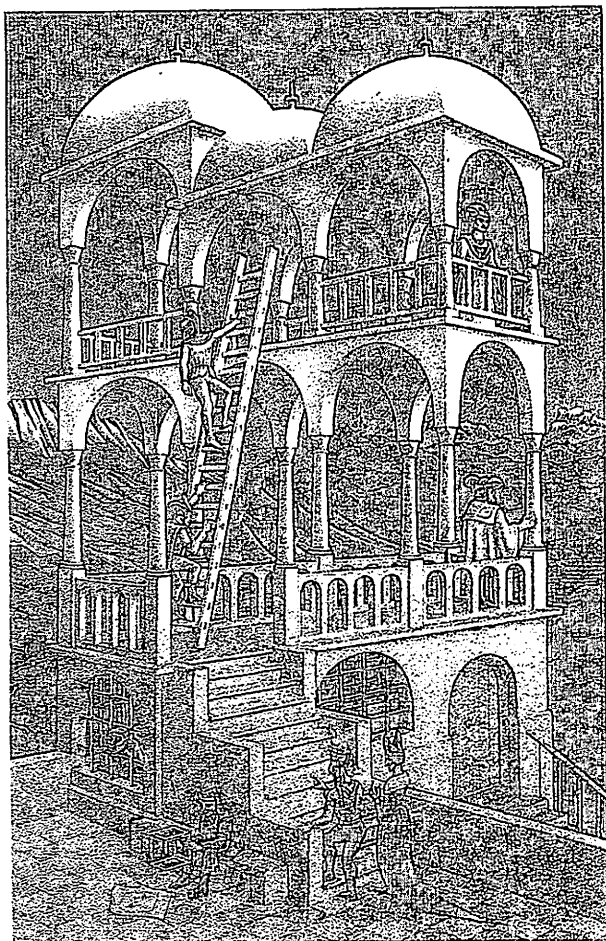


BORGES:

DESESPERACIONES APARENTES Y CONSUELOS SECRETOS

Rafael Olea Franco
Editor



EL COLEGIO DE MÉXICO, 1999

BORGES, O LOS LABERINTOS DE LA INMANENCIA

IVÁN ALMEIDA
Borges Center, Aarhus Universitet

... e il naufragar m'è dolce in questo mare.
G. Leopardi, "L'infinito"

... elle demande une indication pour se perdre.
M. Duras, India Song

Los paradigmas geográficos aparecen en la obra de Borges como potentes matrices de conceptualización. Los mapas (orientación), por un lado,¹ y, en sus antípodas, los laberintos (extravío), ofrecen los dos esquemas más elocuentes de figuración dentro de este campo. El presente trabajo estará consagrado a explorar, de lo literario a lo teológico, el alcance operatorio de la figura del laberinto en la escritura de Borges.

Entiendo por "explorar el alcance operatorio" algo muy diferente de un estudio de motivos, muy útil por cierto, y ya abundantemente desarrollado por otros investigadores. Se trata de ver, en cambio, cómo la estructura del laberinto, presente tanto en la construcción semiótica de los textos de Borges como en la forma de su ontología, va configurando una opción por la inmanencia.

El tema de la inmanencia, en Borges, es de origen spinoziano, y puede resumirse como la jubilosa imposibilidad de salir del aquende (sueños, ficción, naturaleza).

¹ A propósito de Borges y los mapas, me permito remitir a mi estudio "Conjeturas y mapas".

Borges postula, si no como doctrina, al menos como nostalgia, una visión en la que la literatura es a la vez patria y destino: "*universus sine litteratura*". Y el laberinto sirve de mecanismo para configurar esta visión. El "alguien" que sueña Borges es el que "soñará que Alonso Quijano puede ser don Quijote sin dejar su aldea y sus libros [...] Soñará que podremos hacer milagros y que no los haremos, porque será más real imaginarnos" (*OC*, vol. 2, p. 473).

CÓMO IMAGINAR UN LABERINTO

La representación tradicional del laberinto que la antigua iconografía cretense ha transmitido al mundo entero es objetable desde, al menos, dos puntos de vista. En primer lugar, el laