



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

13
207

JORGE LUIS BORGES. UNA CONCEPCION
DEL LABERINTO.



T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICA

P R E S E N T A:

NORMA GARZA SALDIVAR

ASESOR:
LIC. FABIO MORABITO



MEXICO, D. F.

1997

MAYO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN.....	4
I. EL HOMBRE EN EL LABERINTO.....	13
II. LA AVENTURA EN EL LABERINTO. EL ESPACIO INHABITABLE.....	47
III. LA PALABRA: EL LABERINTO IMPENETRABLE.....	77
CONCLUSIÓN.....	105
BIBLIOGRAFÍA.....	110

INTRODUCCIÓN

La imagen del laberinto invita a la búsqueda y al desciframiento, el entramado de encrucijadas y de corredores ramificados arrastra irresistiblemente al protagonista en infinitas direcciones. Por ejemplo, el laberinto se ha adoptado como tema y como estructura de muchas obras en distintas épocas. En el poema alegórico, El laberinto de fortuna de Juan de Mena, escrito en 1444, el poeta es guiado por la Providencia, y en un momento ante la puerta del palacio le dice: "todos los que entran en esta grand casa/ han la salida dubdosa e non cierta"; el edificio representa al mundo como un laberinto. También en el siglo de Oro Español se escenifica el mito antiguo: Lope de Vega lo hace en la comedia mitológica El laberinto de Creta; Tirso de Molina y Calderón de la Barca escriben El laberinto de Creta y El laberinto del mundo respectivamente. J. A. Komensky escribe en 1631 su Labyrinthus Mundi, obra conocida como Labyrinth of the World and Paradise of the Heart, en ella se percibe al mundo como injusto e inmoral, y el paraíso sólo se puede hallar en el corazón. En nuestro siglo Pío Baroja basa su novela El laberinto de las sirenas (1923) en el mito. La ficción y la historia se mezclan en Labyrinths (1944) de Cecil Roberts, la acción tiene por escena a Creta. En 1944, Henri Michaux reúne sus poemas en Labyrinthes, y uno de los versos resume el concepto del mundo: "Labyrinthe la vie, labyrinthe la mort". Edwin Muir expresa en uno de sus poemas, The Labyrinth (1949), que el mar, la tierra, la subtierra y el cielo son cada cosa un laberinto y forman el gran laberinto del mundo en diseños indescifrables. Octavio Paz ahonda los conflictos del ser mexicano en El laberinto de la soledad y concluye que la soledad es una condición humana universal

"y nuestro laberinto de todos los hombres". Robbe-Grillet presenta en Dans le labyrinthe (1959) a un soldado perdido en el laberinto físico y espiritual donde tal vez la muerte pudiera ofrecer la verdad. Max Aub es autor del ciclo de cinco libros llamado El laberinto, este ciclo novelístico se inspira temática y estructuralmente en el laberinto, trata de los episodios nacionales de la guerra civil española y la incertidumbre de los destinos humanos. También Julio Cortázar, en su poema dramático Los reyes, recrea el mito de Minos, Teseo, Ariadna y el Minotauro: las perspectivas del rey, del héroe, la anhelosa alma femenina y el monstruo se proyectan desde la dimensión clásica hacia el existir humano, inmediato y concreto, de todo tiempo. La novela de Lawrence Durrell, El laberinto oscuro (1947), recrea una expedición de turistas que se extravía en el laberinto de Creta, y donde los personajes se enfrentan a distintas muertes y a través de éstas van cambiando o transformando su destino y su manera de estar en el mundo.

Según Octavio Paz, el laberinto es "uno de los símbolos míticos más fecundos y significativos" (El laberinto de la soledad, p. 188) en el pensamiento del hombre. Cada vez se observa más que en la literatura los mitos se discuten y aceptan como una realidad pertinente al hombre contemporáneo. Max Aub dice en el Campo de los almendros: "llegué al lugar donde la palabra 'laberintos' cobra su significado de: 'construcción llena de rodeos y encrucijadas, donde era muy difícil orientarse' Lo de orientación es lo de menos y bien se ve; lo demás, al fin y al cabo, no deja de ser una definición de la novela, y más de nuestro tiempo" (Aub, 1968, p. 365).

Ciertamente el símbolo del laberinto no se deja reducir a un sentido unívoco. Este símbolo reúne en el seno de una misma cultura formas y objetos tan dispares como una

concha, un monstruo, una hilera de bailarines, una grulla, una escalera de caracol, una rosa, una ciudad, un desierto... (Cfr. Detienne, 1989, p. 12).

Para Borges, la mitología es una forma más de la literatura fantástica, tal como la filosofía y la religión. Es bien conocido su interés por la diversidad de las culturas y las literaturas que impregnan un pueblo, aunque Borges no puede negar su predilección por la antigua literatura germánica; interés concretado en un libro que lleva el mismo nombre: Antiguas Literaturas Germánicas, y en el que Borges nos dice en el prólogo que "las culturas germánicas progresaron al calor de la cultura latina y del cristianismo". Esta interrelación, no solamente de culturas, sino también de literaturas, de personajes, de países, y hasta de seres mitológicos, ha sido para Borges uno de sus principales intereses, porque Borges no hace filosofía, teología, historia o erudición en sus cuentos, ensayos o poesía, sino que, como él mismo contesta en una entrevista, "¡No! Yo soy un lector simplemente. A mí no se me ha ocurrido nada. Se me han ocurrido fábulas con temas filosóficos, pero no ideas filosóficas, yo soy incapaz de tal pensamiento".

Una de estas fábulas es la que retoma a partir del mito del laberinto en el que habita el Minotauro. Personaje monstruoso, que no es otra cosa "que una combinación de elementos de seres reales y que las posibilidades del arte combinatorio lindan con lo infinito" (Borges, 1990, p. 8). Pareciera como que la obra de Borges está sustentada en tal principio: un arte combinatorio que desvanece las fronteras entre los géneros literarios que Borges practicaba (cuento, ensayo, poesía, entre sus temas y entre sus personajes). En el libro de *Zoología Fantástica*, Borges habla específicamente del mito del laberinto y dice que:

El Minotauro, medio toro y medio hombre, nació de los amores de Pasífae, reina de Creta, con un toro blanco que Poseidón hizo salir del mar. Dédalo, autor del artificio que permitió que se realizaran tales amores, construyó el laberinto destinado a encerrar y a ocultar al hijo monstruoso. Éste comía carne humana; para su alimento, el rey de Creta exigió anualmente de Atenas un tributo de siete mancebos y de siete doncellas. Teseo decidió salvar a su patria de aquel gravamen y se ofreció voluntariamente. Ariadna, hija del rey, le dio un hilo para que no se perdiera en los corredores; el héroe mató al Minotauro y pudo salir del laberinto. Ovidio, en un pentámetro que trata de ser ingenioso, habla del hombre mitad toro y toro 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 (Infierno, XII: 1-30). El culto del toro y de la doble hacha (cuyo nombre era labrys, que luego pudo dar laberinto) era típico de las religiones prehelénicas, que celebraban tauromaquias sagradas. Formas humanas con cabeza de toro figuraron, a juzgar por las pinturas murales, en la demonología cretense. Probablemente, la fábula griega del Minotauro es una tardía y torpe versión de mitos antiquísimos, la sombra de otros sueños aún más horribles (Borges, 1990, p. 107).

El Minotauro y el laberinto son símbolos que no sólo están presentes en este *Manual...*, sino también en algunos de sus cuentos y en varias de sus poesías. Porque así como Borges piensa que este mito es la "sombra de otros sueños", también sus tramas y sus personajes parecen parte de "otros sueños aún más horribles".

Este trabajo parte de la hipótesis de que el laberinto, en la obra de Borges, funciona como un artificio que muestra la forma como el hombre conoce o trata de conocer su destino. Este entretejido se da como un proceso de transformación del hombre que conoce. En este artificio, reelaborado por Borges a partir de la concepción original del mito del laberinto, se muestra la oscilación constante de muchos de sus personajes entre la pérdida y el encuentro, el yo y lo otro, lo familiar y lo ajeno, la vida y la muerte. Es bien conocido el interés de Borges por los laberintos, sin embargo en este trabajo me interesa la interrelación del espacio laberíntico y aquél que se atreve a penetrar en tal recinto, ya que

en esa confusión entre el espacio y el personaje se manifiesta una determinada manera de comprender la realidad y el universo en el que habita el hombre; ese universo que Borges retrata en un espacio y en un tiempo delimitado y reducido a aquello a lo que se enfrenta y percibe el hombre. El laberinto resulta ser la imagen borgeana por excelencia; su concepción lúdica del mundo y del hombre abre las posibilidades y confunde todas las disciplinas, no se puede hablar de su obra desde un aspecto meramente psicológico, filosófico, teológico, ni siquiera desde un aspecto puramente literario, ya que el aspecto real o ficticio de su obra se confunden, vemos por ejemplo sus ensayos, que muchas veces parecen cuentos, o sus cuentos que, con las trampas y las referencias, nos conducen otras veces a imaginarlo como un acontecimiento certero. Esta confusión de palabras, de significados, de acontecimientos, de personajes, de realidades, de espacios, de tiempos, no hace más que ubicarnos en una realidad laberíntica que todo lo abarca, de ahí que un encuentro concreto pueda significar también un encuentro con todo el universo, o con todo el destino del hombre. Todo está ahí aparentemente en un desorden caótico, pero que, sin embargo, por la presencia de aquél que recorre el laberinto se construye un determinado orden.

Existen diversas claves para entender la creación literaria de Borges, su concepción del mundo y del hombre, éstas se manifiestan en el entrecruzamiento laberíntico de sus temas, de sus obsesiones, de su escritura. La tentación permanente del misterio, la fascinación de un conocimiento que se revela insaciable, el poderoso llamado de esa "otra" realidad tanto más honda y verdadera que la que refulge en las apariencias: todo ello surge desde el laberinto, desde la perplejidad misma que cobija al monstruo, y del cual sabemos

que aunque se entregue mansamente a la muerte y desaparezca, se arraigará definitivamente en el alma humana.¹

Ovidio, en sus *Metamorfosis*, nos habla de la inseguridad del hombre, y de que en nada se puede hallar un centro cierto en donde pueda apoyarse, ni el orden aéreo y celeste puede otorgarle seguridad y firmeza, pues el universo constantemente cambia y deja de ser para ser otra cosa. Como dice Rubén Bonifaz Nuño en el prólogo de las *Metamorfosis*, el hombre no mira otra cosa que una sucesión de alteraciones que lo arrastran hacia el aniquilamiento. Y abandonado en esa condición miserable, habrá de buscar una manera de salvación; explorará la existencia de algo que en ese hervor eternamente fugitivo tenga la posibilidad de la permanencia (Cfr. Ovidio, 1985, p. 11).

El mito y la literatura se complementan al expresar la condición humana en muchos de sus aspectos. Los intentos por conocer llevan a indagaciones del pasado y del futuro en una búsqueda incesante por entender la existencia humana, muchas interrogantes quedan sin respuesta, descubrimos, quizá, que la respuesta es una constante sugerencia, una incesante búsqueda. En este trabajo me apoyo no sólo en los cuentos de Borges, en donde es mucho más clara la referencia al mito, sino también en sus poesías y ensayos, que aunque cambia la forma de mostrar el interés de Borges por el Minotauro, el Centro y la multiplicidad de encrucijadas y caminos, la idea central es la misma; pues es como si

¹ En el prólogo a la traducción francesa de los cuentos de Borges titulada *Labyrinth* (Gallimard, 1953), Borges dice que esos corredores que se bifurcan y no conducen sino a salas idénticas a las primeras, de las cuales irradian corredores homólogos; esas repeticiones ociosas; esas duplicaciones agotadoras, encierran al autor en un laberinto que de buen grado identifica con el universo. En cualquier lugar donde se encuentre el hombre, según él, está siempre en el centro de "indiscernibles reflejos, de inextricables correspondencias, hasta donde se pierden la vista y la conciencia, hay geminaciones, armónicos y alteraciones; primeros términos de series imperiosas y vanas, absurdas, desesperadas acaso cíclicas".

Borges nos mostrara la diversidad de laberintos que se pueden encontrar en la historia del hombre; sin embargo, todos ellos muestran el significado último del laberinto: perderse, buscar y en ese recorrido construir una nueva realidad.

El conocimiento mítico y poético permite al hombre penetrar los secretos del universo y del individuo, vedados al conocimiento científico. Así, al reconciliar al hombre con el universo y ponerlo en contacto con lo Otro se le otorga la posibilidad de desplazarse a través de los estratos que lo integran: el racional y el maravilloso; el sueño y la vigilia; la vida y la muerte.

No podemos considerar el símbolo del laberinto en la narrativa borgeana, solamente con un significado mítico o religioso, sino más bien como figura que plasma la significación del hombre moderno y su universo; la angustia y la perplejidad del hombre que construye su manera de estar en el mundo, para finalmente llegar a su propia muerte, porque quizá, en ese momento, podría el hombre llegar a saber quién es. Con el laberinto, Borges recrea al hombre que se da cuenta de su propia condición, y es quizá esta revelación la tragedia de su propio destino.

Así, el objetivo de este trabajo es el análisis de la realidad y del hombre borgeanos, haciendo hincapié en la manera como Borges utiliza el símbolo del laberinto para construir esa Otra realidad inmersa en la literatura.

En el primer capítulo expongo algunas nociones mitológicas acerca del laberinto; después, analizo algunos cuentos de Borges —apoyándome siempre en su poesía y en algunos de sus comentarios en diversas entrevistas y ensayos—, que se acercan más a ciertos elementos típicos del símbolo del laberinto; para terminar con el cuento de "La

espera", que según mi propia concepción reúne muchos de esos elementos que Borges ubica en un contexto más cercano a la realidad del hombre contemporáneo.

En el segundo capítulo, el espacio es lo que marca el recinto laberíntico en el que el hombre se encuentra, ya sea la Ciudad, el Jardín, la Biblioteca o el Aleph. Espacios que representan el Universo, que, sabemos, constituye para Borges un laberinto. El espacio no solamente es lo importante, sino también el viaje de los personajes, la aventura en la que construyen una nueva forma de mirarse y de mirar lo que los rodea.

En el capítulo tercero será importante la reflexión acerca del lenguaje, en especial, el ámbito de la Palabra, ya que se confunde y se entreteteje con el destino del hombre. Esto conforma un laberinto del que el hombre es prisionero, pero, al mismo tiempo, del que depende su propia liberación. El laberinto clásico, el de Cnossos, representa un laberinto más sencillo que aquel que penetramos cuando leemos las narraciones borgeanas, ya que en ese laberinto —el de Cnossos— una vez que se entra, se alcanza necesariamente el centro. A partir del centro se llega a la salida pues sabemos de la existencia del hilo de Ariadna que, en el mito, se presenta como el medio por el cual Teseo puede salir. En realidad, este hilo no es sino el lenguaje mismo con el que los personajes de estos cuentos, sobre todo poetas y reyes, encuentran aquello que siempre han buscado, a través de la Palabra se enfrentan a una revelación que los aprisiona al no aprehenderla del todo, y muchas veces ni siquiera pudieran nombrarla; veremos que el encuentro con la Palabra es casi mortal para aquél que se atreve a tocarla, pero también es aquello por lo que logra encontrar la salida de su propio laberinto; es así salvación y muerte. Borges utiliza constantes oposiciones para mostrarnos, finalmente, que no existen tales; que lo que existe

es la oscilación de una cosa a la otra, y en donde todo sirve para construir el propio hilo de Ariadna y darle un orden al recorrido que se eligió caminar.

El actor principal en todo laberinto es el Minotauro; personaje que implica un enigma, un misterio que se pretende encontrar, y que da inicio a la aventura, pues el recorrido de Teseo, necesariamente, debe conducir a ese centro que habita el monstruo. Tal figura representó para Borges el inicio de búsquedas y perplejidades en las que se ven inmersos muchos de sus personajes.

Mi interés es, entonces, señalar de qué manera Borges, a través de la concepción del laberinto, entreteje diversas ideas con las que edifica su visión del hombre. Aunque los planteamientos teóricos para la reflexión de la obra de Borges se encuentran en su propia obra, me baso principalmente en autores como Robert Graves, Vladimir Propp, Johan Huizinga, Roger Caillois, en lo que se refiere al contexto mitológico y cultural. Octavio Paz, Maurice Blanchot, Mijail Bajtín, Emmanuel Levinas, Walter Benjamin, principalmente, en lo relacionado al contexto teórico. Y en la obra de Borges, sobre todo en los libros: *Ficciones*, *El aleph*, *El hacedor*, *El libro de arena*, *Historia de la eternidad*, *Siete noches*, *Los conjurados*, *La cifra*. Finalmente algunos artículos y libros sobre Borges, que irá mencionando en el desarrollo de la investigación.

I. EL HOMBRE EN EL LABERINTO

Vivimos apresados en un laberinto de infinitas complicaciones, pero el punto de salida es muy simple: consiste en una lucha del espíritu contra los obstáculos hasta lograr la plena expresión de la singularidad de nuestra vida personal.

Borges

La imagen del laberinto aparece constantemente en la obra de Borges, quien lo utiliza como símbolo del universo, pero también del destino del hombre. Los símbolos que Borges utiliza en su obra no son un simple instrumento ornamental, sino que los retoma desde el significado universal hasta el personal, en la inteligencia de que el mundo entero es un juego de símbolos y que toda cosa significa otra cosa. Sus símbolos transforman la verdad profunda, aterradora, cuya visión de la realidad es siempre un secreto inmanente e inaccesible. Pero el mayor sentimiento que esos símbolos despiertan es el de la perplejidad; la vacilación en la que uno se sumerge cuando aparece algo familiar pero a la vez ajeno, la irresolución de no saber cuál camino tomar cuando nos enfrentamos a la incesante encrucijada que todo acontecimiento presenta: "Yo, para expresar esa perplejidad, que me ha acompañado a lo largo de la vida ---dice Borges--- y que hace que muchos de mis propios actos me sean inexplicables, elegí el símbolo del laberinto, o, mejor dicho, el laberinto me fue impuesto, porque la idea de un edificio construido para que alguien se pierda es el símbolo inevitable de la perplejidad" (Vázquez, 1984, p. 57). Para

desentrañar o escudriñar más de cerca el símbolo del laberinto, tal vez sea necesario hacer un repaso del mito de Cnosos.

De acuerdo con la mitología griega el Minotauro nace de los amores de Pasífae y del toro blanco; amores prohibidos por ser Pasífae esposa del rey Minos. Pasífae y el Minotauro son castigados y encerrados en un conjunto intrincado de habitaciones, antecámaras, vestíbulos y corredores en donde cualquiera se pierde fácilmente. Dédalo, famoso artífice ateniense, construye el laberinto por orden del rey. Se piensa que la formación de este mito se debe a que en el palacio de Cnosos --la casa del labrys o hacha doble-- los invasores atenienses tuvieron dificultad para encontrar y matar al rey. Algunos investigadores han pensado que éste era el laberinto; otros piensan que el laberinto de Cnosos existía independientemente del palacio.

Se le llamó laberinto por la influencia de labrys o hacha de cabeza doble: emblema familiar de la soberanía cretense; compuesto por una luna creciente y una luna menguante unidas de espaldas: símbolo tanto del poder creador como del poder destructor de la diosa. El laberinto se convierte en el centro de actividades religiosas dedicado a los dos grandes misterios: la vida y la muerte.

Los personajes del mito del laberinto aparecen desde los hijos de Zeus y Europa: Minos, Radamantis y Sarpedón. Cuando Zeus abandona a su esposa, ella se casa con Asterio. El nuevo matrimonio no tiene hijos y Asterio adopta a los hijos de Europa como suyos. Cuando Asterio muere, Minos reclama el trono de Creta y para conseguirlo dedica un altar a Poseidón y le ruega que salga del mar un toro destinado al sacrificio, con lo cual podría mostrar que el trono era suyo por derecho divino. El toro aparece y Minos obtiene

el poder. Al ver la belleza del toro blanco que sale del mar y llega nadando a la costa, Minos queda tan impresionado que lo envía a sus ganados y sacrifica a otro en su lugar.

Más tarde Minos se casa con Pasifae, hija de Helio y de la ninfa Creta. Por el engaño de Minos, Poseidón toma venganza y hace que Pasifae se enamore del toro blanco, el toro que Minos libró del sacrificio. Pasifae confía su pasión por el toro a Dédalo, quien promete ayudarla. Construye una vaca de madera hueca que cubre con un cuero y a las pezuñas les instala unas ruedas; después lleva a Pasifae dentro del animal de madera a la pradera, donde el toro blanco se monta y Pasifae logra satisfacer su deseo. De esa aventura queda embarazada y al poco tiempo da a luz al Minotauro: monstruo con cabeza de toro y cuerpo humano. Por su misma configuración de hombre y animal, al Minotauro se le esconde de los ojos de los demás.

Sin embargo, Minos establece un tributo para el monstruo, pues sabe que fue enviado por Poseidón para castigar su engaño. Así, ordena a los atenienses que envíen, cada nueve años —ese tiempo correspondía a la terminación de cada Gran Año—², siete muchachos y siete doncellas, para que el Minotauro los devore en su laberinto, o queden prisioneros al igual que el monstruo.³

² Frazer dice que en Grecia el periodo de duración de un rey era de 8 años, al finalizar este ciclo el rey se retiraba a la cueva "oracular" del Monte Ida, donde se ponía en comunicación con Zeus, exponía sus obligaciones y recibía instrucciones para guiarse en los siguientes años de su reinado. Así, cada ocho años, el rey renovaba sus poderes sagrados en comunión con la divinidad, y sin esta renovación el rey perdía su derecho al trono. Frazer relaciona esto con el tributo de las siete doncellas y los siete jóvenes atenienses que se enviaban a Minos cada 8 años. Estos jóvenes eran encerrados en el laberinto para ser devorados por el Minotauro o quedar en prisión para siempre. Frazer encuentra relación del tributo con la renovación de los poderes reales.

³ El Minotauro también recibió el nombre de Asterio o Astenión, que significa "del sol" o "del firmamento". Paradójicamente, el Minotauro, con su aspecto nocturno, terrible, oscuro, era representación del dios del sol y de ahí su nombre de Astenión.

Teseo, el héroe ateniense, hijo de Etra y Egeo, siente lástima por los padres de los muchachos que sacrifican, por lo que se ofrece como una de las víctimas y hace un trato con Minos; si vence al Minotauro sin utilizar armas, se anulará el tributo. Cuando Teseo llega a Creta, Ariadna, la hija del rey Minos, se enamora al verlo. Frente a este amor traiciona a su padre y a su hermanastro (el Minotauro), y ayuda a Teseo no tanto a matar al monstruo como a salir del laberinto.

Dédalo enseña a Ariadna la forma de salir del laberinto: Ariadna entrega a Teseo un ovillo de hilo mágico y las instrucciones sobre la manera de entrar y salir del laberinto. Debía abrir la puerta de entrada y atar el dintel del extremo suelto del hilo; el ovillo iría desenredándose y disminuyendo a medida que avanzase hacia el recinto más recóndito, donde se alojaba el Minotauro. (También existe otra versión que dice que Ariadna se queda deteniendo el ovillo de hilo, como una forma de ser partícipe y, al mismo tiempo, cómplice de la aventura de Teseo). Teseo llega hasta el centro del laberinto, lugar donde habita el monstruo, que más tarde, Teseo sacrifica a Poseidón. Para salir forma de nuevo el ovillo de hilo que lo ata a Ariadna. Dédalo, creador del horror del laberinto que el rey le ordena que construya, se convierte en el liberador de Teseo, pero también en el prisionero de su propia creación, ya que el rey lo encierra en el laberinto al saber que ha ayudado a Teseo. El relato que nos ha dejado la cultura griega designa al laberinto como el reino solitario del Minotauro; es un reino cuyo verdadero dueño es un artesano, Dédalo, nombre que evoca el más íntimo y secreto de los laberintos.

Minos no cumple con la promesa que le hace a Poseidón, por lo que representa la usurpación del hombre en el reino de los dioses; como castigo aparece el Minotauro, signo

del terror del rey, pues su poder se ve amenazado por un ser monstruoso capaz de arrebatarle su reino —el Minotauro en parte es divino, ya que es hijo del toro blanco enviado por Poseidón—, y así representa un peligro para el orden establecido. Al encerrarlo, el Minotauro se convierte en el rey de su propio laberinto, único habitante de su prisión de piedra: rey que reina sobre sí mismo y sobre los demás, aunque de una manera indirecta, en el sentido de que representa el enojo de los dioses; de ahí el respeto y el temor que su figura despierta.

Para Caillois, el rey Minos, idéntico al Toro divino que Asia ya conocía en el IV milenio, es la encarnación viva del Minotauro.⁴ Su poder reviste toda la ambigüedad de lo sagrado, temible tanto si se ve de frente como si se toca, venerable y repelente, monstruo y Dios. Elegido por la voluntad divina, reina durante nueve años. Cuando el ciclo mágico se acaba, se ha agotado el influjo sobrenatural del que dependía su poder. La región tiembla con la muerte del dios y de su resurrección, pues se anuncia el momento de perecer y de renacer. Con esto queda asegurada la continuidad del mundo (Cfr. Caillois, 1988, p. 155). En el laberinto se protege al rey-dios muerto para preservar su vida en el otro mundo; así, se renueva la existencia venciendo a la muerte.⁵

Si, como dice Caillois, el rey Minos representa al Minotauro, entonces en él mismo se configura la víctima y el victimario, al mismo tiempo y en un mismo ser. La figura del rey representa el bienestar y la existencia de un pueblo; por esta razón hay un interés general

⁴ Minos era el título de una dinastía de Cnosos que tenía por emblema un toro celeste.

⁵ También en la mitología egipcia, el laberinto era el lugar donde se enterraba a los muertos, el lugar del "desnacer" que era otra manera de nacer, el paso de una vida a otra.

en preservar su vida. (De ahí que el mismo Minos no se atreva a matar con sus propias manos al Minotauro, sino que lo manda matar por manos del enemigo, del héroe ateniense: Teseo). Según Frazer, en muchas culturas primitivas, el rey tiene que permanecer encerrado en su castillo, con la prohibición explícita de abandonarlo so pena de muerte. En ciertas ocasiones la ley establece que el rey puede salir, pero entonces sus súbditos no deben verlo. De ahí que muchos reyes quedan prisioneros en su propio palacio, al aislarlos de toda fuente de peligro. El rey es la figura más solitaria y la más desconocida por los otros.

El rey es para Borges un símbolo o metáfora del hombre; y el reino que crea para este rey es el laberinto. Pero también dentro del laberinto existe un espacio inhabitable para el hombre, y al mismo tiempo ese espacio se convierte en el objeto de la busca: el centro, que podríamos decir es un espacio sagrado en espera de ser transgredido o profanado. Casi no hay cuento, poema o ensayo borgeanos que, de alguna forma, no hable del laberinto; ya sea de una manera directa y literal o simplemente haciendo alusión a los diversos significados que Borges y sus lectores le damos a la imagen del laberinto, incluso hay cuentos estructurados como tales. En el libro de *El Aleph*, por ejemplo, hay tres cuentos relacionados entre sí. En "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", el rector Allaby predica desde el púlpito un sermón cuyo tema es un laberinto. Este sermón es el cuento "Los dos reyes y los dos laberintos", que le sigue. Y en "Abenjacán el Bojarí..." hay dos personajes, Dunraven y Unwin, que platican sobre el Minotauro y su laberinto y complementan así "La casa de Asterión".

Borges nos dice en el epílogo de *El Aleph* que "a una tela de Watts pintada en 1896,⁶ debo 'La casa de Asterión' y el carácter del pobre protagonista" (p. 182). En una entrevista, Borges explica la razón de llamar al Minotauro "pobre protagonista": "Lo llamo así porque, siendo un ser ambicioso e impar, está condenado fatalmente a la soledad, sí, podría ser un símbolo del hombre. Ningún hombre está hecho para la felicidad" (Borges en Irby, 1968, p. 34). Este "pobre protagonista" no sabe realmente quién es ni cuál es la forma de su monstruosidad, se percibe como un ser extraño, arrojado a un universo incierto, que le pone más interrogantes a la pregunta de ¿quién soy?⁷

El cuento lleva como epígrafe una cita de Apolodoro: "y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión", de la que deducimos que Asterión pertenece a la nobleza, como él mismo lo dice: "no en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo". Un gran abismo lo separa de la gente común y corriente; a pesar de su intento por salir y conocer el mundo, no encuentra más que el terror de los otros que huyen, se esconden y rezan. No advierte claramente que el alejamiento y el rechazo de la plebe es por el terror que suscita su imagen dual, de hombre y animal; vive su diferencia, no tanto en su monstruosidad como en su nobleza. Se le acusa de misántropo y loco, aunque siempre deja abiertas las puertas de su casa, el laberinto.

⁶ En ese cuadro se percibe la semeblanza humanamente dolorida, no feroz, en la expresión de la cabeza del toro, tal como lo deja ver Borges en su cuento.

⁷ "¿Quién soy yo? ¿Quién es cada uno de nosotros? ¿Quiénes somos? Quizá lo sepamos alguna vez. Quizás no. Pero mientras tanto, como dijo San Agustín, mi alma arde porque quiero saberlo". (Borges, 1985a, p. 107).

En esa casa, las puertas, los pesebres, los abrevaderos, los patios, aljibes, etcétera, son catorce; y en una nota al pie de página, Borges nos aclara que para Asterión ese número significa infinito. También narra las distracciones con las que se entretiene en su casa, como la de imaginarse al otro Asterión y jugar a que lo busca. Para su sorpresa, cada 9 años entran en su casa nueve hombres y nueve mujeres; él interpreta esta llegada como una ceremonia para que él mismo libere de todo mal a estas personas que, sin embargo, van cayendo muertas a pesar de que Asterión no derrama ninguna sangre. Uno de ellos, antes de morir, profetiza que algún día llegará quien lo redima. Desde ese momento, Asterión se dedica a esperar a su salvador en una soledad que ya no le duele, lo espera para que lo lleve a otro lugar con menos galerías y menos puertas. Un día, en efecto, llega Teseo y lo mata sin que él oponga resistencia.

Lo que Borges dice acerca del "pobre protagonista", no sólo es característico de Asterión, sino también de otros de sus personajes, que viven en el mundo como si vivieran en un laberinto del que no pueden salir; buscan y esperan con ambición aquél o aquello que los saque de su propia soledad, y son seres impares al no encontrar nunca su correspondiente imagen en un otro particular y concreto, es decir, siempre se saben extraños y ajenos, únicos. Estas características de los personajes borgeanos las percibimos más claramente cuando encontramos que, en sus cuentos, existe una separación total "entre" el narrador o personaje principal —Asterión, el bibliotecario, el inmortal, el sacerdote, Villari, etcétera— y los otros, que conforman no una voz particular, sino una masa uniforme de voces, en la que es imposible distinguir a alguien. Este "entre" marca la distancia total, la imposibilidad rotunda de un acercamiento, de un diálogo entre ese "yo" y los otros, pero,

al mismo tiempo, el abismo que separa una orilla de la otra, es lo que agudiza el movimiento y la búsqueda de los personajes de aquello que pudiera involucrarlos con la otra parte.

Borges se siente atraído, sobre todo, por el centro del laberinto en el que encuentra un misterio oculto, un centro protegido por encrucijadas, pasillos, caminos que constantemente se bifurcan. La mirada de Borges se centra en el Minotauro, el monstruo: mitad hombre, mitad bestia. El monstruo del que Borges se apropia es un monstruo desprovisto de monstruosidad (de amenaza, de terror); el suyo es un monstruo acosado por la soledad, por la imposibilidad de penetrar en el mundo externo, de reunirse con los otros, de amar, incluso de dialogar; de ahí que se le nombre como el "pobre protagonista" prisionero de sí mismo. Cuando sale de su casa se siente un extraño frente a los que lo rodean, es un huérfano, un desarraigado, un ser solitario que vaga por su casa —por el mundo— sacrificándose al sacrificar a otros. Asterión es un ser que añora la muerte. Busca ser uno cuando él mismo se constituye como dual.

A pesar de su condición de "pobre protagonista", Asterión se siente como un dios creador del universo; un dios ya fatigado que duda de su propia identidad y, al mismo tiempo, no puede salir de sí mismo; él mismo es su laberinto. Casi siempre, en los cuentos de Borges, el espacio externo es una recreación del espacio interno; el laberinto es, pues, un símbolo que reúne lo interno y lo externo del personaje.⁸ Como diría Borges, la casa no

⁸ Buber escribe que "vivir es penetrar en una extraña habitación del espíritu, cuyo piso es el tablero en el que jugamos un juego inevitable y desconocido contra un adversario cambiante y a veces espantoso" (Buber en Borges, 1974, p. 751, "Historia de los ecos de un nombre").

es tan grande, la agrandan los espejos, los muchos años, la simetría, la penumbra, el desconocimiento, la soledad.

Este cuento es esencial para ubicarnos en el laberinto borgeano. Representa, en particular, la perspectiva del Minotauro: Asterión, nombre con el que disfraza su monstruosidad; "lo que importa es la honda correspondencia de la casa monstruosa con el habitante monstruoso. El minotauro justifica con creces la existencia del laberinto" (p. 121).

Para despertar la realidad mitológica del laberinto, debemos imaginarla dentro de nosotros mismos y transferimos hacia él. Borges recupera la significación simbólica del laberinto relacionándolo con la conformación del destino y la identidad del hombre moderno, en el sentido de la imposibilidad del verdadero encuentro con el Otro. Este tipo de alteridad que se descubre aun en el propio "yo", se experimenta como si aquello fuera algo o alguien distinto a mí.

En muchos de sus cuentos parecería que el Otro anda por ahí rondando muy cerca del "yo" narrador, pero sin lograr dar completamente con él: existe una gran distancia que, al mismo tiempo, se va acortando en la medida en que ese "yo" se acerca a la muerte.⁹ El

⁹ En su poema "Los enigmas", Borges nos mantiene en la sospecha de que no seremos en la muerte lo que somos; sin embargo existe otro que seremos:

Yo que soy el que ahora está cantando
Seré mañana el misterioso, el muerto,
El morador de un mágico y desierto
Orbe sin antes ni después ni cuándo.
Así afirma la mística. Me creo
Indigno del Infierno o de la Gloria,
Pero nada predigo. Nuestra historia
Cambia como las formas de Proteo.
¿Qué errante laberinto qué blancura

hombre del que Borges habla se convierte en rey de su propio laberinto interior, y se percibe solo frente al universo y frente a sí mismo, carece de identidad e ignora su origen; a este hombre lo podríamos llamar un extranjero en su propia tierra.¹⁰ Paradójicamente los otros, concretos y reales, casi no existen en la realidad de los personajes; sin embargo, adquiere más presencia aquello que no se percibe tan fácilmente por los sentidos, como la revelación, el sueño, la muerte, quizá aquello que se conforma por la imaginación del hombre. Borges hace del laberinto un juego como el que vive Asterión, en el que se abren puertas y más puertas y los corredores se bifurcan. Aunque es un buen lugar para esconderse, también lo es para buscar al que se esconde, como aquel otro que Asterión ha imaginado. El juego del laberinto se convierte en el destino mismo en el que intervienen el azar, la soledad, el riesgo, la angustia, la curiosidad, donde jamás existe la seguridad de ganar, o la certeza de encontrar, pero siempre existe la posibilidad. En el juego del laberinto hay un constante desafío a la existencia y a la muerte; es un juego como cualquier otro, en el que no se puede prever la multiplicidad de posibilidades, y en el que no se puede dar el siguiente movimiento sin enfrentar el riesgo que implica el movimiento del Otro.

Ciega de resplandor será mi suerte,
Cuando me entregue al fin de esta aventura
La curiosa experiencia de la Muerte?
Quiero beber su cristalino Olvido,
Ser para siempre; pero no haber sido.

[en Borges, 1974, p. 916]

¹⁰ Cnf. Propp, p. 98, y véase también la obra de Cortázar, *Los reyes*, en la que el rey Minos es prisionero en su propio laberinto interior.

En sus dos poemas "El laberinto" y "Laberinto", Borges nos habla, ya no de un laberinto cercado de pasillos y encrucijadas, del cual podemos o no quedarnos fuera; no, en su poesía se adentra en esos espacios invisibles que pertenecen al terreno de los pensamientos o de las sensaciones, y es esa percepción del hombre lo que se convierte en el laberinto del cual no se puede desligar; precisamente cuando nos vemos inscritos en la duración cíclica del laberinto como estructura del pensamiento, como destino del hombre, como metáfora del universo, incluso como la imagen de un laberinto narrativo.

En ambos poemas cabría interpretar el conocimiento o la experiencia en el laberinto como un aprendizaje del neófito respecto a la manera de entrar en los territorios de la muerte, y aun más de penetrar los territorios de la vida, esos espacios que están cercados por "redes de piedra" por "monótonas paredes", "rectas galerías" y "círculos secretos". En el poema "El laberinto"¹¹ el "yo" narrador descubre rastros que teme, quizá porque escucha el "eco de un bramido desolado"; quizá porque en las sombras el Otro se descubre, o

¹¹

**Zeus no podría desatar las redes
de piedra que me cercan. He olvidado
los hombres que antes fui; sigo el odiado
camino de monótonas paredes
que es mi destino. Rectas galerías
que se curvan en círculos secretos
al cabo de los años. Parapetos
que ha agrietado la usura de los días.
En el pálido polvo he descifrado
rastros que temo. El aire me ha traído
en las cóncavas tardes un bramido
o el eco de un bramido desolado.
Sé que en la sombra hay Otro, cuya suerte
es fatigar las largas soledades
que tejen y destejen este Hades
y ansiar mi sangre y devorar mi muerte.
Nos buscamos los dos. Ojalá fuera
éste el último día de la espera.**

[“El laberinto” en Borges, 1983, p. 18]

porque su mirada siempre está ahí, husmeando cada paso, ansiando la sangre y devorando la muerte. En este laberinto, ambos personajes —monstruo y hombre— se buscan sin poder encontrarse; el poema termina haciendo manifiesto el deseo de que ése fuera el último día de la espera.

En el otro poema —"Laberinto"— ni siquiera existe la posibilidad de tal encuentro, pues el camino nunca deja de bifurcarse, nunca se llega a nadie ni a ningún lado, aquel monstruo del que hablaba en "El laberinto", en éste no es más que "la maraña de interminable piedra entretejida"; no existe la fiera, existe el hombre de forma plural:

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
y el alcázar abarca el universo
y no tiene ni anverso ni reverso
ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino
que tercamente se bifurca en otro,
tendrá fin. Es de hierro tu destino
como tu juez. No aguardes la embestida
del toro que es un hombre y cuya extraña
forma plural da horror a esta maraña
de interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes, ni siquiera
en el negro crepúsculo la fiera.

[*"Laberinto"*, en Borges, 1983, p. 19]

Aquí, Borges da la otra versión en la que no existe el Otro y ni siquiera se debe esperar, solamente existe una prisión de piedra, en la que el hombre está atrapado y encerrado.

Borges reelabora la concepción del mito y enmascara una realidad conocida en un relato que la desfigura, dejándola en la zona intermedia del recuerdo histórico y de la

leyenda. Es muy obvia su alusión al mito del laberinto, sin embargo, Borges cambia todo el sentido del mito, ya que a diferencia del destino del Minotauro del mito de Ovidio en el que Teseo decide el destino del monstruo, en el cuento de Borges es el Minotauro mismo quien decide su propio destino, y aunque también Teseo le da muerte, es el monstruo quien se entrega creyendo que va a encontrar la salvación, y que ese héroe lo va a llevar a otro lugar con menos puertas y menos corredores.

Es importante lo que Ovidio manifiesta ya desde su *Arte de Amar*, en donde expone la idea de la necesidad de conocerse a sí mismo no sólo para amar bien, sino que es fundamental del vivir bien. En sus *Metamorfosis*, cuando un ser, por lo general un ser humano demuestra conocerse a sí mismo, ejecuta su acción sin el auxilio de los dioses y se prohíbe finalidades que estén fuera de su naturaleza. En el cuento de Borges, Asterión parece un dios melancólico que ha creado el mundo, pero que ya no se acuerda de haberlo hecho. Esta idea de un mundo sin dioses, o dioses locos, finalmente un dios que ha muerto, ahonda el desamparo y el absurdo de la vida del hombre, condenado a la soledad y a la muerte, pero, como dice Borges, "la imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que estos son provisorios". Borges, más que tratar de encontrar una solución que de antemano sabe condenada al fracaso, se detiene en comentar o reelaborar las soluciones literarias de mayor poder imaginativo para comunicar el drama o la magia del destino humano.

Para acercarnos más a este monstruo, que no es más que un hombre, veremos el cuento "La espera", donde Borges no utiliza al Minotauro como símbolo del hombre sino que nos

presenta a un hombre común y corriente perseguido por otro hombre. Un otro que, por momentos, parece ser creación del propio personaje, sin embargo existe en la trama un perseguidor y un perseguido.

El protagonista, el perseguido, llega a un pueblo o ciudad y se instala en una casa de huéspedes, en un cuarto del que no sale en varios días; cuando decide hacerlo, sólo lo hace por las noches. Es un hombre solo, sin nombre, porque adopta el de su enemigo: Villari. Nunca recibe una carta ni una visita:

De tarde, arimaba a la puerta una de las sillas y mateaba con seriedad, puestos los ojos en la enredadera del muro de la inmediata casa de altos.[...] En otras reclusiones había cedido a la tentación de contar los días y las horas, pero esta reclusión era distinta, porque no tenía término —salvo que el diario, una mañana trajera la noticia de la muerte de Alejandro Villari. También era posible que Villari ya hubiera muerto y entonces esta vida era un sueño. Esa posibilidad lo inquietaba, porque no acabó de entender si se parecía al alivio o a la desdicha (p. 144).

La vida de este hombre es como cualquier otra: visita el cine, consulta al dentista, se encariña con un perro, etcétera. Incluso los sueños le son muy cotidianos, uno en especial se repite día con día, el fondo permanece y sólo cambia la forma: dos hombres desconocidos y Villari lo agreden en su casa o al salir del cine, al final él mismo saca una pistola que guarda en el cajón de su mesa y dispara contra ellos. Un día algo lo despierta, quizá la presencia de dos hombres extraños y el rostro de Villari; sabe que la situación es similar a la de sus sueños, de ahí que piense que la visita es parte del sueño o quiere que así sea, como lo había sido tantas veces; de pronto, alguien le dispara y esta vez él cae muerto.

Este cuento manifiesta esencialmente la idea de que los hombres construimos nuestro propio laberinto, en el que habitamos solos, perdidos y abandonados a una cierta gracia

divina que se entreteje con una entrega voluntaria —casi la misma entrega de Asterión a Teseo—, para que el "yo", finalmente, en su soledad, pueda no tanto encontrar al Otro, sino crearlo y llegar él mismo a ser el Otro.

Villari se apropia de su laberinto, del territorio del que puede ser rey, y en su palacio se refugia para morir. Al ejercer el poder sobre su propia vida, ejerce el poder sobre la vida de los otros. No muere como cualquier mortal, sino como alguien que espera su muerte, que espera a su victimario. Al apropiarse del nombre de su perseguidor, es la víctima y el victimario. Lee el diario con la esperanza de encontrar el nombre de Villari; sueña con Villari¹² hasta que finalmente se encuentra con Villari y logra, él mismo, ser Villari, ser el Otro. Su historia y su proyección en el futuro dejan de importar, pues es un hombre que vive en el momento presente, que sólo vive la espera de aquél que lo saque de su propia prisión, de su palacio, de su casa, de su "yo".

Al igual que Borges, amante del asombro y la perplejidad, sus personajes logran, aun en la soledad o en la reclusión, sorprenderse, como dice el narrador de este cuento: "años de soledad le habían enseñado que los días, en la memoria, tienden a ser iguales, pero que no hay un día, ni siquiera de cárcel o de hospital, que no traiga sorpresas". (p. 143)

Estos personajes, a pesar de que muchos están solos, no sienten realmente el peso de la soledad; ésta les deja de importar al saber o creer en la existencia de aquel Otro, que

¹² Aunque soñar "no significa producir ni mucho menos producir una irrealidad, sino dar con la realidad, toda la realidad, que es la cosa en sí como voluntad" (Borges en Ferrari, 1986, p. 32).

tiene que ver esencialmente con el enfrentamiento de la propia identidad; es decir, ellos se reconocen y llegan a existir cuando descubren su propio rostro en el rostro del Otro.

¿Pesimismo, imposibilidad de comunicación entre los hombres, determinismo a la soledad, salvación por la muerte?¹³ En cierto modo, el hombre borgeano existe, o alcanza conciencia de sí mismo, cuando descubre que en el fondo los otros no existen, que lo que existe en realidad es la creación de un Otro intangible, soberano de su propio reino, que abarca los territorios infranqueables de un "yo" que se apresura a morir, y, en ese morir, a renacer, precisamente por la creación del Otro. Sin embargo, la muerte de los personajes, a pesar de la insistencia en un "yo", no acontece como un suicidio sino, más bien, la ejecuta otro hombre, y es ahí donde el Otro actúa, y quizá, donde se identifica con el "yo", de la misma manera que la víctima y el victimario se reúnen siempre en un mismo hombre. La víctima espera al asesino como se espera a un salvador. El Otro está unido, irremediamente, a la transformación del "yo" o, para decirlo de otra forma, a la muerte del "yo".¹⁴

¹³ El hombre solo es aquel "desnudo ante dios, naufrago en una isla desierta, perdido en un laberinto que discurre al borde del precipicio, corresponde a la imagen del hombre que Miguel Ángel nos ha dejado en la Capilla Sixtina [...] ahí están la epopeya y el destino del hombre cristiano, atado a su Dios y dejado a su vez de la mano de Dios, creado por Dios para la eternidad y abandonado a su propio destino en un mundo del que no alcanza a comprender el sentido; un Dios del que predicamos su infinita bondad pero que ha creado el mundo para destruirlo, que ha dado a los hombres el Paraíso para arrebatárselo, que les ha dado la Eternidad para arrojarlos luego en una historia, que es tiempo, decrepitud y muerte" (*Cuadernos Hispanoamericanos*, p. 305). En este sentido, quizá la concepción del hombre moderno la podamos entender mejor en relación con la concepción del hombre barroco.

¹⁴ Campbell dice que ahí (en el laberinto) "donde habíamos pensado encontrar algo abominable encontraremos un dios; y donde habíamos pensado matar a otro, nos mataremos a nosotros mismos; y donde habíamos pensado que salíamos, llegaremos al centro de nuestra propia existencia; y donde habíamos pensado que estaríamos solos estaremos con el mundo"

La alteridad arranca al hombre de su vida y de sí mismo, sea para precipitarlo al abismo donde reina el horror y la confusión del caos, sea para elevarlo hacia lo alto, a la fusión con la plenitud; paradoja en la que el "yo" se ve inmerso para comenzar la aventura laberíntica. Pero el principal laberinto al que alude Borges es el laberinto del tiempo y la única salida posible sería destruyendo la temporalidad misma del hombre; lo que sólo sucedería con la muerte. Muchos de sus personajes, al vivir el instante que antecede a la muerte, logran entender el tejido de toda su vida, encuentran lo que tanto habían anhelado y sienten una dicha inesperada. Este instante es ya el principio de la salida del laberinto, salida que se convierte en la entrada al centro.¹⁵

Al monstruo --o al rey-- se le teme porque es distinto, y lo distinto casi siempre amenaza, pero también seduce. ¿Cuál sería, entonces, el medio para matarlo? Una forma podría ser la de aceptarlo e identificarlo con uno mismo, con lo cual dejaría de ser un extraño, un extranjero. Y al asimilarlo como igual se le exila de su palacio, que también es una forma de exilarlo de su poder; se le reconoce, pues, como hombre y no como divinidad. Pero Borges se pregunta si realmente a este monstruo (rey) se le puede aceptar como tal, es decir, si se le puede matar. Acordémonos de que si el rey muere, acabamos también con el bienestar del pueblo. Esto quiere decir que el rey representa el paradigma

(Campbell, 1984, p. 61).

¹⁵ Esta idea la expresa Borges en varias de sus poesías, por ejemplo "Triada" en *Los Conjurados*:

El alivio que tú y yo sentiremos en el instante
que precede a la muerte, cuando la suerte nos desate de
la triste costumbre de ser alguien y del peso del
universo.

del hombre que experimenta la soledad y el encierro en su laberinto¹⁶; y, si del mismo modo muere el minotauro, acabamos con el principal sentido de un laberinto: el deseo de la larga busca; búsqueda que, al final, posibilita quizá la invención misma del monstruo¹⁷

¹⁶ En este sentido cabría mencionar lo que dice Cortázar en su obra de *Los reyes*, y el que habla es precisamente Minos que le dice a Teseo: "Es extraño. Cada uno se construye su sendero, es su sendero ¿Por qué, entonces, los obstáculos? ¿Llevamos el Minotauro en el corazón, en el rincón negro de la voluntad? Cuando ordené al arquitecto esta serpiente de mármol era como si previera la irrupción del cabeza de toro. Y también como si tu barca, ¡Oh matador de sueños crueles!, estuviera ya subiendo el río, toda velas negras, hacia Cnosos. ¿Es que vamos extrayendo el acontecer de nuestro presente torturado? ¿Edificamos tan horriblemente nuestra desdicha?" (p. 37).

¹⁷ En su poema "La larga busca", Borges nos transmite esa angustia de buscar algo que no se sabe en realidad qué es:

Anterior al tiempo o fuera del tiempo (ambas locuciones son vanas) o en un lugar que no es el espacio, hay un animal invisible, y acaso diáfano, que los hombres buscamos y que nos busca.
Sabemos que no puede medirse. Sabemos que no puede contarse, porque las formas que lo suman son infinitas.
Hay quienes lo han buscado en un pájaro, que está hecho de pájaros; hay quienes lo han buscado en una palabra o en las letras de esa palabra, hay quienes lo han buscado, y lo buscan, en un libro anterior al árabe en que fue escrito, y aún a todas las cosas hay quien lo busca en la sentencia Soy El Que Soy.
Como las formas universales de la escolástica o los arquetipos de Whitehead, suele descender fugazmente.
Dicen que habita los espejos, y que quien se mira Lo mira. Hay quienes lo ven o entreven en la hermosa memoria de una batalla o en cada paraíso perdido.
Se conjetura que su sangre late en tu sangre, que todos los seres lo engendran y fueron engendrados por él y que basta invertir una clepsidra para medir su eternidad.
Acecha en los crepúsculos de Turner, en la mirada de una mujer, en la antigua cadencia del hexámetro, en la ignorante aurora, en la luna del horizonte o de la metáfora.
Nos elude de segundo en segundo. La sentencia del romano se gasta, las noches roen el mármol.

[*"La larga busca"* en *Borges, 1986*, pp. 79-80]

Asterión encarna lo extraño por ser mitad hombre mitad animal, por ello carece de la posibilidad de identificarse con los otros. Así como Asterión es un extraño para los otros, los otros son extraños para él; tanto los otros como él se asombran y se atemorizan. Sin embargo, esta diferencia es lo que lo hace saberse alguien. Cuando el Minotauro sabe que va a llegar el Otro, lo espera casi con felicidad porque aquél es tan distinto y singular como él: "¿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?" (p. 72).

A pesar de que no tiene contacto alguno con el mundo o con los otros, crece en él la esperanza de que llegará su redentor, alguien que no le tema, alguien que sabrá entregárselo para que él se pueda entregar también; y Teseo, su enemigo, es el único que puede hacerlo. De ahí que el personaje de "La espera" adopte el nombre de su enemigo para que se pueda entregar como aquel que se abandona al sueño. Finalmente se adquiere cierta identificación. Identificación o encuentro que, necesariamente, se logra en el instante previo a la muerte, es un instante de confrontación con aquel que está en relación consigo mismo, es decir con su propio Otro.¹⁸

18

Soy cada instante de mi largo tiempo,
cada noche de insomnio escrupuloso,
cada separación y cada vispera.
Soy la errónea memoria de un grabado
que hay en la habitación y que mis ojos,
hoy apagados, vieron claramente:
El Jinete, la Muerte y el Demonio.
Soy aquel otro que miró el desierto
y que en su eternidad sigue mirándolo.
Soy un espejo, un eco. El epitafio.

[“Yesterdays”, en Borges, 1981, p. 54]

Asterión vive en su casa, que "es del tamaño del mundo". Una casa urdida para atrapar, sobre todo, a quien la construye y, en este sentido, Asterión encarna al primer prisionero. En la idea de encierro o de prisión, se centra la principal característica del laberinto; aún cuando sea vasto e infinito. En efecto, la casa de Asterión no significa una prisión estrecha y cerrada sino abierta; con puertas y múltiples caminos. Su vastedad vertiginosa, la misma que se puede experimentar en el desierto, conduce al extravío total. A veces se experimenta la ilusión de sentir que del otro lado del muro o de la puerta existe una posible salida; ilusión que se convierte en una falsa esperanza al percibir que esa salida de nuevo se transforma en una entrada. De ahí que sea mejor dejarse guiar por el instinto que crece con la oscuridad de aquel que se sabe perdido, y con el desamparo de aquel que se sabe solo. Los personajes de Borges, como Hládiz, Otorora o el múltiple inmortal, están en la situación, si no de encierro y oscuridad, sí de desamparo y desolación.¹⁹

El hombre carente, desprovisto de algo, incompleto, infeliz, moldea o va tejiendo con la espera o la búsqueda, algo que ni siquiera sabe qué pueda ser; lo que sí termina por saber es que esa construcción traza ese espacio en el que él mismo se pierde.

La identidad, tema que siempre inquietó a Borges, no importa en sí misma; aunque parece que sus personajes para reconocerse como alguien necesitan de una justificación que los nombre. Esto, de hecho, se configura en el transcurso de una vida. El recorrido por un laberinto marca los trazos que dibujan la forma de un destino, y siempre lleva implícito

¹⁹ Es la misma situación en la que se encuentra el Minos de Cortázar: "Yo tenía que encerrarlo [al minotauro], sabes, y él se vale de que yo tenía que encerrarlo. Soy su prisionero, a ti [a Teseo] puedo decírtelo. /Se dejó llevar tan dócilmente/ Aquella mañana supe que salía camino de una espantosa libertad, mientras Cnossos se me convertía en esta dura celda" (Cortázar, 1987, p. 39).

el final o la muerte.²⁰ A Borges, como a Dante, "le basta un sólo momento. En ese momento el personaje está definido para siempre. Dante busca ese momento central inconscientemente. Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por ese hallazgo, que es hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida" (Borges, 1986a, p. 20).

La muerte se presenta como un todo al que no se puede escapar y, más aún, de la que no se quiere escapar, porque la muerte aparece como el único Otro distinto al "yo"; lo único —el Otro— que permite tocar la Belleza, la Totalidad, lo Infinito.

La epifanía salva al hombre del completo absurdo, del absoluto vacío y de la profunda soledad que se pudiera sentir en el vertiginoso recorrido por el laberinto.²¹ Esto

²⁰ En su poema "La suma", Borges nos habla de esto:

Ante la cal de una pared que nada
nos veda imaginar como infinita
un hombre se ha sentado y premedita
trazar con rigurosa pincelada
en la blanca pared el mundo entero:
puertas, balanzas, tártaros, jacintos,
ángeles, bibliotecas, laberintos,
anclas, Uxmal, el infinito, el cero
puebla de formas la pared. La suerte,
que de curiosos dones no es avara,
le permite dar fin a su porfía.
En el preciso instante de la muerte
descubre que esa vasta algarabía
de líneas es la imagen de su cara.

[*"La suma"*, en Borges, 1986]

²¹ En este sentido podemos mencionar también su poema "Correr o ser", en el que la pregunta esencial es saber quién es el "yo", y en el que la respuesta casi siempre está del "otro lado":

¿Seré apenas, repito, aquella serie

se convierte, siguiendo con la misma imagen, en un dejarse comer por el Minotauro —al igual que las víctimas que entran en el laberinto para alimentar a ese ser mitad hombre mitad toro—, porque el Minotauro, que representa el centro, encarna la revelación.²² En el cuento de Asterión, Borges invierte la mirada principal: el Minotauro (la revelación) busca ser mirado, ser reconocido, aunque sea por alguien que no pertenezca a su estirpe; necesita ser mirado para recuperar su existencia perdida, reconociéndose como parte del Otro.

Asterión se dedica a esperar, una larga y ya no dolorosa espera, pues como él mismo dice "desde entonces no me duele mi soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo" (p. 72). Esa espera lo purificará, lo preparará para el encuentro anhelado con el Otro; situación similar a la del viaje iniciático, en el que el héroe se prepara para enfrentar los peligros que se presentan en el camino.

Esta espera, como aparece en otros cuentos de Borges, ——"La escritura del dios", "El milagro secreto"— permite que el personaje pueda salir de su encierro y de su solipsismo. Porque la espera siempre implica estar ligado a alguien o a algo. Asterión

de blancos días y de negras noches
que amaron, que cantaron, que leyeron
y padecieron miedo y esperanza
o también habrá otro, el yo secreto
cuya ilusoria imagen hoy borrada
he interrogado en el ansioso espejo?
Quizá del otro lado de la muerte
sabré si he sido una palabra o alguien
[“Correr o ser”, en Borges, 1981]

²² La visión de Cortázar del Minotauro, pesa mucho más por su ausencia, lo mismo que podría pasar con el centro del laberinto: "Muerto seré más yo —/Oh decisión, necesidad última/ Pero tú te disminuirás, al conocerme serás menos, te irás cayendo en ti mismo como se van desmoronando los acantilados y los muertos" (p. 66).

experimenta una mayor apertura en su laberinto cuando sabe que algún día alguien llegará a salvarlo.

Llamar a Borges pesimista por esta opinión sería limitar su concepción del hombre y del mundo. Creo que Borges se refiere a la soledad que vive el hombre cuando se enfrenta a la imposibilidad de comunicar o de conocer la totalidad de su ser; esta imposibilidad hace al hombre prisionero de algo inasible, de algo innombrable que, sin embargo, existe en su intimidad. En este sentido podríamos considerar esta invisibilidad como la misma monstruosidad que asusta, que seduce, que revela, que mata, contra la que no se puede pelear porque no tiene rostro, ni cuerpo, ni forma, pues no hay algo que lo sostenga, que le de vida, aun cuando se pueda sentir su presencia²³

¿Cuál es entonces para Borges la salida del laberinto, la salida que es quizá más difícil de hallar que el camino para llegar al centro? ---Teseo tiene que llevar el hilo de Ariadna, no tanto para llegar al Minotauro, sino para poder salir después de matarlo. Muchas veces parece que los personajes de Borges prefieren perderse en la complejidad laberíntica de la propia historia y del universo. Esta pérdida es lo que posibilita la incesante sorpresa, el vivir en un continuo asombro; de ahí que no importe tanto encontrar la salida

²³ En este sentido podemos mencionar su poema "Ausencia", en el que Borges manifiesta la ausencia precisamente como una presencia:

¿En qué hondonada esconderé mi alma
para que no vea tu ausencia
que como un sol temble sin ocaso,
brilla definitiva y despiadada?
Tu ausencia me rodea
como la cuerda a la garganta
el mar al que se hunde.

del laberinto como saberse desplazar en una maraña caótica. Este desplazamiento implica recorrer todos los caminos, todos los recodos, experimentar todas las opciones. El centro existe porque existen las bifurcaciones que llevan a uno y otro camino, es así como se configura un laberinto. En el mito de Cnosos, tanto Ariadna como Dédalo transgreden la ley impuesta por el rey Minos, y por esto a Dédalo se le castiga. El hilo de Ariadna sirve principalmente para salir del laberinto, pero representa la transgresión del orden establecido y la posibilidad de la expiación y, paradójicamente, en esa expiación se logra el verdadero encuentro. También es esencial la presencia del Otro: mientras Teseo recorre el laberinto, Ariadna sostiene el ovillo de hilo, y lo guía para que él encuentre la salida.²⁴ En este caso el hilo de Ariadna sirve, no para encontrar la salida del laberinto, —pues sabemos que para Borges el Universo es un laberinto y es imposible salir de éste, a menos que sea con la muerte—, sino para estar sujetos a algo o a alguien y no enloquecer en ese

²⁴ En "El hilo de la fábula" poema del libro de *Los conjurados*, Borges afirma que la existencia del laberinto y del hilo de Ariadna, se debe al hecho de que el hombre lo pueda imaginar:

El hilo que la mano de Ariadna dejó en la mano de Teseo (en la otra estaba la espada) para que éste se ahondara en el laberinto y descubriera el centro, el hombre con cabeza de toro o, como quiere Dante, el toro con cabeza de hombre, y le diera muerte y pudiera, ya ejecutada la proeza, destejer las redes de piedra y volver a ella, a su amor. Las cosas ocurrieron así. Teseo no podía saber que del otro lado del laberinto estaba el otro laberinto, el de tiempo, y que en algún lugar prefijado estaba Medea.

El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay 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.

viaje laberíntico. El hilo por el cual nos aferramos a la memoria y al deseo de seguir buscando.

En el cuento de "Los dos reyes y los dos laberintos", Borges narra cómo el rey de las islas de Babilonia construye un laberinto con la ayuda de sus arquitectos y sus magos. En ese laberinto muchos de los que entran se pierden; su construcción propicia la confusión y la maravilla, tanta que su creación se adjudica a un dios y no a un hombre. Un día, el rey de los árabes visita al rey de Babilonia, quien lo invita a entrar en su laberinto. El rey de los árabes vaga confundido y se pierde entre galerías y corredores hasta que, después de implorar la ayuda divina, logra dar con la salida. Su actitud, sin embargo, no es de queja; por el contrario, invita al rey de Babilonia a que conozca ahora su laberinto.

Después de un tiempo, el rey de Arabia conquista los reinos de Babilonia y hace prisionero al mismo rey; cabalgan unos días y lo abandona en el desierto: su laberinto —obra creada por dios y no por los hombres— donde el rey de Babilonia muere de hambre y de sed.

En esta narración aparece una de las ideas centrales del laberinto. Frente a un laberinto creado por los hombres, cuya arquitectura está hecha de muros, puertas, corredores, caminos que se bifurcan, y en el cual, a pesar de que se pueda perder y confundir aquel que lo penetra, existe la posibilidad de encontrar una salida; frente a la estrechez, en suma, de un laberinto construido con piedras, existe el otro laberinto, el del desierto, donde no existen corredores que dibujen un camino ni murallas que obstaculicen el paso ni bifurcaciones ni puertas que conduzcan a otras puertas; sólo existe la vastedad y lo infinito.

El hombre se pierde cuando no encuentra ningún obstáculo; y esta pérdida es más aterradora porque no hay nada que desvíe el camino hacia otro camino y hacia otro más, donde pueda haber al menos la esperanza de que quizá en el siguiente recodo se encontrará la salida. Al igual que en el mar, en el desierto da lo mismo estar en un punto o en otro, ya que en cualquier lugar se percibe la totalidad de arena o de agua y se visualiza el horizonte que nunca se alcanza. El laberinto es el lugar vacío por excelencia, y por eso el lugar que se tiene que recorrer en su totalidad, pues nadie se podría quedar en un solo lugar, porque la forma de habitarlo es precisamente ir de un lugar a otro; de ahí que el desierto sea una buena forma de representarlo. El vacío no sólo usurpa los espacios borgeanos sino también los espacios internos de los personajes. Quizá porque en el laberinto no importa lo que existe en sí mismo, sino aquello que pertenece al campo de la posibilidad.

El laberinto adquiere la forma de una construcción que quiere imitar las categorías divinas; porque Borges nos aclara en el cuento que la confusión y la maravilla, que son propias de Dios, también lo son del laberinto.

Estas dos caras del laberinto —lo finito, lo estrecho, lo cerrado frente a lo infinito, lo vasto, lo abierto— conducen al extravío a aquél que lo penetra. Lo cierto es que la idea de infinito está ligada a la idea del laberinto, ya que bastan —dice Borges— dos espejos opuestos para construir un laberinto, y sabemos que la oposición de dos espejos crea el infinito. Lo ilimitado provoca la sensación de no saber a dónde se va y tampoco dónde se está.

Observemos que el rey de Babilonia, creador de un laberinto, termina siendo el prisionero de otro laberinto; en ambos laberintos se manifiesta la búsqueda, ya no del

centro — porque Borges considera que en el desierto se está siempre en el centro —, sino de la salida. Así, todo lugar sin salida deviene infinito.

En el cuento "Abenjacán el Bojarí muerto en su laberinto" se hallan reunidas las ideas principales de los cuentos anteriores. Borges narra la historia de dos amigos: Dunraven y Unwin, en 1914, que a su vez cuentan la historia de Abenjacán el Bojarí, rey de alguna tribu milótica que muere en la cámara central de su casa, la casa en la que los dos amigos se encuentran narrando su historia.

El rey Abenjacán huye con el tesoro recaudado en sus años de dominio. Zaid, su primo, lo acompaña. Una noche, Abenjacán sueña que una red de serpientes lo aprisiona; despierta con horror y ve que a su lado duerme Zaid, el roce de una telaraña en su carne le sugiere el sueño. Cuando Abenjacán despierta le molesta que Zaid duerma con tanto reposo; en ese momento se le ocurre deshacerse de él para no compartir su tesoro; pero antes de morir, Zaid balbucea unas palabras que Abenjacán no alcanza a descifrar, se aterroriza por el hecho de mantener en su memoria el rostro del muerto, por lo que Abenjacán ordena al esclavo que le destruya la cara con una roca.

Después de unos días, Abenjacán, trata de escapar del fantasma del muerto; constantemente sueña con la imagen de Zaid y en un momento entiende las palabras que antes habían sido un balbuceo: "como ahora me borras te borraré donde quiera que estés". Ante tal amenaza, Abenjacán se oculta en el centro de un laberinto; piensa que ahí podrá engañar al fantasma. Pero en el fondo sabe que, en cualquier momento, Zaid puede encontrarlo. Después de un tiempo, al no ver más a Abenjacán, alguien entra al laberinto

a buscarlo, encuentra al esclavo y al león muertos y, en la cámara central, al Bojarí, todos con la cara destrozada. El tesoro ha desaparecido.

La muerte de este rey sigue siendo un misterio; en primer lugar porque "esa casa es un laberinto", y mucho tiene de celda carcelaria; en segundo lugar, la vigilan un esclavo y un león; en tercero, un tesoro secreto se pierde; en cuarto, el asesino ya está muerto cuando el asesinato ocurre. Unwin, un matemático, lógico y racionalista, detiene a Dunraven y le dice "—No multipliques los misterios. Estos deben ser simples. Recuerda la carta robada de Poe. — O complejos —" replicó Dunraven— "Recuerda el universo" (p. 126).

La siguiente parte del cuento trata de la discusión entre Unwin y Dunraven acerca de la verdad de la historia. Unwin le explica a Dunraven las razones por las que piensa que todo el relato parece mentira:

Un fugitivo no se oculta en un laberinto. No erige un laberinto sobre un alto lugar de la costa, un laberinto carmesí que avistan desde lejos los marineros. No preciso erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es. Para quien verdaderamente quiere ocultarse, Londres es mejor laberinto que un mirador al que conducen todos los corredores de un edificio (p. 132).

Unwin trata de justificar la existencia del laberinto y establece la hipótesis de que lo que importa es la correspondencia entre la casa monstruosa y su habitante monstruoso: "El minotauro justifica con creces la existencia del laberinto". Unwin reconstruye la historia como si el asesino no hubiera sido Abenjacán, sino Zaid. En su reconstrucción, Zaid, que es el cobarde, vela mientras el rey duerme. De pronto tiene el impulso de matar al rey, pero se detiene. Llama al esclavo, ocultan parte del tesoro y huyen. Construye un laberinto de muros rojos, pues sabe que tarde o temprano el rey vendrá a buscarlo a su laberinto; y ahí,

entonces, le dará muerte. Abenjacán llega al laberinto, baja los primeros peldaños, se introduce por las encrucijadas y encuentra, de pronto, a su asesino, después el esclavo mata al león y otro balazo mata al esclavo. Zaid deshace los rostros para que sea imposible identificarlos.

Para Zaid lo esencial no es el tesoro sino simular que él es Abenjacán; y al matarlo, finalmente, logra ser Abenjacán: "antes de ser nadie en la muerte, recordaría haber sido un rey o haber fingido ser un rey, algún día" (p. 134).

Borges utiliza como recurso literario la confusión de identidades, no solamente de un hombre frente a otro sino también del hombre frente a sí mismo; a veces para ejemplificar la carencia misma de identidad.²⁵ Cuando Abenjacán narra cómo mata a Zaid y cómo después lo sueña dice: "la primera noche que navegamos soñé que yo mataba a Zaid. Todo se repitió pero yo entendí sus palabras. Decía: 'como ahora me borras te borraré, dondequiera que estés'". He jurado frustrar esa amenaza; me ocultaré en el centro de un laberinto para que su fantasma se pierda". Es significativo que la amenaza en el sueño no habla de matar sino de borrar, palabra que hace énfasis en la identidad de alguien; de ahí que exista una preocupación constante por deshacer el rostro de los muertos. Porque el rostro, como el nombre, es el primer signo que identifica a alguien, de ahí la confusión

²⁵ Un ejemplo de esto es el comentario de León Bloy acerca del hombre (Borges, 1974, p. 716): "No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es. Nadie sabe qué ha venido a hacer a este mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas, ni cuál es su nombre verdadero, su imperecedero nombre en el registro de la luz... La historia es un inmenso texto litúrgico, donde las totas y los puntos no valen menos que los versículos o capítulos íntegros, pero la importancia de unos y de otros es indeterminable y está profundamente escondida".

entre Zaid y Abenjacán, o entre Villari y su perseguidor Villari. El hacerse pasar por el Otro es lo que caracteriza el tema de muchos relatos de Borges; no se trata solamente de una actuación, sino que se llega realmente a ser el Otro, se logra la transformación, la fusión total con aquello completamente distinto al "yo"; de ahí que tal unidad sea entre el asesino y el asesinado, entre el perseguido y el perseguidor, entre la víctima y el victimario; tal fusión transforma definitivamente al "yo". Este principio a lo que finalmente se reduce es a la propuesta de que un hombre puede ser todos, pero al mismo tiempo reconocerse como ninguno.

Dentro del laberinto-universo existen otros laberintos que, a su vez, crean un entramado de laberintos, lo que configura un laberinto de laberintos que todo lo abarca. Este espacio (el laberinto) puede servir para protegerse contra lo extraño, contra lo Otro o lo amenazante, contra la muerte; también sirve como celda carcelaria o como un espacio interminable imposible de agotar sus posibilidades.

Estos espacios que podrían parecer antagónicos: lo abierto-lo cerrado; lo ilimitado-lo limitado, etcétera, no lo son en realidad, pues no importa tanto el espacio físico como la actitud con la que se vive en ese espacio. Observe que el primer rey nunca pierde la paciencia y se entrega a las manos de la divinidad hasta que, como si fuera guiado por el hilo de Ariadna, logra dar con la salida. Sin embargo, el otro rey, acosado por el vacío del desierto no logra sujetar su hilo; pues la otra orilla siempre se desvanece o se hace interminable porque el horizonte jamás se alcanza.

Tanto Asterión ("La casa de Asterión") como el rey ("Los dos reyes y los dos laberintos"), como Abenjacán ("Abenjacán el Bojarí muerto en su laberinto"), o Villari ("La espera") son

prisioneros de una cárcel distinta: una casa, un desierto, el universo, espacios que se pueden resumir en uno solo: el "yo" del personaje. En este recinto, preciso y finito, se experimenta la vastedad, lo ilimitado, lo vertiginoso que, finalmente, provoca un desconocimiento total que busca desentrañarse. Habitar este espacio —el "yo"— desencadena la soledad en la que se encuentran los personajes de Borges. En ella el pronombre "yo" sobresale; un "yo" que se apodera de las otras voces, a pesar de que uno de los temas de Borges sea el Otro o el doble; pero, finalmente no es un Otro distinto al "yo".

Esta soledad que inunda las vidas de Astenón, Villari, Abenjacán, de alguna manera se reconforta al saber de la existencia de un Otro significativo para sus vidas. Y esta presencia, a veces solamente imaginaria, ausente, es suficiente para aliviar esa espera que padece el personaje borgeano.

En cualquier laberinto existe el desafío a la muerte. La muerte de la que Borges habla es aquella que se experimenta en todo rito iniciático;²⁶ es decir, existe un encadenamiento de experiencias que implican el nacimiento-la muerte-el renacimiento; y a través de este encadenamiento se alcanza una transformación o metamorfosis del que participa en el rito iniciático, así como del que inicia el viaje laberíntico en donde lo que encuentra no es tanto la salida como el extravío y la confusión. En medio de esta maraña, el personaje (el viajero) se enfrenta a la destrucción, pero también a la creación de sí mismo. Esta configuración de un "yo", inconcluso e indeterminado, puede ser la

²⁶ En la antigüedad, en Egipto o Babilonia, el laberinto adquirió un significado religioso, el centro del laberinto se asimilaba al centro del universo, y el poder que representaba la idea misma del centro configuraba la participación del hombre en los actos de la divinidad. El camino secreto y tortuoso hacia el centro del laberinto se consideraba un ritual de iniciación.

representación misma del Minotauro al que hay que desentrañar en la madeja laberíntica que conforma el destino humano. En el pasaje que va de la vida-muerte-renacimiento, —que a veces es simultáneo, como en el caso del personaje del "Milagro secreto"—, el protagonista cruza por abismos oscuros y vertiginosos y ahí lo invaden la angustia, la duda, el olvido de no saber en realidad quién es.²⁷

El laberinto que representa cada uno de estos cuentos me sugiere dos ideas principales; primero, los personajes borgeanos, insertos en una determinada realidad, de la que buscan y esperan encontrar Algo o a Alguien, con lo que se encuentran, finalmente, es con la paradoja misma; ya que ahí nada parece definido, un hombre puede confundir el alivio con la desdicha; otro puede abandonarse a los brazos de alguien, aunque a cambio reciba la muerte; la muerte puede ser liberadora y la vida una prisión; la fatiga se puede parecer a la felicidad; en la soledad se puede experimentar la plenitud de un encuentro; puede existir el paraíso pero solamente el paraíso perdido; se puede llegar a la Verdad o alcanzar la Belleza pero esta experiencia no puede ser expresada. En fin, lo paradójico es quizá lo que permite, no solamente identificar el laberinto, en la obra borgeana, como aquello que atrae pero al mismo tiempo perturba, sino también como lo que permite comprender que la

²⁷ En su poema "Soy", Borges hace referencia a este desciframiento de la identidad, y a un cierto nihilismo en su concepción del hombre:

Soy el que pese a tan ilustres modos
De errar no ha descifrado el laberinto
Singular y plural, arduo y distinto
Del tiempo que es de uno y es de
Todos. Soy el que es nadie el que no fue una espada
En la guerra, soy eco, olvido, nada.

realidad se integra por el encuentro de opuestos; así como el Minotauro solamente se puede concebir como mitad hombre y mitad toro.

Cabría mencionar el poema de "Edipo y el Enigma", en el que vemos que para Borges el destino del hombre termina siendo indescifrable y monstruoso; y en donde lo único que lo salva de su propia monstruosidad es el olvido:

Cuadrúpedo en la aurora, alto en el día
Y con tres pies errando por el vano
Ambito de la tarde, así veía
La eterna esfinge a su inconstante hermano,
El hombre, y con la tarde un hombre vino
Que descifró aterrado en el espejo
De la monstruosa imagen, el reflejo
De su declinación y su destino.
Somos Edipo y de un eterno modo
La larga y triple bestia somos, todo
lo que seremos, y lo que hemos sido.
Nos aniquilaría ver la ingente
Forma de nuestro ser; piadosamente
Dios nos depara sucesión y olvido.

II. LA AVENTURA EN EL LABERINTO. EL ESPACIO INHABITABLE

No se consideraba un turista; él era un viajero. Explicaba que la diferencia residía, en parte, en el tiempo. Mientras el turista se apresura por lo general a regresar a su casa al cabo de algunos meses o semanas, el viajero, que no pertenece más a un lugar que al siguiente, se desplaza con lentitud durante años de un punto a otro de la tierra.

Paul Bowles

En la experiencia laberíntica existe la certeza de no saber a dónde voy, dónde estoy o quién soy. Esta certeza motiva al hombre a la aventura, al riesgo, a partir para encontrar el origen, y en ese origen recuperarse. Pero el origen no es regresar al punto del que se partió, sino percibir en algún lugar del recorrido ese primer momento que contiene la totalidad de la vida;¹ ese momento que muy bien podría encontrarse al término de ésta²:

¹ Creo que el poema "Itaca" de Cavafis, me ayuda a ejemplificar el viaje que muchos de los personajes borgeanos emprenden y del cual nunca regresan; y si acaso lo hacen es en la medida en que ese viaje los transforma, tanto a su entorno como a ellos mismos:

Cuando emprendas tu viaje hacia Itaca, ruega que tu camino sea largo, y rico en aventuras y experiencias. Ni a Lestrígonos, ni a Ciclopes, ni a la cólera de Poseidón temas. No verás tales seres en tu camino, si tus pensamientos son altos, si tu cuerpo y tu alma no se dejan invadir por turbias emociones. No encontrarás a Lestrígonos ni al Poseidón colérico si no los llevas en ti mismo, si no es tu espíritu quien los presenta. Ruega que tu camino sea largo, que innumerables sean las mañanas de verano que (¡con cuánta delicia!) llegues a puertos vistos por vez primera.

[...]

Ten siempre a Itaca presente en el espíritu. Tu meta es llegar a ella, pero no acortes tu viaje: más vale que dure largos años y que abordes al fin a tu isla en los días de tu vejez, rico de cuanto ganaste en el camino, sin esperar que Itaca te enriquezca. Itaca te ha dado un deslumbrante viaje: sin ella, el

porque si se tiene una concepción laberíntica del universo, como Borges la tiene, es necesario concebir al hombre como eterno errante; es decir, como aquel que siempre está en camino sin poder detenerse nunca; no se detiene ni retrocede, sino que avanza sin alcanzar aquello que persigue que, finalmente, no es más que él mismo.

En el mito de Narciso, podemos ver cómo éste se enamora de Eco: su eco; de ahí la tragedia de no poder tenerse ni abandonarse al Otro, si no es abandonándose a la muerte.

Quizá, lo que más caracteriza al mito del laberinto sea el hecho de que el viaje que Teseo realiza para llegar al centro, es decir al espacio donde habita el Minotauro, se convierta en un simple recorrido que no muestra ni dificultades ni obstáculos o extravíos. En este sentido la búsqueda del centro se muestra tan sencilla a diferencia del hecho de buscar la salida, pues sabemos que Teseo necesita del hilo de Ariadna para no extraviarse en su viaje de regreso. Entonces lo que se puede interpretar es lo mismo que, según Vladimir Propp, se puede desentrañar en el caso de Edipo cuando derrota a la Esfinge, así como Teseo derrota al Minotauro, "no por su inteligencia, o astucia, o habilidad, sino porque ha recorrido todo el camino típico del protagonista y del jefe" (Propp, 1982, p. 128). Este camino típico, que en este caso se refiere a Edipo, Propp lo describe como el hecho de haber sido abandonado sobre las aguas y educado en una región remota y misteriosa.

camino no hubieras emprendido.
Mas ninguna otra cosa puede darte.

[...]

["Itaca" en *Poemas competos*. Cavañis, p. 44]

² El hombre siempre es codicioso de un porvenir, pues "la idea del futuro corresponde a nuestro anhelo de volver al principio" (Borges).

Así como el viaje de un extraño, de un extranjero que no pertenece a ningún lado y que, sin embargo, siempre regresa al territorio que de alguna forma siente como su lugar de origen.

Es necesario entonces, sobre todo para lo que a este trabajo concierne, retomar los aspectos que se refieren a la necesidad del viaje como único requisito para llegar a ese tan deseado encuentro que, en estos cuentos que veremos, se manifiesta como el descubrimiento que el protagonista hace de su propia condición de mortal. Borges nos introduce a la mortalidad del hombre desde su aspecto más lejano: la inmortalidad. Lo más ajeno viene a descubrir lo más familiar o cercano a la vida del hombre. Y ese espacio inmortal —una Ciudad, un Libro, una Biblioteca— modifica, en los personajes borgeanos, la manera de encontrarse con su propia muerte. Como lo veremos en los cuentos de "El Inmortal", "El jardín de los senderos que se bifurcan" y "La biblioteca de Babel", que en adelante los abreviaré como L. Jardín, B.B. respectivamente

El mito del héroe implica ritos de salidas, viajes, luchas con obstáculos, muerte o regreso; en general representa una odisea que manifiesta la mitificación de la existencia humana. La búsqueda de lo perdido es un rito humano que imita a la naturaleza en su esfuerzo voluntario de recapturar un contacto perdido con el ciclo natural.³ Para Northrop Frye, la

³ Según el Diccionario de símbolos de Chevalier, el laberinto "puede verse como combinación de dos elementos: la espiral y la trenza, y en tal caso expresa una voluntad muy evidente de figurar lo indefinido en sus dos aspectos principales para la imaginación humana; es decir, el perpetuo devenir de la espiral, que, teóricamente al menos, puede imaginarse sin término, y el perpetuo retorno figurado por la trenza. Cuanto más difícil es el viaje, cuanto más numerosos y arduos son los obstáculos, más se transforma el adepto, y en el curso de esta iniciación itinerante adquiere un nuevo yo" (*Diccionario de Símbolos*, p. 1106).

mitología clásica y la Biblia son el conjunto de algunos arquetipos literarios, símbolos e imágenes constantes de cosas comunes a todos los hombres, muestra las semejanzas en cuanto a la imagen del hombre desorientado que, acosado por las circunstancias, va en pos de lo perdido (Cfr. Frye, 1971, pp. 105, 109).

Muchos son los que han viajado por el laberinto, vemos, por ejemplo, a Ulises que por consejo de Circe visita los reinos subterráneos para ver a Tiresias. A Hércules así como a Orfeo, que también bajan a esas regiones. Por otro lado Virgilio presenta a Eneas guiado por Sibila, y Dante es llevado por Virgilio, todos penetran en el laberinto oscuro y profundo en busca de la luz, de la revelación. Muchos personajes de Borges vagan también sin un rumbo determinado; a veces son llevados por alguien, como es el caso del cuento el L, en el que un troglodita conduce al personaje principal por regiones desconocidas y territorios que parecen monstruosos, pero también ese guía es el que le revela su propia condición de inmortal; más adelante lo veremos con más detalle.

Quizá la finalidad del laberinto sea mostrar que todo acontecimiento se desenvuelve en la maraña de múltiples posibilidades. La apertura de la posibilidad aparece justamente porque el hombre es mortal, "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 otro que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo" (p. 23). Toda búsqueda es motivada para llegar a algún sitio, aunque a veces parece que jamás se llega: "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"). La esencia misma del laberinto es circunscribir en el espacio más pequeño posible el enredo más complejo de senderos y retrasar así la llegada del viajero

al centro que desea alcanzar.

La trama de la existencia humana puede ser dibujada por un laberinto de causas y efectos que lleva a todos de alternativa en alternativa, y donde cada decisión que se toma lleva a una decisión por tomar: "Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras" ("La lotería de Babilonia"). Toda posibilidad y todo azar caen en el laberinto, ninguna causa es absolutamente primera, incluso en la idea misma de la creación, Borges piensa que todo creador es la criatura de otro creador y que ninguna causa presumiblemente primera sería capaz de escapar a esta recurrencia infinita.⁴

Borges narra en el cuento de el L la historia de un hombre que busca incansablemente la ciudad de los inmortales. En su recorrido, que dura mucho tiempo, tiene que cruzar desiertos, montañas y hasta pasajes subterráneos que parecen laberintos conectados entre sí.

En el fondo de un corredor, un no previsto muro me cerró el paso, una remota luz cayó sobre mí. Alcé los ofuscados ojos: en lo vertiginoso, en lo altísimo, vi un círculo de cielo tan azul que pudo parecerme de púrpura. Unos peldaños de metal escalaban el muro. La fatiga me relajaba, pero subí, sólo deteniéndome a veces para torpemente sollozar de felicidad. Fui divisando capiteles y astrágalos, frontones triangulares y bóvedas. Confusas pompas del granito y del mármol. Así me fue deparado ascender de la ciega región de negros laberintos entretejidos a la resplandeciente Ciudad (p. 14).

La ciudad que encuentra es arquitectónicamente distinta de cualquier otra ciudad habitada por hombres:

abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta

⁴ "El creador es todos y es nadie; un plano de inteligibilidad supone siempre otro más complejo que abarca el primero para el que sigue siendo, por ese mismo hecho, inconcebible, es, en fin, un dios detrás de Dios" (*La Gaceta*, 1986, p. 37)

que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas (pp 15-16).

Sus habitantes, los trogloditas, son seres que no duermen, no tienen necesidad de interrumpir su estado de vigilia con el sueño, ya que, al no ser mortales, no viven la sucesividad del tiempo, nada significa para ellos pasar de un momento a otro, todos los momentos se convierten en uno solo, sin posibilidad para diferenciarlo de otros; "no hay placer más complejo --dice el personaje-narrador en el cuento-- que el pensamiento y a él nos entregábamos (...) todos los Inmortales eran capaces de perfecta quietud; recuerdo alguno a quien jamás he visto de pie: un pájaro anidaba en su pecho." (p. 22); además los trogloditas son seres que inspiran una gran repulsión. El protagonista, que también es inmortal, explora la Ciudad y percibe que uno de esos trogloditas lo sigue; pretende hablar con él, pero todo intento es inútil, porque el troglodita no logra articular palabra alguna; decide, entonces, llamarlo "Argos", pues le recuerda al viejo perro moribundo de la *Odisea*. Un día lluvioso, el troglodita logra pronunciar unas palabras: "Argos, perro de Ulises". El protagonista le pregunta qué sabe de la *Odisea* y "Argos" contesta: "Muy poco. Menos que el rapsoda más pobre. Ya habrán pasado mil cien años desde que la inventé" (p 19)

El personaje se da cuenta de que la Ciudad es más aterrador que un laberinto subterráneo o que la posibilidad de morir.

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. No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas (p 16).

Lo absurdo y monstruoso de la Ciudad asaltan al protagonista ----que es el narrador

pero también es Homero, Cartaphilus, el tribuno romano Marco Flaminio Rufo: el inmortal, es decir todos y ninguno— que, en el transcurso del tiempo y de distintas vidas, se da cuenta de que él mismo es inmortal y que ha vivido diversas vidas pero que con el paso del tiempo ha olvidado. Finalmente, bebe agua de un río que se encuentra por casualidad; al poco tiempo, se pincha un dedo con una espina y la sangre empieza a brotar, con lo que se da cuenta de que por fin podrá morir: "el inusitado dolor me pareció muy vivo. Incrédulo, silencioso y feliz, contemplé la preciosa formación de una lenta gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres" (p. 25). Quizá esta historia no sea más que la historia de un solo hombre que es todos los hombres, pero que busca de nuevo ser uno solo, de ahí que desee encontrar el río que le devuelva su condición de mortal.

En este cuento, Borges nos describe el destino del protagonista como único, pero también como múltiple⁵ a través de sus avatares y distintas encarnaciones: Homero, un troglodita, un tribuno romano, un anticuario, uno de los suscriptores de una traducción inglesa del siglo XVII de la *Odisea* y hasta el judío errante.⁶

Si el mundo de los hombres de sueño descrito en "Las ruinas circulares" tiene de terrible la precariedad de sus moradores, soporte insuficiente de sus existencias, el mundo que

⁵ "El yo es inevitablemente infinito, pues el hecho de saberse a sí mismo postula un otro yo que se sabe también a sí mismo, y ese yo postula a su vez otro yo" (Borges, 1974, p. 646).

⁶ Cada uno de nosotros es, de algún modo, todos los hombres que han muerto: "Al mismo tiempo yo tengo que sentir que no soy el que fui en esos lugares, que soy otro. Ese es el problema que nunca podremos resolver: el problema de la identidad cambiante" (Borges, 1985a, p. 109)

muestra su contrapartida es el de los inmortales, tan bestial y degradante, expresado a través de las aventuras de Marco Flaminio Rufo; estos hombres, sin dejar de serlo, adquieren la condición de eternos, propia de los arquetipos. Si a cada hombre soñado le corresponde un modelo referencial, a cada inmortal le conviene buscar su complemento de perdida mortalidad, para así recuperar la verdadera e inestable condición humana.

La idea del hombre, o el arquetipo del hombre que Borges desarrolla, es la de un hombre condenado a vagar por los tiempos sucesivos; es pues el Hombre, la Humanidad.⁷ Es un hombre que se sabe desposeído de algo esencial para su propia existencia; como si al iniciar el camino en ese gran laberinto —el universo— hubiera sido escindido de algo que se convertirá en su propia justificación; es decir que lo que va a justificar su estancia en ese laberinto, será precisamente la búsqueda de esa parte, de ese origen, de ese "paraíso perdido".⁸

⁷ "Ser una cosa es inexorablemente no ser todas las otras cosas; la intuición confusa de esa verdad ha inducido a los hombres a imaginar que no ser es más que ser algo y que de alguna manera es ser todo" (Borges, 1974, p. 1145).

⁸ En su poema "Posesión del ayer", Borges hace referencia a la significación de aquello que se ha perdido, pero aun así sigue estando ahí:

Sé que he perdido tantas cosas que no podría contarlas y que esas perdiciones, ahora, son lo que es mío. Sé que he perdido el amarillo y el negro y pienso en esos imposibles colores como no piensan los que ven. Mi padre ha muerto y está siempre a mi lado. Cuando quiero escandir versos de Swinburne, lo hago, me dicen, con su voz. Sólo el que ha muerto es nuestro, sólo es nuestro lo que perdimos. Ilión fue, pero lió perdura en el hexámetro que la plañe. Israel fue cuando era una antigua nostalgia. todo poema, con el tiempo, es una elegía. Nuestras son las mujeres que nos dejaron, ya no sujetos a la vispera, que es zozobra, y a las alarmas y terrores de la esperanza. No hay otros paraísos que los paraísos perdidos.

Borges concibe a la inmortalidad como un proceso cíclico, en el que al terminar una etapa se encuentra de nuevo el principio y así hasta el infinito; yo entiendo que Borges nos dice que en un proceso inmortal, es decir en donde no se concibe al hombre sino a la humanidad, no a la individualidad sino a la especie, el tiempo desaparece o deja de importar al igual que la identidad personal; en cambio, frente a la condición de un mortal el tiempo se recupera al saber que la existencia se agota, se acaba. De ahí que haya un acercamiento total a esa gota de sangre en el dedo del protagonista y esa gota parece abarcarlo todo.

La historia, la tradición es lo que se convierte en inmortal; a través de miles de formas se acumulan hechos, se crean poemas y se busca el río cuyas aguas liberarían definitivamente al hombre de su carga genérica.

En esa odisea, el personaje se da cuenta de que "un sólo 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" (p. 22). Tanto ser inmortal como estar muerto equivale a ser todos los hombres pero también a ser nadie: "yo he sido Homero; en breve seré Nadie, como Ulises; en breve seré todos: estaré muerto" (p. 27).⁹

⁹ Como dice el poema "A un poeta sajón":

[...]
Pido a mis dioses o a la suma del tiempo
que mis días merezcan el olvido,
que mi nombre sea Nadie como Ulises,
pero que algún verso perdure
en la noche propicia a la memoria
o en las mañanas de los hombres.
[Borges, 1983]

Cuando el personaje adquiere la inmortalidad pierde la percepción del espacio y del tiempo y, quizá, también la individualidad; otra de sus consecuencias es el ejercicio de la más absoluta indiferencia respecto a sí mismo: aquel que sabe que a la larga lo será todo, no siente deseos de conocer más o de ser más: "tampoco interesaba el propio destino".¹⁰ En esa pesadilla inmortal, el protagonista narra la concepción y la vivencia de los hombres (los trogloditas): el cuerpo se vive como un animal al que sólo le bastan unas horas de sueño, un poco de agua y un pedazo de carne. Esta forma de percibirse indica una pérdida de la corporeidad; el cuerpo desaparece y, por tanto, el placer, el goce, el dolor. Por otro lado la inmortalidad implica vivir la ausencia del asombro o de la novedad; no puede innovar porque ya todo existe, incluso la posibilidad de lo que podría innovar: si todo se dio o se dará, el mundo se reduce a un escenario especular, monstruosamente reiterativo: "cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos" (p. 23).

El laberinto, en la ciudad inmortal, aparece como el lugar sin sentido, propio para seres inmortales. En esa Ciudad, el laberinto adquiere la forma más acabada de la inconclusión, o sea de la postergación infinita, de la imposibilidad de dar algo por terminado. Aun cuando se llegue a su centro el recorrido comienza de nuevo; pues el centro representa un

¹⁰ En su relato de *Everything and Nothing*, el protagonista narra su conquista por llegar a ser alguien y al final cuando muere se encuentra con Dios y éste le dice: "Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie" (p. 45).

laberinto aún mayor, jamás se detiene, jamás se termina por conformar en un espacio habitable; este espacio ilustra la ley o el pacto secreto que rige la condición inmortal: tener acceso a todas las cosas, pero jamás poseerlas. Pareciera como si la Ciudad fuera el centro del laberinto, y aquel que se atreviera a pisarla fuera poseído por ella, como si el Minotauro hubiera ganado la batalla a Teseo. La ciudad inmortal se convierte en un lugar sin tiempo o el lugar donde se vive un tiempo simultáneo; es decir en donde un espacio y un instante pudieran contener todas las posibilidades: "Pensé en un mundo sin memoria —dice el personaje inmortal—, sin tiempo (...) sabía que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas" (p. 21-22).

Borges cita una frase de Santo Tomás: "la inteligencia desea naturalmente ser etema", y concluye que cada vez que alguien quiere a un enemigo aparece la inmortalidad de Cristo. En ese momento él es Cristo. Cada vez que repetimos un verso de Dante o Shakespeare, somos, de algún modo, aquel instante en que Shakespeare o Dante crearon ese verso.¹¹

El protagonista se siente perdido en el tiempo y en el espacio; en el tiempo, porque, si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá un cuándo; y en el espacio —como dice Borges acerca de las teorías del tiempo y del espacio— porque, si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde. Si no existe un cuándo o un dónde, simplemente no se podría elegir, dudar; los recuerdos desaparecerían; no existiría la inquietud por encontrar respuestas; dejaría de importar el movimiento o la búsqueda

¹¹ "Si el tiempo no tiene fin —dice Borges—, todas las cosas están destinadas a ocurrir a todos los hombres, y en ese caso, después de algunos milenios, cada uno de nosotros sería un santo, un asesino, un traidor, un adúltero, un tonto, un sabio" (Borges en Burgin, 1974, p. 60).

porque la percepción del universo sería tan limitada que todo se podría saber sin necesidad de indagarlo o de descubrirlo. Es lo que les sucede a los trogloditas que han perdido su condición de mortales y, por ello, serán todos los hombres pero también serán nadie. La inmortalidad es así la vida eterna de una muerte, el laberinto desaparece y lo que queda no es la excentricidad referida a un centro, sino lo que es peor: la centralidad estática, la permanencia en un solo punto.¹²

El L representa el deseo por alcanzar la inmortalidad, porque ésta es lo más lejano, lo que menos le pertenece a un ser mortal, incluso lo que representa el mayor terror, el más inhumano de los dones. Los hombres inmortales se convierten en perros sin memoria ya que sólo los animales son propiamente inmortales, o como lo señala Borges "ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible es saberse inmortal"¹³. El hombre siempre es codicioso de un porvenir; sin embargo, el múltiple personaje, inmerso en la inmortalidad, es incapaz de alcanzar o concebir un futuro, su única finalidad es recuperar de nuevo lo que perdió, antes de que lo pueda olvidar: su mortalidad; como parece que lo han hecho los trogloditas que ya ni siquiera se muevan ni buscan ni ambicionan un más allá. El protagonista descubre que lo más simple y, al mismo tiempo, lo más complejo es lo que posibilita su propio movimiento; es decir, aquello de lo que huye el jinete que busca la inmortalidad: la

¹² Como dice Carlos Fuentes: "La literatura nos vuelve, por ellos, excéntricos a todos. Vivimos en el círculo de Pascal, donde la circunferencia está en todas partes y el centro en ninguna. Pero si todos somos excéntricos entonces todos somos centrales" [Fuentes, 1994 p. 226].

¹³ Cabe mencionar una cita del cuento de "El sur", pues se refiere precisamente a esto: "estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante".

muerte. Cuando el personaje busca de nuevo la mortalidad, no lo abandona el temor de que, al salir del último laberinto, aparezca de nuevo el centro monstruoso: la ciudad inmortal.

En ese centro se vive la postergación y la imposibilidad de dar algo por acabado. Nunca puede haber una justificación de la existencia, porque ¿para qué se quiere una justificación si se tiene la certeza de que jamás se va a poder dejar de ser?

El laberinto obliga al hombre a moverse porque hay un centro que se quiere alcanzar, pero cuando se llega a ese centro, que en este caso es la ciudad de los inmortales, el hombre se queda inmóvil al enfrentarse a tal confusión caótica; porque llegar al centro no significa terminar con la confusión sino, al contrario, significa vivir la reunión simultánea de esa confusión, sembrada en su totalidad en el laberinto; como si en el centro todo el laberinto se reconstituyera enteramente y de golpe con todos sus entrecruzamientos, bifurcaciones, etcétera, produciendo un efecto de amalgama confusa semejante a la arquitectura de aquella Ciudad. Y veremos que todo este enmarañamiento es más atroz, enloquecedor que aquel otro laberinto fuera del centro, porque finalmente a lo que obliga el centro es a la inmovilidad. La estructura de la Ciudad es tan incomprensible, tan irracional, que en el momento mismo en que el personaje la vislumbra, se da cuenta de que su mera existencia hace infeliz al hombre.

Sin embargo, como dice Borges: "¿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 demoníaco o divino? Yo creo que si se piensa en esos términos, inconscientemente se piensa en el laberinto. Es decir, si pensamos que hay un centro estamos, de alguna manera, salvados. Si ese centro existe, la vida tiene entonces 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 centro secreto del mundo; y que hay, también, un arquitecto que lo concibió. Pero todo eso nos hace pensar que el universo no es explicable —en todo caso no es explicable para nosotros, los hombres—, y ésa es ya una idea terrible". Es importante que exista un centro porque por éste se justifica el laberinto, pero parece que más lo es el hecho de buscarlo y no de encontrarlo; o quizá, como decíamos al principio de este capítulo, sea más importante no tanto la llegada al centro como descubrir cuál es la salida.

La salida del laberinto podría estar simbolizada por la posibilidad de que el personaje inmortal pueda recordar, y con el recuerdo guiarse como si fuera el hilo de Ariadna, sin embargo, no sólo hace falta la memoria: ese "quimérico museo de formas inconstantes, / ese montón de espejos rotos", sino también la posibilidad de reconstruir un nuevo espejo; es decir de crear un nuevo rostro, y de recuperar aquel recinto que alguna vez se creyó perdido. La memoria es la única garantía de la identidad del yo.¹⁴ El protagonista de el L

¹⁴ En su poema "Everness", Borges insiste en la permanencia de esa memoria histórica y en la del individuo:

Sólo una cosa no hay. Es el olvido.
Dios, que salva el metal, salva la escoria
y cifra en Su profética memoria
las lunas que serán y las que han sido.
Ya todo está. Los miles de reflejos
que entre los dos crepúsculos del día
tu rostro fue dejando en los espejos
y los que irá dejando todavía.
Y todo es una parte del diverso
cristal de esa memoria, el universo;
no tienen fin sus arduos corredores
y las puertas se cierran a tu paso;

reconstruye su identidad a través de los recuerdos que despiertan sus diversas vidas, aunque siempre queda abierta la duda por donde se cuele la fisura del Otro: ser o no ser el mismo: "Nadie está en algún día, en algún lugar; nadie sabe el tamaño de su cara" (Borges, 1983, p. 161).

El miedo y la esperanza acompañan a aquel que se entrega al viaje. La duda del regreso al lugar de origen, su remota posibilidad es lo que caracteriza el viaje. No existe la certeza de volver, pero sí la nostalgia del reencuentro con el lugar que en algún momento se dejó; de hecho el protagonista de el L, en un instante, se confunde por el recuerdo de su ciudad: "Ignoro el tiempo que debí caminar bajo tierra: sé que alguna vez confundí, en la misma nostalgia, la atroz aldea de los bárbaros y mi ciudad natal, entre los racimos" (p. 14). Aquel que se entrega a la aventura del viaje quema sus naves sin posibilidad de regreso. Más aún si pensamos en un laberinto, ya que si se deseara regresar, el camino trazado desaparecería, pues siempre se construye un nuevo camino, un camino que se recorre en su novedad y su nostalgia. Quizá sea esta imposibilidad lo que dé consistencia a la construcción del laberinto, ya que existe una nostalgia de aquel lugar perdido y al no poder recuperarlo, ese lugar se inventa.

Al llegar a la Ciudad, el personaje se da cuenta de que en ella no hay principio ni fin, sólo hay un infinito palimpsesto de destinos y de textos: "cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo: sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron

sólo del otro lado del ocaso
verás los Arquetipos y Esplendores.
[Borges, 1983]

las horas y los siglos" (p. 28).¹⁵ Esas palabras son como los trogloditas: inamovibles, sin un destino particular y concreto; como una masa uniforme, una mezcla de letras sin sentido porque no existe el individuo que las particularice y les devuelva su complejidad y su misterio. Con la inmortalidad se perdería esa tarea de la que habla Borges: "Mi tarea/ es rescatar lo ajeno, lo de nadie/ lo que sólo perdura en una anécdota./ en el daguerrotipo que se borra,/ soy una piedra rúnica que el tiempo/ roe y destroza en un antiguo páramo/ soy aquel que ha trazado una escritura/ secreta que no entiende y que ninguno/ acabará de descifrar".

En un ensayo escrito en los años veinte, titulado "La nadería de la personalidad", Borges argumenta que el "yo" no existe, sólo se puede suponer como una ilusión o como una necesidad lógica con la que pretendemos oponernos a la sucesión temporal. No existe tal "yo" —dice— porque estamos ligados al instante, a la discontinuidad del tiempo. Precisamente es esto lo que Borges nos narra en el cuento de el L: un "yo" múltiple que busca un solo momento para conjuntar todos los anteriores; ese momento lo percibimos cuando, en una especie de acercamiento, la gota de sangre se convierte en el Otro protagonista que le descubre su realidad de mortal.

El personaje de el L en su paso por diversos tiempos adquiere o transforma su propio rostro en otros, lo que le complica su realidad al hacerla diversa y múltiple. Tal creación de otros me recuerda al juego de Asterión de imaginarse al otro Asterión, con el

¹⁵ "El lenguaje —dice Borges— es una creación, viene a ser una especie de inmortalidad" (Borges, 1985a, p. 44). El lenguaje es también un pasadizo, un recorrido del gran laberinto, ahí siempre se encuentran "sugerencias de otras creaciones más antiguas" (T. S. Eliot).

que se entretiene en su soledad; pero en el fondo sabe que llegará Otro distinto a él para sacarlo de aquella soledad o así lo espera. El inmortal, inmerso en esa diversidad de vidas, —Homero, Ulises, Cartaphilus o un narrador que puede ser todos al mismo tiempo— se da cuenta, como también lo hace Asterión, de que la única forma de salir de aquel laberinto —ya no de cuartos y corredores que te llevan a otros y a otros, sino de múltiples vidas que te llevan a otras y a otras— es aguardar para dejarse arrebatar por la Muerte.¹⁶

En el cuento de "El jardín de los senderos que se bifurcan" (Jardín), Borges narra las peripecias (en forma de escrito autobiográfico póstumo) de un chino, Yu Tsun, espía alemán en la primera guerra mundial que, habiendo sido descubierto por su rival, el capitán inglés Richard Madden, huye momentáneamente del inevitable cerco para tratar de hacer llegar a su jefe en Berlín su último servicio de espía: "el nombre preciso del lugar del nuevo

¹⁶ En este poema, Borges nos descubre su propio laberinto en el que se pierde, busca, espera y encuentra la muerte:

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;
pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.
A esta ruinosa tarde me llevaba
el laberinto múltiple de pasos
que mis días tejieron desde un día
de la niñez. Al fin he descubierto
la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco de Laprida,
la letra que supo Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno. El círculo
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea

[*"Poema Conjetural"* en Borges, 1974, p. 868]

parque de artillería británico sobre Ancre". Para ello viaja en tren desde Londres a Ashgrove, un pueblo de las cercanías, a la casa del doctor Stephen Albert, reputado sinólogo, antiguo misionero en Tientsin. Allí, adelantándose al sabueso implacable que lo persigue, Richard Madden comete el crimen que tendrá la esperada notoriedad por lograr transmitir rebuscadamente el mensaje a los alemanes, ya que el lugar en Francia se llama precisamente Albert.

Lo que hay en este cuento no es sólo la anécdota un tanto policiaca sino que hay algo más, y este "algo más" se anuncia así en el propio relato: al llegar a la aldea de Ashgrove, Yu Tsun busca la casa de Stephen Albert. Unos muchachos le dicen cómo llegar: doblando siempre a la izquierda, como se hace en ciertos laberintos, porque confiesa Yu Tsun:

[...] algo entiendo de laberintos; no en vano soy bisnieto de aquel Ts'ui Pen, que fue gobernador de Yunan y que renunció al poder temporal para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el Hung Lu Meng y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres. Trece años dedicó a esas heterogéneas fatigas, pero la mano de un forastero lo asesinó y su novela era insensata y nadie encontró el laberinto. 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 y 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. Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo. El vago y vivo campo, la luna, los restos de la tarde, obraron en mí; asimismo el declive que eliminaba cualquier posibilidad de cansancio. La tarde era íntima, infinita (p. 107).

Ante todo, el laberinto del Jardín es un libro o, por mejor decirlo, está en un libro, el que escribiera aquel Ts'ui Pen, gobernador de una provincia y doctor en astronomía y astrología. Lo encierran trece años en el pabellón de la Limpida Soledad, ahí produce un "laberinto de símbolos [...] un invisible laberinto del tiempo [...] un laberinto que fuera

estrictamente infinito" (p. 110).

En el cuento anterior, la Ciudad encarna el centro del laberinto, ahora en éste, la Novela reproduce todo el laberinto, así libro y laberinto son lo mismo: Ts'ui Pen se propuso un laberinto que fuera estrictamente infinito y la única manera de ser infinito es construyendo un volumen cíclico, circular: "un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera con posibilidad de continuar indefinidamente" (p. 111). Para construir el laberinto (lo que es igual, para escribir la Novela) es necesario optar simultáneamente por todas las alternativas que ofrece una situación: "crea así diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan [...] todos los desenlaces ocurren, cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones" (p. 112).

Lo que sustenta este cuento es una trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o secularmente se ignoran, abarcando todas las posibilidades, tiempos divergentes, convergentes y paralelos. La hipótesis de fondo, la idea creativa que anima semejante cosmología de infinitas posibilidades, es la de que "el tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros". Así como la inmortalidad es la vivencia de la posibilidad pura, no una en particular sino todas.

En muchas de las ficciones de Borges, cada vez que un personaje se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina las otras, pues la vida es sucesiva; pero en el Jardín, Ts'ui Pen se retira a escribir una novela y crea un laberinto; opta —simultáneamente— por todas las posibilidades. Crea diversos porvenires, diversos tiempos que también proliferan y se bifurcan. Todos los desenlaces ocurren, cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones, de ahí la confusión y el extravío del que penetra su obra.

Al doblar siempre a la izquierda llegamos al mismo lugar del que partimos; en el cuento del Jardín, el protagonista dice que "el consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos." (p. 106). Tal consejo para llegar a la parte central de un laberinto, podría verse expresado en la misma novela de Ts'ui Pen, ya que hizo del lenguaje, de su novela, su propia casa, lo que le ofrecía la posibilidad de un sentido - lo que finalmente ningún contemporáneo suyo supo encontrar-, una suerte de refugio desde el cual podía contemplar el mundo no como un final, sino como un lugar de partida, o la casa desde la que tendría que salir para construir su propia historia, para tejer el hilo de la memoria y poblar de palabras el vacío de lo primigenio. De ahí también que el inmortal se dé cuenta de que sólo quedan palabras. En el final y en el origen lo que se encuentra es la Palabra, que atraviesa definitivamente la existencia.

El tema esencial de "La Biblioteca de Babel" (B.B.) es la busca de un libro; un libro que abarque la totalidad del universo o el universo concentrado en un libro; un libro que sea "la cifra y el compendio de todos los demás". La Biblioteca es infinita, solitaria, incorruptible, secreta, misteriosa. El personaje entra en esta Biblioteca y penetra en galerías hexagonales formadas por muros provistos de anaqueles, cada anaquel consta de libros con el mismo formato, y cada libro del mismo número de páginas, cada página del mismo número de líneas, y cada línea del mismo número de caracteres. Y sin embargo, pese a la entrada en aquel mundo que parece contenerlo todo, la posibilidad de alcanzar el significado de esas obras es nula. Hace ya tiempo que los hombres buscan fatigados y desesperanzados, incluso "hay buscadores oficiales, inquisidores. Yo los he visto en el

desempeño de su función: llegan siempre rendidos; hablan de una escalera sin peldaños que casi los mató; alguna vez, toman el libro más cercano y lo hojean en busca de palabras infames. Visiblemente, nadie espera descubrir nada" (p. 95). Aunque en el fondo sabemos que todos esperan y buscan encontrar algún sentido, alguna justificación.

En la vasta Biblioteca hay distintas propuestas para encontrar el conocimiento total, una de ellas es abandonar la búsqueda y construir por medio del azar los libros que se buscan, barajando y revolviendo letras y símbolos; esta secta pronto desaparece por ser un peligro frente al orden establecido, aunque todavía después algunos viejos "remedaban el divino desorden". El desorden se encarna en la idea de una divinidad delirante que ha creado un mundo incomprensible de hombres impíos y de ignorancia:

Afirman los impíos que el disparate es normal en la Biblioteca y que lo razonable (y aun 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 (p. 97).

Otros hombres intentan descubrir el mejor camino para encontrar el Texto sagrado, y piensan que lo primordial es deshacerse de las obras inútiles. Esta secta de purificadores delira en la búsqueda de libros omnipotentes y mágicos, se mueve por un "furor higiénico". En esa insensata búsqueda hay millones de libros perdidos. La búsqueda es infinita: para localizar el libro A se consulta el libro B que indica el sitio de A, para localizar el B se busca el C, y así hasta el infinito.

Los habitantes de la Biblioteca buscan su propia justificación, pero no siempre la encuentran, de ahí que muchos de ellos disputan, pelean, se estrangulan y otros

enloquecen o mueren sin encontrarla.¹⁷

En esa Biblioteca se registran todas las combinaciones posibles de los veintitantos símbolos ortográficos, "o sea todo lo que es dable a 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 Basilides, el comentario de ese evangelio, el comentario del 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" (p. 94).

En la Biblioteca, al igual que en el laberinto —o que en la Ciudad Inmortal o en la Novela—, el propósito principal es la búsqueda del Texto sagrado que permita la comprensión total del universo o el encuentro con el "hombre libro", poseedor del secreto del mundo; sin embargo, la desesperación proviene de que, a pesar de saber que los libros sagrados existen, resultan, finalmente, inaccesibles, ya que encierran, como cualquier lengua secreta, "un terrible sentido [...] Nadie puede articular una sílaba que no esté llena de ternuras y de temores; que no sea en alguno de esos lenguajes el nombre poderoso de un dios" (pp. 98-99). La desmesura del hombre —según Borges— radica en querer escribir el Libro maravilloso que encierra los misterios del universo, los designios secretos

¹⁷ Borges ha comentado sobre este cuento que existe una parte intelectual y otra, más importante, la que se refiere al sentimiento de soledad y angustia que provoca la inmensidad y monstruosidad de esa biblioteca, de ese universo.

de Dios.¹⁸

El mundo, según Mallarmé, existe para desembocar en un libro; según Bloy, somos palabras o letras de un libro mágico, que siempre está presente porque es el mundo mismo. La mística judía sitúa al Texto (a la Sagrada Escritura) como centro de su existencia. A veces, parece que, al igual que los cabalistas, Borges concibe a la divinidad, y no sólo a ésta sino a la realidad también, como un mundo de nombres divinos, un mundo construido de lenguaje. De hecho, en su poema "El Golem", Borges nos introduce en la construcción de un personaje por el principio vital que se inscribe en el Nombre: "hecho de consonantes y vocales", el nombre es también "arquetipo de la cosa". Es el nombre que, según los cabalistas, se ha borrado y perdido por la caída en el pecado. Sin embargo, un rabino en Praga, Judá León, quiso saber lo que Dios sabía a través de la permutación y variación de las letras y "al fin pronunció el Nombre que es la clave", entonces labró un muñeco y le enseñó los misterios del tiempo, las letras y el espacio, y a esta criatura la llamó Golem. Aunque "tal vez hubo un error en la grafía/ o en la articulación del sacro Nombre;/ a pesar de tan alta hechicería,/ no aprendió a hablar el aprendiz de hombre." (Nueva Antología Personal, p. 27). Quizá también, Judá León quería imitar el divino desorden con lo cual peligraba el orden establecido.¹⁹ Porque el Nombre, al igual que el

¹⁸ En este sentido también los cabalistas conciben la Torá como el Libro escrito con las 22 letras consonantes del alfabeto hebreo, y es a través de este Libro como la esencia oscura de la divinidad se hace comunicable. "Las letras y los nombres no son sólo medios convencionales de comunicación. Son más que esto. Cada uno de ellos representa una concentración de energía y expresa una variedad de sentido que es absolutamente imposible traducir al lenguaje humano" (Scholem, 1986, p. 34).

¹⁹ El Golem como el Minotauro, se convierte en un símbolo del hombre porque esa criatura:

Gradualmente se vio (como nosotros)

centro, representa, en cierto sentido, un lugar sagrado que nadie puede poseer; si así lo fuera, en el intento fracasaría como Judá León; y en tal fracaso por alcanzar a la divinidad o, más bien, por ser la divinidad misma, se redescubre al hombre mortal y finito; como le pasa al personaje de el L cuando reconoce su profundo deseo de regresar a su antiguo hábitat finito e imperfecto, pues ya no soporta la presencia de sus habitantes, ni siquiera su propia inmortalidad y anhela, más bien, recobrar su condición perecedera.

La Biblioteca abarca todos los libros, no existe problema personal o mundial que no tenga solución. Los bibliotecarios esperan aclarar el misterio básico de la humanidad, el origen de la Biblioteca —universo— y del tiempo. La sola presencia de pasillos, corredores, encrucijadas hablan de la construcción de un enigma, y la búsqueda por descubrir ese enigma nos introduce en el sentido último del laberinto; dice Borges que, "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".

Frente a la inquietud de algunos bibliotecarios de encontrar siempre un sentido que, en el caso de la B.B., se pueda atribuir a los libros, existen también aquellos que sostienen que "los libros nada significan en sí"; sin embargo, algunos dicen que la Biblioteca es total, con ello quieren expresar "que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones

Apisionado en esta red sonora
de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,
Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros

["El Golem" en Borges, 1974, p. 886]

(...) o sea todo lo que es dable expresar". Pero si esta Biblioteca encierra todo lo que se puede expresar, entonces encierra todo tipo de contradicciones e incoherencias; como dice Borges en un ensayo previo a este cuento: "la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira" ("La Biblioteca total", en Rodríguez Monegal, 1981, p. 140).

Los habitantes de la Biblioteca experimentan una exorbitante esperanza para pasar después a una profunda depresión; porque se sabe que existen libros preciosos que contienen las respuestas que se buscan, pero también que esos libros son inencontrables. El secreto del encuentro, su misterio, radica en que todo converge hacia el centro originario; centro que se ha fragmentado en innumerables pedazos; la tarea quizá de ese viajero (en el L, el Jardín y la B.B.) es la de reunir los fragmentos desperdigados de un "yo" descentrado, ya sea en una palabra o en un instante, para recuperar la unidad de lo primigenio.

El viajero tiene la certeza de estar incompleto, carente, lo que lo coloca en una situación ambigua; por un lado, sabe que existe la oportunidad de salir a la busca de aquello que no posee y esto excita su imaginación, indaga caminos oscuros y peligrosos y va más allá de las significaciones evidentes; y, por otro lado, existe la imposibilidad de alcanzar "eso" que lo complete.

La busca de lo que no posee y aquello de lo cual carece un mortal, quizá, lo más imposible, lo más alejado de su propia realidad sea la inmortalidad, lo infinito. A falta de un encuentro inmediato debe ir a través de innúmeras tinieblas y pasajes subterráneos a buscar lo que se le sustrae. El viaje sitúa al hombre en los límites de lo inteligible, del

delirio, en la frontera del extravío y del no retorno. El viaje, como abandono a lo desconocido, abre las fronteras de lo nuevo, deja al viajero en medio de la incertidumbre y la perplejidad porque se da cuenta de que finalmente a donde lo lleva ese viaje es a sí mismo; la perspectiva del viaje al que Borges se refiere, nos conduce siempre al infinito retorno a nosotros mismos.

La muerte de la que habla Borges es la que permite que, aun en una prisión, en un desierto, en una ciudad, en una biblioteca, el hombre pueda correr su aventura primordial: la que le descubra que terminar un destino significa también empezarlo.²⁰

Sabemos que nuestro abrumador destino está siempre cerrado por la muerte. Los cuentos de Borges parecen narraciones de vidas completas que terminan siempre con la muerte. Esto parecería muy obvio si no tomáramos en cuenta que para Borges, la muerte corresponde a la primera posibilidad de ejercer un destino. Casi todos los personajes de Borges tienen una profunda conciencia de su muerte, y es por este hecho por el que Borges comienza muchos de sus relatos.

En algún momento el narrador del I dice que, "Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario..." (p. 23). Insiste en esta falta de originalidad o en esta carencia de identidad autónoma de cada momento; en cambio en el jardín, el personaje principal dice "después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en

²⁰ Según Benjamin ahí donde más dolorosamente se nos muestra la desventura del extravío, es donde debemos buscar las huellas del origen, las señales que nos permiten desandar el camino donde el fin sea el comienzo. (cfr. El ensayo como filosofía).

la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí..." (Borges, 1985, p. 102). La incipiente teoría de los infinitos mundos posibles se agota en uno solo, pues sólo se puede elegir una posibilidad: el instante que contiene todos los instantes, así como en "la Biblioteca de Babel" se busca el libro que contenga todos los libros, o en el I, la Ciudad que lo abarca Todo. Aunque el Jardín se desarrolla en el transcurso de un solo día, y el I en un ciclo de muchos años, o más bien en un tiempo indeterminado; al final, ambas posibilidades nos remiten a lo mismo: a la búsqueda de "un laberinto de laberintos", de un "sinuoso laberinto creciente que abarcará el pasado y el porvenir".

La experiencia del habitante de la Biblioteca es similar a la experiencia del inmortal cuando llega a la Ciudad tanto tiempo buscada: es decir, llega también al espacio que todo lo abarca, a la totalidad de donde se desprende la imposibilidad de creación, de innovación, de movimiento. Esta imposibilidad es lo que marca la diferencia entre aquel ser eterno y perfecto, cercano a la imagen de un dios, y aquel otro que necesariamente tiene que recorrer todos los caminos del laberinto pues es un ser imperfecto, carente, finito; pero en esa imperfección es capaz de construir su propio centro para poner fin a su viaje. Los habitantes de la Ciudad y de la Biblioteca son seres perfectos y estables, y al no necesitar de otros, alcanzan la perenne existencia. En ambos cuentos el tiempo está detenido, congelado, nada transcurre en esa Biblioteca imperecedera, como nada pasa en la Ciudad inmortal. Ambas son ilimitadas y periódicas: "si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que repetido sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza" (p. 100), dice el narrador de la B.B. No es extraño que muchos de los personajes de Borges enfatizen en la repetición, que parecería nos lleva siempre al mismo

lugar sin percatarnos de ello, de ahí quizá la necesidad de repetir el ciclo una y otra vez hasta que se encuentre ese Orden. Doblar siempre a la izquierda para llegar finalmente al "patio central", al Orden, al Origen.

En estos cuentos, el individuo no importa lo que importa es la inmortalidad de la especie, la persistencia eterna de la Biblioteca o la justificación de una raza. El universo de la Biblioteca y el de la Ciudad son tan completos que la acción del hombre en nada los modifica y nada les agrega. La contraposición a esos mundos cerrados e inmóviles será aquella que ofrezca una visión abierta, dinámica, múltiple del universo. En este sentido la Novela del Jardín representa los mil un mundos posibles, configura la bifurcación incesante hacia innumerables futuros; como dice Stephen Albert: "esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades." (p. 114).

Borges no repara en los opuestos porque para él los opuestos no existen. La construcción, la identidad, el futuro, la vida necesitan, para concebirse como tales, de la destrucción, del pasado y de la muerte. Y es a través de esa aparente oposición, o más bien de ese encuentro de "opuestos", como se erige el verdadero laberinto en el que el hombre se pierde, de ahí que tenga que optar por todos los caminos, aunque a veces parezca que un camino retrase el camino inicial o que una decisión se contraponga a la otra.²¹ Sólo se puede llegar al centro del laberinto, o salir de él (que es lo mismo) sólo si se le recorre por

²¹ "Lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y la del futuro, las cosas que he tenido y las que tendré, todo ello nos espera en algún lugar de ese laberinto tranquilo" (Tlön, Uqbar, Orbis tertius)

completo, sin olvidar un sólo corredor. De esta manera, uno puede decir que ha tomado todas las decisiones, o sea ninguna, y está a salvo.

Los cuentos el I, y la B.B. implican la totalidad en un espacio que todo lo contiene (la Ciudad, la Biblioteca), en cambio en el Jardín, Yu Tsun se enfrenta a diversos tiempos, diversas alternativas de las que solamente una puede optar; la que elige, necesariamente, desecha todas las demás pues no las contiene, a diferencia de la novela que escribe Ts'ui Pen en la que todas las posibilidades pueden ocurrir. La Ciudad, la Biblioteca o la Novela son en sí mismos lugares indefinidos e imaginarios, y es precisamente esto lo que le impide al inmortal habitar en ella, o al bibliotecario alcanzar el conocimiento total, o al lector de la Novela comprender que laberinto y narración son lo mismo. Así como lo más indefinido es lo que le impide a K. alcanzar el Castillo o a Aquiles dar alcance a la tortuga, y quizá al hombre reunirse consigo mismo. En esos espacios, los hombres acuden al sueño infinito de concebir el espacio que contenga todas las proposiciones referentes al mundo que, en cierta forma, sería como el mundo.

Los personajes de estos cuentos justifican su propia existencia en algo que no les pertenece, en algo fuera de ellos y ajeno a sus propias vidas; sin embargo en esa entrega también se rebelan, pues cuando encuentran lo inmortal, eterno o infinito, lo rechazan porque llegar ahí significa negarse como individuos, desaparecer. La significación del lugar que se busca (llámesele centro o el laberinto de laberintos) existe como sucedáneo de una inasible identidad propia. Cuando el hombre es expulsado del paraíso adquiere su verdadera condición, la de exiliado. Los personajes de Borges son constantes viajeros que buscan un lugar donde habitar, una palabra que los nombre. Para él todo hombre siente ---como Dante--- que ha perdido una cosa infinita e irrecuperable. Quizá Borges intuye

que la identidad encarna ese vacío indefinible e impersonal del que estamos hechos.²²

El enigma desencadena el relato: senderos que constantemente se bifurcan, tiempos encontrados, búsquedas infinitas, centros desplazados, errancia que no termina. El misterio complica la realidad, y se encuentra en la idea misma del centro, donde habita un dios o un monstruo, o quizá solamente un vacío, pero este vacío provoca el mismo impacto de temor y de fascinación. El centro siempre se encuentra desplazado, por lo que se convierte en un centro excéntrico, paradoja humana inevitable, porque es un centro al que nunca se llega, o al que se llega y en ese momento cambia de sitio; por eso la búsqueda puede parecer absurda e inútil, pero también totalmente irresistible al intuir que quizá estamos inmersos "en una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna".²³ Todos somos excéntricos y quizá ésta sea la única forma de ser central, como dice Plotino "tenemos en todo momento nuestro centro Allí, pese a que no miremos en todo momento en Esa dirección" (*Enéadas*, VI, 9, 8).

²² Hay un pasaje que me interesaría citar de Pico de la Mirandola que precisamente nos habla de aquel que no posee nada, ni forma, ni rostro, pero es lo que finalmente tiene que conquistar: "No te he dado ni rostro, ni lugar alguno que sea propiamente tuyo, ni tampoco ningún don que te sea particular, ¡oh Adán!, con el fin de que tu rostro, tu lugar y tus dones seas tú quien los desees, los conquistes y de ese modo los poseas por ti mismo. La Naturaleza encierra a otras especies dentro de unas leyes por mí establecidas. Pero tú, a quien nada limita, por tu propio arbitrio, entre cuyas manos yo te he entregado, te defines a ti mismo. Te coloqué en medio del mundo para que pudieras contemplar mejor lo que el mundo contiene. No te he hecho ni celeste, ni terrestre, ni mortal, ni inmortal, a fin de que tú mismo, libremente, a la manera de un buen pintor o de un hábil escultor, remates tu propia forma". [en Marguerite Yourcenar, *Opus Nigrum*, p. 3]

²³ También la biblioteca "es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible" (p. 90).

III. LA PALABRA: EL LABERINTO IMPENETRABLE

Un lugar no se conoce hasta no haberlo vivido en el mayor número posible de dimensiones. Para poseer un sitio hay que haber entrado en él desde los cuatro puntos cardinales, e incluso haberlo abandonado en esas mismas direcciones.

(Walter Benjamin)

En los capítulos anteriores nos encontramos con personajes que perseguían algo o a alguien; por ello, la atención se centraba en los recorridos, los viajes, el movimiento que los conducía a otros lugares, finalmente todo suponía un centro siempre descentrado. En los cuentos que ahora veremos, junto con algunos de sus poemas, Borges ya no nos muestra perseguidores que van de un lado a otro buscando algo, sino, por el contrario, más bien personajes que parecen arrebatados por algo o por alguien; un arrebato que casi siempre es a través de la Palabra, no de cualquier palabra sino de aquella que tiene que ver con la revelación. En estas narraciones la revelación equivale al centro del laberinto. Cuando el personaje accede a ella, se desatan diversas consecuencias. En lugar de huir del Minotauro que habita en el centro, el personaje lo busca para entregársele.

Hemos visto que el hombre borgeano vive constantemente extraviado en un espacio vacío como el desierto, moviéndose de un lugar a otro, como si fuera de la realidad al sueño sin delimitar fronteras; es un hombre perdido porque está rodeado de una extensión ilimitada, cuyo horizonte persigue. Otras veces, Borges nos conduce por el laberinto de tiempo en donde el hombre se pierde en la eternidad del instante o en la fugacidad de lo eterno, en la realidad del sueño y en lo "irracional" de la espera. La condición del hombre, parece decirnos Borges, es la del extravío; esta condición lo salva de la estaticidad, de la

apatía, y de concebir al hombre y al universo como simple realidad, porque el hombre al saberse perdido se mueve y, para hacerlo, tiene que imaginar nuevos artificios que le concedan la posibilidad de seguir creando su propio destino. El laberinto es el lugar vacío por excelencia, de ahí que el desierto sea una buena metáfora para representarlo; y ese espacio — el laberinto — es reflejo de la inmensidad e incomprensibilidad del universo y del destino del hombre.

No podemos negar la insistencia de Borges por mirarlo todo como un laberinto de laberintos; no sólo mira al mundo como un laberinto y al hombre como su protagonista, sino también incursiona por los oscuros pasajes, recovecos y monstruos que habitan en el interior del hombre.

Pienso que por la significación que tiene la Palabra en Borges — no digo el lenguaje pues se presta a una interpretación teórica de éste — o quizá de una manera más precisa la poesía, es como logramos identificar la maraña que le revela a los distintos personajes el rostro de lo Otro que no es más que su propio rostro. Como si todo fuera un gran texto imposible de descifrar en su totalidad, porque para Borges no es necesario descifrar sino más bien perderse en ese gran laberinto de signos que siempre representan otra cosa.

En estos cuentos: "El espejo y la máscara" (Espejo), "Undr" (U), "La parábola del palacio" (P.P.) y "La Escritura del Dios" (Escritura), la Totalidad del universo arrebatada al poeta que anhela fundirse con la Belleza. El encuentro con la Palabra confronta al poeta con lo inexpressable, pero no por ello carente de significado; es decir que para apoderarse de la Palabra se requiere de una experiencia simultánea, un instante en el que la revelación se manifieste. En este sentido, cuando el poeta participa de tal experiencia, se enfrenta con

su propia identidad, lo que no sólo quiere decir encontrarse consigo mismo, sino fusionarse con la totalidad del universo, ambos, el hombre y el universo, parecen encontrarse, en muchos de los cuentos de Borges, tan cercanos que a veces se confunden. En esta unidad el centro cambia constantemente de lugar, llámeselo el "yo" del personaje, la Palabra o la Revelación; porque tal parece ser la función del centro: encontrarse en constante movimiento sin permitir una centralidad, sino por el contrario saberse siempre descentrado, pues la experiencia de la revelación: la fusión total entre lo humano y lo divino, coloca al hombre fuera de sí.

Esta experiencia me recuerda lo que dice Borges en su Historia de la Eternidad:

una pobre eternidad ya sin Dios y aun sin otro poseedor y sin arquetipos (...) Deseo registrar aquí una experiencia que tuve hace unas noches: frustreria demasiado evanescente y extática para que se llame aventura; demasiado irrazonable y sentimental para pensamiento. Se trata de una escena y de su palabra: palabra ya antedicha por mí, pero no vivida hasta entonces con entera dedicación de mi yo. Paso a historiarla, con los accidentes de tiempo y de lugar que la declararon. 'Me quedé mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad on voz alta: esto es lo mismo que hace treinta años... Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo. Tal vez cantaba un pájaro y sentí por él un cariño chico y de tamaño de pájaro; pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio no hubo más ruido que el también intemporal de los grillos. El fácil pensamiento Estoy en mil ochocientos y tantos dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra eternidad. Sólo después alcancé a definir esa imaginación. "La escribo, ahora así: Esa pura representación de los hechos homogéneos —noche de serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madreselva, barro fundamental— no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años: es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo (pp. 39-42).

Cuando Borges dice "Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo",

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

me hace pensar en esta fusión de lo personal con lo universal; ya que el "yo" presente desaparece o muere para participar en la eternidad del universo, y el único espejo que permanece para ser testigo de esa eternidad es la memoria.

Como anteriormente lo habíamos mencionado, "La Biblioteca de Babel" contiene un número infinito de libros, que a su vez contienen la posibilidad de conocer todo lo que implica al hombre y al universo; sin embargo, tal conocimiento es imposible, quizá porque se pretende alcanzar el conocimiento total a través de la razón o, para decirlo mejor, a través del raciocinio de las cosas. Es decir, creo que existe una diferencia entre la forma de conocimiento que se busca en la Biblioteca y la que se pretende en estos cuentos, pues en aquella se buscaba la totalidad del conocimiento, lo que nunca se poseía por completo pues la Biblioteca, que lo contenía todo, era de hecho inabordable e incongnocible. En estos cuentos, en cambio, la concentración de la Totalidad y de la Belleza se revelan en la Palabra, y parecería que entre ésta y el personaje se experimenta una fusión tal, que es imposible distinguir uno de otro.¹

Los personajes de estos cuentos no buscan o esperan a alguien, tampoco tienen que recorrer el laberinto porque están ya en su centro, por lo que su percepción del mundo y de las cosas es distinta de la de los personajes de los capítulos anteriores. Podemos decir que estos personajes—poetas se dejan invadir por todo lo que los rodea. Quizá el poeta es aquel que logra no tanto salir del laberinto sino hacerlo su propio parte de su vida.

¹ Los hombres acuden al sueño infinito, como en la "Biblioteca de Babel" o en "EL Aleph", de concebir el espacio que contenga todas proposiciones referentes al mundo y que, por ello, sería en cierta forma el mundo mismo. Ese sería una forma de conocer o de aprehender la realidad. También existe otra forma por la que el hombre conoce, aquella que tiene que ver con una instancia superior, pero en donde es necesario usurpar los terrenos divinos. Que en estos casos es el poeta.

En este capítulo me interesa estudiar la relación que el personaje borgeano establece con la palabra revelada. El protagonista, que en estos casos es un poeta, no sólo busca el significado específico de una palabra o devela lo ya establecido; sino que después de una serie de cuestionamientos y confrontaciones, de desvíos y encuentros en sus recorridos, descubre que lo que persigue no está lejos, sino frente a él.

Yo entiendo que alguien puede participar de una revelación porque es capaz de mirar al mundo y a sí mismo tal y como son: imperfectos, terribles, bellos; y en su transcurso por la vida recoge con su mirada todo aquello que, en algún momento, se le presentará simultáneamente, sea en una palabra o en un poema, en un momento que estará desligado de la trama de su vida.

Sabemos que en el mito de Edipo, éste llega por casualidad a una ciudad que se halla bajo el yugo de la Esfinge. Para mi propósito en este capítulo, la Esfinge que propone un enigma es el Poema o la Palabra que, una vez dicha, desata diversas consecuencias; como por ejemplo la muerte². Pero en estos cuentos los personajes dejan de ser víctimas de la muerte, pues se entregan a ella como si se entregaran a la plenitud de la vida. El poeta se posesiona de la Palabra y la convierte en parte esencial de su existencia. Al hacerlo, impide la posibilidad de regresar al mundo del común de los hombres, porque pertenece ahora al reino de la Belleza, vedado a los hombres.

En estos cuentos, la Palabra encierra un laberinto que capta la imagen del mundo

² Así también "como el Enigma de la Esfinge, como el secreto del laberinto, el enigma del espejo contiene tal vez la revelación de nuestra identidad. Que esta revelación sea dolorosa, que sea trágica, como ocurre en el mito de Edipo, o paródica aunque fatal, como en la versión del Minotauro que ofrece Borges, la revelación no deja de ser temible". (Rodríguez Monegal, 1981, p. 112).

como un encadenamiento de sílabas oscuras; una palabra absoluta pues, suma de todo el conocimiento y toda la experiencia que contienen todas las permutaciones concebibles del alfabeto.

En el cuento del "Espejo y la Máscara", Borges narra la trayectoria de un poeta que escribe un poema por orden del rey; en ese poema alaba sus victorias y las de sus ejércitos, ya que, como dice el rey, "las proezas más claras pierden su lustre si no se les amoneda en palabras". Un año le dan de plazo, y pasado ese tiempo el poeta regresa con su escrito; un poema casi perfecto. Como signo de su aprobación, el rey le regala un espejo de plata, pero le pide además otro poema que tendrá que entregar al término de otro año. Ese año pasa y el poeta regresa con un poema menos largo que el anterior: "La página era extraña. No era una descripción de la batalla, era la batalla". El desorden bélico, la divinidad, la historia de Irlanda se entretajan en una forma totalmente irregular y ajena a las normas comunes. El rey dice: "de tu primera loa pude afirmar que era un feliz resumen de cuanto se ha cantado en Irlanda. Ésta supera todo lo anterior y también lo aniquila, suspende, maravilla y deslumbra". Por esta segunda loa, el rey le regala una máscara de oro y le pide al poeta un último poema, y de nuevo le concede otro año. Llegado el día establecido, el poeta regresa: "algo que no era el tiempo había surcado y transformado sus rasgos. Los ojos parecían mirar muy lejos o haber quedado ciegos". El rey se acerca y el poeta no se atreve a pronunciar el poema, pero el rey le da la fuerza que necesita y finalmente lo recita; el poeta pronuncia en voz baja el poema, que consta de un solo verso para que sólo el rey lo oiga. Al oírlo, el rey sabe que acaba de oír la maravilla que encierra todas las maravillas. El poeta explica al rey que las palabras que acaba de pronunciar se le revelaron sin que las hubiera podido entender, pero más tarde comprendió

que había cometido un pecado, aquel que el Espíritu no perdona: "—El que ahora compartimos los dos —el rey musitó—. El de haber conocido la Belleza, que es un don vedado a los hombres. Ahora nos toca expiarlo". Como último regalo le entrega una daga. El poeta sabe lo que tiene que hacer; el Rey abandona su reino y recorre los caminos de Irlanda como un mendigo.

Este cuento es ejemplo de la igualdad de poderes entre el rey y el poeta. Siendo el poeta súbdito del rey, logra con su Poema no sólo arrebatarse su reino, sino compartir, en igualdad de circunstancias, su derecho divino. Porque no sólo el rey es el elegido para ser portavoz de los designios divinos, sino que también el poeta se hace acreedor del poder divino a través de la creación de su poema. Esta relación, por lo tanto, puede ser de complicidad, pero también de rivalidad.

En este caso, entre el poeta y el rey se da una complicidad y una unidad indisoluble porque han escuchado el Poema, y saben que lo que le pase a uno afectará irremediablemente la vida del otro. El Poema o la Palabra tratan de alcanzar, en cierta medida, la Verdad y la Belleza y, como dice el rey al poeta, pretender tal cosa es cometer un pecado y por lo tanto debe tener lugar una expiación.

El impulso estético anhela crear una forma ordenada de una determinada visión del universo y del hombre. El Poema alcanza una realización simbólica del universo, en el sentido de que representa la expresión de la Totalidad. Encontramos de nuevo la idea del significado del Aleph ("uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos"); pues en este sentido la Palabra también alcanza tal magnitud. Para la Cábala esa letra —Aleph— significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad. A eso parecen enfrentarse

el poeta y el rey cuando sus bocas pronuncian el Poema: a la divinidad; de ahí que no puedan seguir siendo los mismos. No es gratuito que los regalos que recibe el poeta sean un espejo, una máscara y una daga. El espejo y la máscara remiten de alguna forma al rostro y a la transformación de éste. En los poemas que escribe el poeta, poco a poco se va descubriendo su rostro, hasta que al final sólo le queda la última Palabra, el último Poema que revela completamente el Rostro de la divinidad.³ La finalidad última de la creación del Poema por la revelación de la Palabra, se manifiesta en que el personaje se reconoce en aquello que está fuera de él, como un espejo que no sólo le devuelve su imagen, sino que le revela también toda su identidad y la de la humanidad. Para Borges, la Palabra no solamente es expresión de lo personal, sino que se inscribe en lo cósmico; igualmente esa Palabra se nutre de las demás ya escritas, ya dichas, para conformar el Libro que se sigue "leyendo en la memoria/ leyendo y transformando".

La tensión se centra precisamente en los Poemas, porque es ahí donde coinciden dos grandes misterios: la Belleza y la Muerte. La muerte configura nuestro existir no porque sea lo único que importe, sino porque todo tiene que ver con ella, es decir nada importa gran cosa sin ella, o todo importa a partir de ella.⁴ Para Borges, la muerte aparece como la puerta por la que se tiene la única vía de acceso a la experiencia del Conocimiento Total. La experiencia de la individualidad del hombre se funde con la totalidad del cosmos o del

³ En la "Historia de los ecos de un nombre", Borges señala la importancia del conocimiento de los verdaderos nombres de los dioses, de los demonios y de las puertas del otro mundo. Cita a Jacques Vandier: "Basta saber el nombre de una divinidad o de una criatura divinizada para tenerla en su poder" (Borges, 1974, p. 750).

⁴ Guillermo Sucre dice que "la muerte restituye el orden en el universo dado que cumple con una clave secreta. Es decir, la vida (el laberinto) adquiere sentido a partir de la muerte misma (¿no decía también Malraux que la muerte convierte a la vida en destino?)".

universo, lo que es una manera de divinizarla, de confundirse en esa totalidad y de perderse en ella.

En algún lugar Borges cita a Juan Escoto, cuando dice que el nombre más cabal de Dios es Nada o Nadie, única forma de ser Todo o Alguien. Pienso que en estos cuentos la propuesta esencial es la concepción de la imagen de Dios y la imagen del Hombre fundidas en una sola. El Poema cobra tal magnitud de Totalidad, de vida y muerte, en el poeta y en el rey, que éstos no son capaces de sobrevivir ante tal revelación, y si acaso lo hacen es dejando de pronunciar dicha Palabra o Poema. En esa revelación ---por gracia divina, pero también por la sensibilidad del poeta, o por su manera de sentir el mundo--- se percibe el inalcanzable, y por ello inarticulado sentido de la existencia. Se funde así la Poesía con la vida. Y aquí podríamos citar el epílogo de *El hacedor*:

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 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.

En el cuento de "Undr" (U) aparece un poeta que viaja al país de los urnos, porque sabe que la poesía de ellos consta de una sola palabra y él quiere saber cuál es ésa. Después de un tiempo llega a tan deseado país, sus habitantes lo ven y lo tratan como un extraño, como un extranjero. Este poeta sabe que el rey Gunnalaug ve con recelo a los forasteros y muchas veces los crucifica. El hombre piensa que quizás al escribir un poema que celebre las victorias, la fama y la misericordia del rey, éste le perdonaría la vida. Sin embargo, al declamar el poema, escucha la Palabra que el rey mismo pronuncia cuando le entrega el anillo que sería su talsmán. Este anillo anuncia también su propia muerte, a la que se le condena por escuchar la Palabra; un hombre se le acerca y le dice: "Tú y yo

somos poetas; te salvaré. Ahora no definimos cada hecho que enciende nuestro canto, lo ciframos en una sola palabra que es la Palabra". (p. 66)

El poeta extranjero huye y busca el significado de la Palabra. En su viaje vive muchas cosas, conoce muchos lugares, se encuentra con una mujer que ama y nunca olvida. Después de mucho tiempo regresa con el poeta que le ayuda a escapar; hablan de su viaje y de sus aventuras y le dice:

Canté para ganarme la vida, luego, un temor que no comprendo me alejó del canto y del arpa. —¿Qué te dio la primera mujer que tuviste? —Me preguntó. —Todo —le contesté. —A mí también la vida me dio todo. A todos la vida les da todo, pero los más lo ignoran. Mi voz está cansada y mis dedos débiles, pero escúchame. Dijo la palabra Undr, que quiere decir maravilla (p. 68).

En ese momento el hombre muere, pero el poeta encuentra en esa Palabra, o más bien vislumbra en ella todo lo que se ha cruzado en su camino, todo lo que en ese momento conforma su destino; entonces toma su arpa y canta con una palabra distinta.

En el encuentro con la significación de la Palabra, el poeta se enfrenta a la Belleza; este encuentro le revela su propia realidad. La creación no significa llegar a una irrealidad, sino dar con la realidad, toda la realidad. Sin embargo esta empresa es imposible, pues alcanzar lo absoluto o infinito simplemente nos aniquilaría, o como dice Borges, "la certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma". Quizá de ahí que el poeta no pueda evitar la muerte frente a la creación de su Poema o al descubrimiento de la Palabra, ya que enfrenta la fatídica extinción del hombre cuando vive la escritura como destino. Aun así, la expresión poética tiende a acercarse lo más posible a la totalidad, aunque siempre se enfrente al fracaso; es decir a la imposibilidad de transcribir la

experiencia, la "voz infinita" que habla desde el centro de su ser o de la inagotable multiplicidad del mundo. La revelación que enfrenta el poeta no se da como búsqueda o encuentro, sino como una explosión; porque el Poema o la Palabra no se develan sino que se revelan. Lo paradójico de esta visión del Poema o la Palabra y de aquél que la enfrenta, consiste en que frente a la revelación tiene lugar irremediablemente, la destrucción o la desintegración total del ser. Así, frente a la construcción del instante poético, espacio que todo lo contiene, se aniquila la subjetividad y por lo tanto la individualidad del poeta.

El poeta adquiere el significado de la Palabra en el momento preciso y esencial al que lo conducirá su largo viaje. El viaje es una llamada que se torna irresistible, porque implica dejar paso a lo imprevisible y dejarse llevar por el azar.⁵ En "La escritura del Dios" (Escritura), el narrador del cuento es un sacerdote maya, Tzinacán, encarcelado desde la conquista de Guatemala (1524-1527) por Pedro de Alvarado; este sacerdote intenta descubrir la ubicación de una inscripción mágica hecha por su dios en el momento de la creación. Su cárcel es la mitad de una celda cilíndrica, en el techo de la cual un guardia abre una ventanita diariamente para bajar un jarrón de agua y un plato de carne. La otra mitad del cilindro la ocupa un jaguar, vislumbrado por un instante al mediodía cuando se abre la ventanita. El cuento consiste en una serie de revelaciones: el mensaje de dios está inscrito en el jaguar, es una fórmula de catorce palabras; una vez que Tzinacán la haya

⁵ La presencia de lo mortal es lo que aproxima la aventura al vértigo, y, como escribe Jankélévitch, en "el vértigo adivinamos el atractivo paradójico y diabólico de la muerte, es decir, su elemento esotérico o críptico, pero un poderoso instinto de conservación complica esa atracción. Asimismo, en la pasión vertiginosa de la aventura hallamos los dos sentidos opuestos: por un lado, el temor al riesgo incómodo que amenaza nuestra instalación, en el intervalo y la economía de la rutina cotidiana; por el otro, las ganas de profanar un secreto, de descifrar el misterio del porvenir, de levantar la hipoteca de la posibilidad inminente" (Vladimir Jankélévitch en *Cuadernos Hispanoamericanos*, p. 15).

descifrado ya no interesa pronunciarla. Encerrado, su único deseo y privilegio es encontrar la inscripción de la escritura del dios, y aún, en su situación de prisionero, crece en él la esperanza por encontrar la verdadera compenetración con la Palabra, que miles de veces vio pero no entendió. Cualquier cosa puede ser el símbolo de lo que el sacerdote busca, una montaña, un río, los astros, pero esto sufre mutaciones y estragos, por eso busca algo más tenaz. Incluso en su rostro puede inscribirse lo que tanto busca. El hombre recuerda que el jaguar es uno de los atributos del dios. Por momentos percibe al jaguar y trata de aprehender el orden de sus manchas, la forma de su pelaje, las rayas que se repiten. En esa fatigada labor cree imposible "descifrar aquel texto", pues pretende encontrar no tanto el enigma concreto que encierra el "laberinto de tigres", sino aquel otro "escrito por un dios". Cuando la Palabra se le revela al mago, ya no le atormenta estar encerrado, sabe que quien lo ha visto todo, quien ha estado frente a frente con la divinidad es incapaz de pensar en su trivialidad o en la desventura del otro: "que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Y también por eso no pronunció la fórmula, por eso dejó que me olviden los días, acostado en la oscuridad" (p. 123). El cuento termina, pues, con un gran acto de renunciación, porque si Tzinacán pronunciara la fórmula mágica, restauraría el viejo orden y se haría todopoderoso.

En este cuento la revelación es fundamento de la experiencia mística. El mago participa de los secretos divinos por la Palabra o, más específicamente, por el símbolo que representa las manchas del jaguar; en ellas descubre el espacio que todo lo contiene, así como el personaje de "El Aleph" cuando está frente al mismo Aleph, el símbolo es distinto pero su significación sigue siendo la misma:

Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejidas, las formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra. Ahí estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin (p. 122).

La Rueda que el sacerdote ve, al igual que el Aleph, se convierte en espejo de la eternidad en el que el hombre se desvanece, porque enfrentarse a la totalidad es, también, encontrarse con el propio vacío, lo que significa el descubrimiento de sí mismo. Ya que, como decíamos anteriormente, al fusionarse con el todo, la parte desaparece, o mejor dicho se transforma en otra cosa: se descubre al propio ser porque se pierde: "Quien ha entrevisto el universo —dice el sacerdote— 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" (p. 123).

Para Borges la revelación es la conjunción perfecta entre lo divino y lo humano; si alguien es capaz de intuir aquello que por gracia divina se presenta, entonces por el sólo hecho de presenciarlo y de compenetrarse con aquello, es ya, como diría Borges, de alguna forma dios;⁶ así como cuando leemos a Shakespeare somos Shakespeare.

Este sacerdote está destinado a descifrar la Palabra del dios, que puede estar

⁶ En algún momento dice el sacerdote que la sentencia mágica que el dios escribió perdura en algún lugar, y que sólo el elegido podrá leer. Y el sacerdote tiene el privilegio de intuir esa escritura.

inscrita en una montaña, en los astros, en las generaciones de los cereales, de los pastos, de los pájaros o de los hombres, o quizá "en mi cara estuviera escrita la magia, quizá yo mismo fuera el fin de mi busca" dice el sacerdote. En ese momento se da cuenta de que el jaguar es uno de los atributos del dios; entonces se dedica a descifrar aquel texto, que aparece cuando abren la ventanita para meter su comida y la luz puede entrar. Aunque prisionero siente cada vez más su liberación; se cuestiona acerca del lenguaje humano y del lenguaje divino, considera que en el humano "no hay proposición que no implique al universo entero; decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra" (p. 120). En cambio, el lenguaje divino enunciaría todo esto en una sola palabra: "Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud"; así, ninguna palabra articulada por él puede ser inferior al universo. El lenguaje humano tiene sólo sombras equivalentes a esa voz, como pueden ser las palabras "todo, mundo, universo". En el momento en que el sacerdote descifra la fórmula de catorce palabras, inscrita en las manchas del jaguar, aclara: "me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso. Me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para ser inmortal, para que el tigre destrozara a Alvarado, para sumir el santo cuchillo en pechos españoles, para reconstruir la pirámide, para reconstruir el imperio. Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, rigiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán" (p. 123).

La Palabra adquiere tal poder que se convierte en el vehículo de la revelación del poder divino. Vemos que en estos cuentos los que adquieren la revelación, adquieren

también un poder, se convierten en posesos, llenos de dios; el poeta representa al hombre que sabe, por eso el rey recurre a él.⁷

En estos casos el Poema o la Palabra no sólo adquieren una función estética, sino también representan una función vital, social y divina; su revelación se manifiesta como un arrebató o como una acción "exorbitante", lo que significa "salirse del camino", porque después de la revelación no se puede seguir el mismo camino. Y sin embargo participar de lo divino o de la revelación no significa participar de algo que está allá fuera de mí, sino de algo que se encuentra en el propio destino pero que necesita de un símbolo externo para poder verse, así como se necesita del espejo para ver la propia imagen.⁸ "¿Qué es una inteligencia infinita? indagará tal vez el lector. No hay teólogo que no la defina; yo prefiero un ejemplo. Los pasos que da un hombre desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte, dibujan en el tiempo una inconcebible figura. La Inteligencia Divina intuye esa figura inmediatamente, como la de los hombres un triángulo. Esa figura (acaso) tiene su determinada función en la economía del universo" (Borges, 1974, p. 722). Esa figura, si bien es inconcebible, muy bien podría ubicarse en la figura del laberinto, que tampoco está muy alejada de ser inconcebible; es en cualquiera de los casos incomprensible y acaba por agotar la existencia del hombre en un interminable "laberinto múltiple de pasos".

⁷ Según Huitzinga, para el hombre primitivo el poder y osar algo significa poderío, pero el saber algo significa poder mágico. En el fondo, para él cada conocimiento es un conocimiento sagrado, un saber misterioso y mágico. Porque cada conocimiento guarda, para él, una relación directa con el orden del mundo" (Cnf. Huitzinga, 1990, p. 129).

⁸ En *Otras Inquisiciones*, Borges escribe que De Quincey declara que "hasta los sonidos irracionales del globo deben ser otras tantas álgebras y lenguajes que de algún modo tienen sus llaves correspondientes, su severa gramática y su sintaxis, y así las mínimas cosas del universo pueden ser espejos secretos de las mayores" (Borges, 1974, p. 720)

En estas narraciones, la Palabra funciona como Dédalo --- constructor del laberinto, es decir de la confusión, pero también el que proporciona el hilo a Ariadna para que Teseo pueda salir --- : esa misma Palabra ayuda al poeta a habitar el laberinto, quizá en los recintos más oscuros y ocultos, en donde se encierra la Totalidad del conocimiento.⁹ Mediante la poesía accedemos a las múltiples posibilidades de la existencia, ya que la poesía representa la experiencia de la universalidad. La Palabra, en estos cuentos, ejerce el mismo potencial que el Aleph.¹⁰ La Palabra o el Poema terminan por convertirse en la prisión de quien lo pronuncia, de quien lo construye, el creador es la víctima de su creación; pero también el Poema representa la perduración en el tiempo del poeta y del rey, ya que el poeta escribe sobre las hazañas del rey y la grandeza de su reino; así, el Poema y su significado quedan en la memoria de los otros. No es precisamente la perduración lo que en realidad importa en estos cuentos, sino la identidad entre el personaje y la Palabra. El Otro que, en los capítulos anteriores, era otro personaje añorado, buscado, deseado, temido, al que el "yo" se entregaba, era Otro que, finalmente,

⁹ En toda revelación existe un secreto que, a veces, puede ser fatal, como dice Propp: "la tragedia está construida sobre el desarrollo de un solo momento de la tradición épica: el momento de la revelación. Precisamente en esto consiste la tragedia: en una toma de conciencia. Todos los demás momentos pasan en segundo término: son necesarios para la construcción de la trama pero de ellos se habla de forma retrospectiva y breve, y sólo valen para focalizar toda la acción en función del último, terrible momento, del que son un preliminar" (Propp, 1982, p.134).

¹⁰ "A los que niegan la Palabra, a los que niegan el Enjoyado Velo y el Rostro --- dice una imprecación que se conserva de la Rosa escondida ---, les prometo un Infierno maravilloso, porque cada uno de ellos reinará sobre 999 imperios de fuego, y en cada imperio 999 montes de fuego, y en cada monte 999 torres de fuego, y en cada torre 999 pisos de fuego, y en cada piso 999 lechos de fuego, y en cada lecho estará él y 999 formas de fuego (que tendrán su cara y su voz) lo torturarán para siempre" (Borges, 1985, p. 86).

se acercaba más a la identidad de ese "yo"; es decir que en la diferencia existía la posibilidad del encuentro. Ahora, en estos cuentos, el Otro que puede tomar mil formas y al mismo tiempo ninguna, adquiere presencia por el lenguaje, también existe un encuentro, una fusión del personaje con la palabra poética; sin embargo, como hemos visto, la muerte siempre precede al encuentro.

El Poema o la Palabra, que de alguna forma se revela, impacta al poeta de la misma manera que si fuera otro personaje. Este impacto ejerce un arrebato en el Poeta, para desviar el camino ya trazado, para sacarlo fuera de sí, para transformarlo; y esta transformación la podemos entender como una muerte simbólica; es decir, como un rito de iniciación en donde se deja de ser el mismo para ser Otro.

Desde el inicio de "La parábola del palacio" (P.P.), Borges nos va dibujando un laberinto en el que nos introduce al palacio del Emperador Amarillo. Un rey y un poeta hacen un recorrido que los va introduciendo en un laberinto en el que se pierden, pero al mismo tiempo es la entrada al palacio: "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" (p. 41). Después de la medianoche logran abandonar esa región que parece hechizada, pero no los abandona el sentimiento de estar perdidos. Recorren salas, patios, recámaras, atraviesan diversos ríos o un río muchas veces. Casi al término de la travesía por el reino, "el poeta (que estaba como ajeno a los espectáculos que eran maravilla de todos) recitó la breve composición que hoy vinculamos indisolublemente a su nombre y que, según repiten los historiadores más elegantes, le deparó la inmortalidad y la muerte" (p. 42).

En este relato corto no se sabe realmente si el Poema consta de uno o varios versos o de una sola palabra. Lo que se sabe es que el Poema contiene el palacio entero: cada momento en el que otras dinastías habitaron ahí, cada objeto del palacio. El reino se justifica por la existencia del rey, y el rey no puede tolerar que un súbdito — el poeta — le arrebatase con la Palabra su reino; lo que significaría pasar por encima del poder soberano y de sus dinastías, y usurpar el derecho divino y supremo que poseen los monarcas. El rey manda matar al poeta porque no puede haber dos cosas iguales: si el poeta pronuncia el Poema que contiene al Palacio, éste desaparece "como abolido y fulminado por la última sílaba". El poeta, súbdito del rey, muere y su Poema cae en el olvido aunque todavía sus descendientes buscan, sin encontrar, la Palabra del universo.

Estos cuentos apuntan a la fusión de la realidad misma con la Palabra, y no sólo a su descripción. Los personajes pretenden la identidad perfecta entre palabra y realidad; pero así como se castiga a aquel que se atreve a mirar el Rostro detrás de la máscara, también a aquel que percibe a la divinidad detrás de la Palabra; porque en ese atrevimiento el hombre transgrede el límite del territorio que puede dominar, y con ello usurpa inmediatamente el reino divino.¹¹

¹¹ En su poema "Del infierno y del cielo", Borges unifica el destino del hombre —cielo o infierno— en la contemplación del Rostro:

¡Oh Tiempo! tus efímeras pirámides,
los colores y líneas del pasado
definirán en la tiniebla un rostro
durmiente, inmóvil, fiel, inalterable
(tal vez el de la amada, quizá el tuyo)
y la contemplación de ese inmediato
rostro incesante, intacto, incorruptible,
será para los réprobos, Infierno;
para los elegidos, Paraíso.
(Borges, 1974, p. 866)

En este cuento la muerte del poeta se debe al Poema que crea, pues con ello alcanza la posición del rey. En algunos cuentos tradicionales que hablan sobre algún rey que es asesinado, el reino y la mano de la reina pueden ser entregados a aquel que los conquista; el poeta, con su Poema, puede conquistar también el reino, de ahí que represente una amenaza para el rey.¹²

En una pequeña narración llamada "El Toro", Borges hace hincapié en el horror que puede ocasionar ver el Rostro que hay detrás de la máscara:

Del fondo del desierto vertiginoso (cuyo sol da la fiebre, así como su luna da el pasmo) vieron adelantarse tres figuras, que les parecieron altísimas. Las tres eran humanas y la del medio tenía cabeza de toro. Cuando se aproximaron, vieron que éste usaba una máscara y que los otros dos eran ciegos. Alguien (como en los cuentos de *Las mil y una noches*) indagó la razón de esa maravilla. 'Están ciegos', el hombre de la máscara declaró, 'porque han visto mi cara (Borges, 1985, p.84).

Y en *La historia universal de la infamia*, encontramos un relato llamado "El espejo de tinta". El rey del Sudán, Yakub el Doliente, muere porque se atreve a ver lo que hay detrás de la máscara. Gracias al hechicero, Abederrahmen El Masmudí, logra ver, en un pequeño espejo de tinta, las maravillas del mundo. Entre esas maravillas siempre aparece un hombre con el rostro cubierto. Un día, el rey cruel y despiadado (había matado, entre

¹² En su poema "El poeta declara su nombradía", Borges nos muestra la fuerza y la miseria del poeta:

El círculo del cielo mide mi gloria,
Las bibliotecas del Oriente se disputan mis versos,
Los emires me buscan para llenarme de oro la boca,
Los ángeles ya saben de memoria mi último zéjel.
Mis instrumentos de trabajo son la humillación y la angustia;
Ojalá yo hubiera nacido muerto.

otros, al hermano del hechicero) pide ver la muerte de algún hombre. En el espejo de tinta aparece la escena de un condenado a muerte y ese condenado es el enmascarado; el rey siente curiosidad por saber de quién es aquel rostro, pero el hechicero le dice: "Oh rey del tiempo y sustancia y suma del siglo, esta figura no es como las demás, porque no sabemos su nombre, ni el de sus padres, ni el de la ciudad que es su patria, de suerte que yo no me atrevo a tocarla, por no incurrir en una culpa de la que tendré que dar cuenta". El rey le aclara que él cargará con la culpa. Logra ver entonces cuando le arrancan la máscara al condenado; los ojos del rey ven que el rostro de aquel hombre es el suyo; el miedo y la locura lo invaden, no puede dejar de presenciar la ceremonia de su propia muerte. Cuando matan al condenado con la espada, el rey gime y rueda al suelo muerto.

Menciono estos dos relatos cortos porque creo que ejemplifican el sentido de lo que está escondido y oculto, del peligro que encierra aquello que se encuentra detrás de la máscara: el Rostro, o aquello, detrás de la Palabra; la Belleza. Ambos, la máscara y la Palabra sirven como puente para llegar a otra cosa; cruzar ese puente implica participar en el ritual de la propia muerte. Pero Borges parece decirnos que para cruzarlo se necesita de cierto poder; quizá el poder de ser la máscara y la Palabra, pero también el Rostro y la Belleza, ambas cosas a la vez y en un instante.¹³

¹³ En su poema "Una brújula", Borges se detiene a tratar de recuperar aquello a lo que apunta la aguja de la brújula, aquello que siempre está del otro lado, en otra orilla:

Todas las cosas son palabras del
idioma en que Alguien o Algo, noche y día,
Escribe esa infinita algarabía
Que es la historia del mundo. En su tropel
Pasan Cartago y Roma, yo, tú, él,

El hombre siempre lleva una máscara que le cubre el Rostro y, al igual que la Palabra o el Poema, el Rostro encierra la significación de su propio misterio. Como dice Borges en su poema "Arte poética":

A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo:
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara

La máscara o el enmascarado juega a ser otro, representa otro ser. La caída de la máscara muestra tan sólo la única e incuestionable realidad de la muerte, escondida siempre en el verdadero Rostro. Quizá de ahí la imposibilidad de enfrentarse a lo sin máscara, pues para seguir viviendo, siempre es necesario descubrir una y otra máscara, uno y otro camino. En el camino tortuoso que se afronta en el laberinto, no se conoce demasiado la vía que se debe seguir. Así como jamás se conoce demasiado el verdadero Rostro o la última Palabra que nombre lo que somos.

En su poema "El mar", Borges imagina un mar que es uno y es muchos y, quizá, por esa alteridad que también acompaña al "yo", se pueda mirar al mar y a la realidad con un asombro, el asombro que acompaña lo más elemental, y frente a ese asombro jamás se termina de conocer, jamás se termina de saber quién soy, sino hasta el momento en que

Mi vida que no entiendo, esta agonía
De ser enigma, azar, criptografía
Y toda la discordia de Babel.
Detrás del nombre hay lo que no se nombra;
Hoy he sentido gavitar su sombra
En esta aguja azul, lúcida y leve.
Que hacia el confin de un mar tiende su empeño,
Con algo de reloj visto en un sueño
Y algo de ave dormida que se mueve.

[Borges, 1974, p. 875]

se descubre el Rostro, el momento de la agonía, el momento en el que las posibilidades se cierran y el asombro ya no tiene razón de ser. En ese instante, tal vez sabremos "Quién es el mar, quién soy".

Parecería que Borges pretende alcanzar lo inalcanzable en la poesía y en la identidad del "yo": la simultaneidad, la yuxtaposición de los tiempos. Como si quisiera mostrar que en esos espacios no suceden las cosas una detrás de la otra, sino que todo sucede conjuntamente. La lucidez del instante borgeano parece revelar que una sola Palabra basta para desvanecer la ilusión tejida por mil. Sin embargo, esa Palabra nunca la escuchamos, porque Borges, al igual que Valéry o que Cioran, supera todo límite de lo decible para aterrizar en la experiencia silenciosa, que se resiste a ser develada por una palabra siempre impuesta. En la revelación lo único que se puede revelar, lo único que se funde con esa soledad insuperable, es el silencio; silencio que por demás está en todo lo que se dice, la parte oscura de la luz, lo ausente de lo siempre presente.

Borges redefine la concepción del hombre y de la realidad como problema o acaso como enigma, nunca como respuesta dogmática o como una realidad concluida. La posibilidad de conocer la realidad y su orden es a partir del lenguaje. Lo significativo de estos cuentos es que el Poema o la Palabra representan la realidad misma, no hay distancia entre el significante y el significado, ambos se unen en una sola cosa que parecería destinada a la divinidad. El poeta, precisamente porque se atreve a tocar aquello que no le pertenece, tiene que expiar ese instante con su vida que, al mismo tiempo, lo convierte en eternidad plasmada en el Poema: "Erróneamente —dice Borges—, se supone que el lenguaje corresponde a la realidad, a esa cosa tan misteriosa que llamamos realidad. La verdad es

que el lenguaje es otra cosa" (Borges, 1986a, p. 102). Esa "otra cosa" es aquello que pertenece al espacio de la revelación. Concebido así el lenguaje nunca define esencialmente la realidad sino, más bien, la multiplica.¹⁴

En este sentido la revelación, como apunta Walter Benjamin, se puede entender como el contraste de lo expresado y de lo expresable con lo inexpressable y lo inexpressado. Así como la lengua no es nunca sólo comunicación de lo comunicable, sino también símbolo de lo incomunicable. Nunca se llega a descubrir en forma total la experiencia

¹⁴ En su poema "La dicha", Borges condensa la realidad junto con esa "otra cosa" que se desprende del lenguaje:

El que abraza a una mujer es Adán. La mujer es Eva.
Todo sucede por primera vez.
He visto una cosa blanca en el cielo. Me dicen que es la luna, pero
qué puedo hacer con una palabra y con una mitología.
Los árboles me dan un poco de miedo. Son tan hermosos.
Los tranquilos animales se acercan para que yo les diga su nombre.
Los libros de la Biblioteca no tienen letras. Cuando lo abro surgen.
Al hojear el atlas proyecta la forma de Sumatra.
El que prende un fósforo en el oscuro está inventando el fuego.
En el espejo hay otro que acecha.
El que mira el mar ve a Inglaterra.
El que profiere un verso de Liliencron ha entrado en la batalla.
He soñado a Cartago y a las legiones que desolaron a
Cartago.
He soñado la espada y la balanza.
Loado sea el amor en el que no hay poseedor ni poseída,
pero los dos se entregan.
Loada sea la pesadilla, que nos revela que podemos crear el infierno.
El que desciende a un río desciende al Ganges.
El que mira un reloj de arena ve la disolución de un
imperio.
El que juega con un puñal presagia la muerte de César.
El que duerme es todos los hombres.
En el desierto vi la joven Esfinge, que acaban de labrar.
Nada hay tan antiguo bajo el sol.
Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno.
El que lee mis palabras está inventándolas.

[Borges, 1981, p. 43]

narrada; siempre existe "la inminencia de una revelación que no se produce", como dice Borges en "La muralla y los libros", y también "la música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo" (Borges, 1974, p. 635).

La revelación para Borges, por lo que hemos visto, no es tanto lo que se tiene que descifrar o el centro al que hay que llegar a través de la sucesión de las experiencias, sino que es ya el encuentro con la simultaneidad. Es decir, que en la Palabra se condensa la revelación que recoge la totalidad de un destino, así como de un laberinto se desprenden la totalidad de las posibilidades, y en su centro se condensan todas ellas. Por otro lado, cuando la revelación se encarna en la Palabra, ésta se manifiesta como un enigma que provoca tensión e incertidumbre, pero al mismo tiempo esa incertidumbre se convierte en la posibilidad de transformar la realidad, en la posibilidad de renombrarla.

Borges hace de la realidad un discurso, o más bien es desde la literatura como Borges nombra a la realidad, como dice Fernando Savater "su confinamiento en la literatura no aleja a Borges de esa confusa abstracción, la 'realidad'. Por el contrario, le sitúa en el corazón de la realidad o, mejor, en la realidad de la realidad. El haber advertido que el discurso es la realidad de la realidad hace de Borges el escritor más moderno, es decir, el que ha sacado mejor partido de su aparecer después de los demás" (Savater, 1993, p. 207). Quizá el laberinto sea el símbolo esencial para adentrarnos en esa Otra realidad, que no sólo es discurso, sino que se hace real a partir del discurso.

En estos cuentos ya no existe perseguidor y perseguido, víctima y victimario; monstruo y héroe, existe encuentro, confusión; recordemos que el mago de Qaholom

sospecha que el mensaje divino puede estar en su propio rostro, y en "El acercamiento a Almotásim", el narrador sugiere la identidad del buscador y del buscado; ubicar en el tiempo y en el espacio esta identidad me lleva al ensayo de Borges de "La nadería de la personalidad", en donde aclara que el yo es diverso y múltiple pero un solo instante puede constituir su realidad más profunda. Esto, en el plano literario, "significa que querer expresarse y querer expresar la vida, son una sola cosa y la misma" (Boerges, 1974, p. 387). En ese querer, que se hace más patente en los cuentos que se refieren a magos o poetas, los personajes alteran la realidad con la Palabra; esa Palabra que alcanza en su manifestación una realidad que deslumbra y tan sólo aparece por la brevedad del instante. No cabe duda de que para Borges el universo se justifica por las palabras, por aquello que se puede nombrar; pero también sabe que no podrá escribir ya "El libro que lo justificará ante los otros". Ese libro que quedará siempre inconcluso.

Al poeta o al sabio siempre se le exige destreza, habilidad, conocimientos, valor y fuerza, ya que tiene que enfrentar la Belleza, la Palabra, la Muerte. El proceso de creación, similar al proceso de edificación del propio laberinto, me recuerda al narrador del cuento de el "Aleph" cuando éste llega al sótano de la casa de Carlos Argentino y se encuentra con el espacio que todo lo contiene, en ese momento dice: ahí comienza el "centro de mi relato" pero también "mi desesperación de escritor", porque se enfrenta a la simultaneidad del universo, y para expresar esa simultaneidad sólo posee un lenguaje que es sucesivo;¹⁵ al

¹⁵ En su poema "Elogio de la sombra", Borges intuye haber llegado a algún lado, a ese lugar en el que finalmente logra intuir que el centro que busca es él mismo, ese centro que, a pesar de estar tan cerca, no logra aprehender:

Del Sur, del Este, del Oeste, del Norte,

salir del sótano el narrador se da cuenta de que lo ha visto todo: "temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido" (Borges, 1977, p. 172). En ese cuento, "El Aleph", el olvido salva al narrador de la muerte o, lo que es lo mismo, de su desaparición al fusionarse con el todo; en cambio en los cuentos que vimos con anterioridad, el poeta, que es el personaje principal, si logra ser parte de esa simultaneidad, de ese centro que todo lo contiene, pues quizá el poeta sea incapaz de ejercer el olvido cuando ha descubierto la Palabra.

En nuestra cultura el "yo" se funda por el lenguaje y, en consecuencia, negar el "yò" es un acto de lenguaje. La admiración que Borges profesa por el budismo es, en primer término, admiración por la negación que éste hace del "yo". El poeta no conoce su propia realidad y la del universo a través de la Palabra, sino que con ella la construye. Las narraciones de Borges nos muestran claramente otras realidades, principio de toda literatura, pero casi siempre son realidades contrapuestas. Por ejemplo, en la primera parte

convergen los caminos que me han traído
a mi secreto centro
Esos caminos fueron ecos y pasos,
mujeres, hombres, agonías, resurrecciones,
días y noches,
entresueños y sueños
cada ínfimo instante del ayer
y de los ayeres del mundo
la firme espada del danés y la luna del persa,
los actos de los muertos,
el compartido amor, las palabras.
Emerson y la nieve y tantas cosas.
Ahora puedo olvidarlas. Llego a mi centro,
a mi álgebra y mi clave,
a mi espejo.
Pronto sabré quién soy.

de cada uno de los cuentos que hemos visto, Borges nos lleva junto con sus personajes, por un recorrido visible y hasta descriptivo por un lugar determinado; después parece que cruzamos la frontera a otro lugar, a una realidad inaprehensible y ajena a la que se describió en la primera parte; y, en los finales casi siempre, los personajes borgeanos parecen regresar a aquel lugar del que partieron, y aunque es el mismo personaje y muchas veces el mismo espacio, siempre parece otro. Cuando digo que Borges plantea diversas realidades contrapuestas, me refiero al hecho de que Borges reduplica el sentido de una primera realidad; esto constituye la operación que permite interpretar de otra forma la realidad y modificar la identidad de aquel que penetró esos espacios. Así, cuando parece que dos formas se contraponen, más bien se encuentran al desencadenarse en un "yo" que las percibe.¹⁶ El final en estos cuentos que hemos visto, siempre culmina con un silencio; un silencio que en Borges no significa un dejar de decir, sino, por el contrario, en el que parece concentrarse no sólo la sugerencia de otras realidades, sino la plena fusión de la vida y de la muerte, el centro mismo de un laberinto que ha dejado de ser, porque justo en ese momento el poeta, como el Minotauro, se entrega "sin apenas defenderse".

La experiencia poética también se puede concebir como un viaje laberíntico que apunta hacia esa alteridad desconocida y, al mismo tiempo, impulsa el movimiento para plasmar imágenes y ritmos que nos conducen a una revelación que no se refiere ya, a aquello que dicen las palabras mismas sino, como señala Octavio Paz, a algo anterior que es lo que sostiene todas las palabras del poema: la condición última del hombre,

¹⁶ "Ese otro es también yo. La fascinación sería inexplicable si el horror ante la 'otredad' no estuviese desde su raíz, teñido por la sospecha de nuestra final identidad con aquello que de tal manera nos parece extraño y ajeno" (Paz, 1956, p. 133).

movimiento que va hacia adelante en busca de nuevos territorios que, a veces, se conquistan pero que, al mismo tiempo, al ser tocados se convierten en ceniza, en un renacer y morir continuos (Cfr. Paz, 1956, pp. 188-189).

CONCLUSIÓN

Hemos visto que para Borges el laberinto es esencial, no sólo como representación del mito de Cnosos, sino también como símbolo del destino del hombre en un espacio tan vasto, confuso e ilimitado como lo es el universo.

El universo borgeano ha sido representado de distintas formas desde una Palabra o un Poema hasta un gran Desierto, una Ciudad o una Casa. Formas que no representan, sino un único espacio que se construye en el interior del hombre, exterioridad e interioridad que se encuentran frente a frente como dos espejos que al enfrentarse se multiplican hasta el infinito.

Octavio Paz dice que Borges exploró sin cesar un tema único: el del hombre perdido en el laberinto de un tiempo hecho de cambios que son repeticiones. Y ese hombre es un hombre solo frente al universo y frente a sí mismo.

La idea principal de esta investigación es que, a través de algunas narraciones y poesías —que tienen que ver tanto con la recreación física del laberinto, como con su evocación simbólica—, Borges construye incesantes laberintos que sirven como universos en donde los personajes se pierden, viajan de un lugar a otro o, simplemente, penetran otros laberintos más confusos, sin apenas moverse de un mismo lugar; como si a través del tiempo, "ese otro laberinto", y de un recorrido imaginario logran apropiarse de un laberinto que se concibe siempre interminable.

En el primer capítulo nos enfrentamos al Minotauro como símbolo del hombre; un hombre solo que espera a Otro que lo saque de su propia prisión. Ese Otro terminará confundándose con el mismo "yo" narrador, como lo vimos en el cuento de "La espera". Es decir que los personajes de estos cuentos necesitan de Otro que los saque de la prisión

en la que se encuentran inmersos; esta prisión puede tomar diversas formas como son una Casa, un Desierto, una Ciudad, o el propio "yo" del narrador. Hablo de una identidad muy claramente escindida, ya que, a través del encuentro con el Otro, se deja ver que la búsqueda ha terminado, que ya no hay necesidad de esperar más y que, de alguna forma, algo ha concluido. Esta conclusión que casi siempre tiene que ver con la muerte la he entendido como un proceso de transformación, como un renacer y remorir constantes. Según Claudio Magris, para Borges la verdadera muerte no sucede con la extinción física, sino más bien, como dice Borges en su poema "Límites", nos consume incesantemente en cada momento, sin saberlo se presenta cada vez que abrimos por última vez un libro que no tocaremos jamás o al recorrer una calle a la que no volveremos. La verdadera muerte, como dice también Borges en su relato "El testigo", sucede cuando se cierran los últimos ojos que han visto nuestro rostro, cuando se apaga el último pensamiento de alguien que nos recuerda, cuando se borran las huellas que hemos dejado en el mundo (Cfr. Magris, 1990, pp. 35-37).

El laberinto ha perdido para Borges su sentido sagrado, en cambio ha profanado su sentido hasta derivarlo en mil formas, utilizando la imagen laberíntica ya sea para referirse a la paradoja de Zenón, que Borges la llama el "laberinto que consta de una una sola línea recta y que es invisible, incesante". También existe el "laberinto de tiempo", inaprehensible pero adherido a la existencia del hombre; "el laberinto del espíritu", que es oscuro pero también revelador; el "laberinto de proyectos" con el que se va conformando un destino, un texto, una ciudad; el "laberinto del pensamiento" que nos extravía y nos identifica, y también existe el "odiado laberinto de triple hierro y fuego", que puede ser una forma del infierno.

En el capítulo dos, también la muerte transforma el destino de los personajes, sin embargo, el proceso es distinto; ya que si bien existe una búsqueda y se visualiza en mayor grado el recorrido como un viaje, también existe un Otro en el que se concentra la Totalidad del Conocimiento, como podrían ser la Ciudad, la Biblioteca, el Jardín. La desesperación y la frustración de algunos de los personajes se manifiesta al saber que existe ese Otro que no podrán abarcar ni conocer del todo, tan sólo recorrer sus incesantes bifurcaciones y encrucijadas, para perderse y encontrarse de nuevo en otro camino.

Borges no habla precisamente de una muerte cuando el hombre se enfrenta a la Totalidad, sino de su anulación frente a ese Universo, de ahí la imposibilidad de hablar de una identidad ya construida; más bien es la muerte, lo que para Borges significa el acontecimiento más cercano a la recuperación de la propia identidad, al enfrentamiento de la simultaneidad de su destino en un sólo instante.

La muerte es el acto más individual y quizá el más ligado al "saber" para llegar a ser uno mismo. Como dice Borges en una entrevista: "**Carrizo:** Usted termina un poema diciendo "Llego a mi centro./ a mi álgebra y mi clave,/ a mi espejo./ Pronto sabré quién soy. **Borges:** Bueno, pues no lo he sabido aún. Quizá lo sepa después de muerto. Todavía sigo en la duda. **Carrizo:** Algunos hemos tomado esos versos como la esperanza de... recién saber quiénes somos... **Borges:** Posiblemente uno lo sepa en el momento de la muerte. Hay muchos cuentos míos basados en ese concepto. La idea de que un hombre sabe, de pronto, quién es" (Borges, 1986b, p. 302).

Finalmente en el capítulo tres observamos que el conocimiento le es inaccesible al hombre, y al mismo tiempo logra tocar ese territorio. En estos cuentos, Borges hace

hincapié en la necesidad de una actitud poética, que posibilite al hombre la apertura y el espacio propicio para encontrarse con la revelación. En este capítulo, los personajes se acercan más al instante de la revelación; lo que significa, según Borges, encontrarse con uno mismo, entender el propio destino y llegar finalmente al centro que todo lo contiene: la Totalidad, la Belleza, la Muerte. En este caso el centro tiene que ver con el lenguaje, con la palabra, pues para Borges vida y literatura se confunden en un proceso de mutua revelación, como nos lo hace ver en su poema "Borges y yo": "(...)Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil: yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica" (Borges, 1974, p. 808).

El pensamiento metafísico de Borges parece inclinado al "otro lado", a la "otra orilla", a "lo otro" de la realidad, al Otro. Incluso lo que más le llamó la atención del laberinto es el hecho de que algo se oculta. El encuentro con eso Otro, con el monstruo que se esconde, es casi imposible; pues cuando parece que por fin se llega a su encuentro, el camino nuevamente se desvía a otro y a otro, sin jamás detenerse, como lo expresa acerca del otro Borges: "(...)Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro" (Borges, 1974, p. 808).

El precio de la auténtica creación o del encuentro con la revelación casi siempre requiere del hombre que se expone al arrebato de lo Otro, de lo desconocido, y ese arrebato siempre ocurre en un "yo". Tanto la creación como la revelación están supeditadas precisamente a la aparición de lo Otro, a lo totalmente ajeno al "yo", y ese instante constituye para Borges su plenitud; pero, al mismo tiempo, ese instante también

desaparece y lo único que queda es el lenguaje: "(...) Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro" (Borges, 1974, p. 808).

Pienso que la escritura y la muerte son para Borges las grandes incógnitas por las que el hombre se puede enfrentar a su propio Destino y al Otro; es decir, es necesario desenmarañar los monstruos para visualizar, al menos, aquello que nos habita; y en ese desenmarañar el hombre se pierde, se transforma hasta convertirse, tal vez, en ese Otro que, finalmente, no es más que él mismo: "(...) No sé cuál de los dos escribe esta página" (Borges, 1974, p. 808).

El viaje termina, pero todo está dispuesto para comenzar el siguiente: "El viajero no era más que ese corazón angustiado, ávido de vivir en rebeldía contra el orden mortal del mundo, que lo había acompañado durante cuarenta años y que latía siempre con la misma fuerza contra el muro que lo separaba del secreto de toda vida, queriendo ir más allá, y saber, saber antes de morir, saber por fin para ser, una sola vez, un sólo segundo pero para siempre" (Camus, *El primer hombre*, Tusquets, México, 1994, p. 32).

BIBLIOGRAFÍA

AUERBACH, Eric

1982 *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental.*

Traducción: I. Villanueva y E. Imaz. F.C.E., México

BACHELARD, Gaston

1975 *La llama de una vela.* Traducción: Hugo Gola. Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, Pue.

BAJTIN, Mijail

1982 *Estética de la creación verbal.* Traducción: Tatiana Bubnova. Siglo XXI, México.

1986 *Problemas de la poética de Dostoiovski.* Traducción: Tatiana Bubnova. F.C.E. México.

BARNATAN, Marcos-Ricardo

1984 *El autor y su obra. Borges.* Barcanova, Barcelona.

BARTHES, Roland

1987 *El grado cero de la escritura.* Traducción: Nicolás Rosa. Siglo XXI, México.

BATAILLE, Georges

1987 *La literatura y el mal.* Traducción Lourdes Ortiz. Taurus, Madrid.

BARRENECHEA, Ana María

1967 *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges.* Paidós, Madrid.

BAUDRILLARD, Jean

- 1990 *De la seducción*. Traducción: Elena Benarroch. REI, México.
1994 *El otro por sí mismo*. Traducción: Joaquín Jordá. Anagrama, Barcelona.

BEGUIN, Albert

- 1986 *Creación y destino*. Traducción: Mónica Mansour. F.C.E., México, (2 tomos).

BENJAMIN, Walter

- 1982 *Infancia en Berlín hacia 1900*. Traducción: Klaus Wagner. Alfaguara, Madrid.
1991 *Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV*. Taurus, Madrid.

BENVENISTE, Emile

- 1975 *Problemas de lingüística general. Siglo XXI*, México.

BLANCHOT, Maurice

- 1992 *El espacio literario*. Traducción: Vicky Palant. Paidós, Barcelona.

BLOCK DE BEHAR, Lisa

- 1984 *Una retórica del silencio. Siglo XXI*, México.

BORGES, Jorge Luis

- 1974 *Obras Completas*. Emecé Editores, Buenos Aires.
1977 *El aleph*. Alianza Editorial, Madrid.
1981 *La cifra*. Emecé Editores, Buenos Aires.
1983 *Nueva Antología Personal. Siglo XXI*, México.

- 1984 *El libro de arena*. Alianza Editorial Mexicana, México.
- 1985 *Ficciones*. Editorial Planeta, Barcelona.
- 1985a *Borges Oral*. Editorial Bruguera, Barcelona.
- 1986 *Los conjurados*. Alianza Editorial Mexicana, México.
- 1986a *Siete noches*. F.C.E., México.
- 1986b *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. F.C.E., México.
- 1987 *Antiguas literaturas germánicas*. F.C.E., México.
- 1989 *El hacedor*. Emecé Editores, Buenos Aires.
- 1989a *Historia de la eternidad*. Alianza Editorial, Madrid.
- 1990 *Manual de zoología fantástica*. F.C.E., México.

BUBER, Martin

- 1984 *Yo y Tú*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

BURGIN, Richard

- 1969 *Conversaciones con Jorge Luis Borges*. Versión española de Manuel R. Coronado. Taurus, Madrid.

CASTORIADIS, Cornelius

- 1986 *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. Traducción: Alberto L. Bixio. Editorial Gedisa, Barcelona.

CIRLOT, Juan-Eduardo

- 1985 *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, Barcelona.

COHEN, Esther

- 1991 *La palabra inconclusa*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

CORTAZAR, Julio

- 1987 *Los reyes*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

COTTRELL, Leonard

- 1983 *El toro de minos*. Traducción: Margarita Villegas de Robles. F.C.E., México.

Cuadernos Hispanoamericanos

- 1992 *Homenaje a Jorge Luis Borges*. Jul-sep., 505/507.

DESCOMBES, Vincent

- 1988 *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*. Traducción: Elena Benarroch. Cátedra, Colección Teorema, Madrid.

DETIENNE, Marcel

- 1990 *La escritura de Orfeo*. Traducción: Marco Aurelio Galimani. Ediciones Península, Barcelona.

EAGLETON, Terry

- 1988 *Una introducción a la teoría literaria*. Traducción: José Esteban Calderón. F.C.E., México.

ECO, Umberto

- 1979 *Obra Abierta*. Traducción: Roser Berdagué. Ariel, Barcelona.

ELIADE, Mircea

- 1985 *El mito del eterno retorno*. Traducción: Ricardo Anaya. Editorial Planeta, México.

ESPINASA, José María

- 1990 *Hacia lo otro*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

FALCON, Constantino, et al

- 1989 *Diccionario de la mitología clásica*. Alianza Editorial, México. (2 tomos).

FERRARI, Osvaldo

- 1986 *Libro de Diálogos*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

FOUCAULT, Michel

- 1986 *Las palabras y las cosas*. Traducción: Elsa Cecilia Frost. Siglo XXI, México.
- 1990 *¿Qué es un autor?*. Traducción: Corina Iturbe. Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala.

FRAZER, James Geroge

- 1986 *La rama dorada*. Traducción: Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. F.C.E., México.

FUENTES, Carlos

- 1994 *Geografía de la Novela*. Alfaguara, Madrid.

GARAGALZA, Luis

- 1990 *La interpretación de los símbolos*. Editorial Anthropos, Barcelona.

GLANTZ, Margo

- 1980 *Intervención y pretexto*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

GORDON, Samuel (comp.)

- 1989 *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

GRAVES, Robert

- 1989 *Los mitos griegos*. Traducción: Luis Echávarri. Alianza Editorial, México. (2 tomos).

HARTMAN, Geoffrey

- 1989 "El comentario literario como literatura", en *Acta Poética*, 9. Instituto de Investigaciones Filológicas, México.

HUIZINGA, Johan

- 1990 *Homo ludens*. Traducción: Eugenio Imaz. Alianza Editorial, Madrid.

JESI, Furio

- 1976 *Mito*. Traducción: J. M. García de la Mora. Editorial Labor, Barcelona.

KRISTEVA, Julia

- 1991 *Extranjeros para nosotros mismos*. Traducción: Xavier Gispert. Plaza & Janes Editores, Barcelona.

La Gaceta

- 1986 "Destiempo de Borges". F.C.E., México.

LAÍN ENTRALGO, Pedro

1988 *Teoría y realidad del otro*. Alianza Editorial, Madrid.

LEVI-STRAUSS, Claude

1989 *Mito y significado*. Alianza Editorial, México.

LEVINAS, Emmanuel

1977 *Totalidad e infinito*. Traducción: Daniel E. Guilloit. Ediciones Sígueme, Salamanca.

1987 *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Traducción: Antonio Pintor-Ramos. Ediciones Sígueme, Salamanca.

MEGGED, Nahum

1985 *Más allá de las palabras*. El Colegio de México, México.

NUÑO, Juan

1986 *La filosofía de Borges*. F.C.E., México.

OVIDIO NASON, Publio

1985 *Metamorfosis*. Interpretación, versión rítmica y notas Rubén Bonifaz Nuño. Secretaría de Educación Pública, México (2 tomos).

PAZ, Octavio

1956 *El arco y la lira*. F.C.E., México.

1990 *La otra voz*. Editorial Seix Barral, México.

1991 *Convergencias*. Editorial Seix Barral, México.

PROPP, Vladimir

1982 *Edipo a la luz del folklore*. Traducción del italiano: C. Caro López.

Editorial Fundamentos, Madrid.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir

1981 *Borges por él mismo*. Monte Ávila Editores, Venezuela.

1985 *Jorge Luis Borges Ficcionario. Una antología de sus textos*. F.C.E., México.

SAVATER, Fernando

1993 *La tarea del héroe*. Espasa-Calpe, México.

1994 *La infancia recuperada*. Taurus, México.

SCHOLEM, Gershom

1986 *La Cábala y su simbolismo*. Traducción de José Antonio Pardo. Siglo XXI, México.

SIEBENMANN, Gustav

1988 *Ensayos de literatura hispanoamericana*. Taurus, Madrid.

VAZQUEZ, Maria Esther

1984 *Borges, sus días y su tiempo*. Javier Vergara Editor, Buenos Aires.

VERNANT, Jean-Pierre

1986 *La muerte en los ojos*. Traducción: Daniel Zadunaisky. Gedisa, Barcelona.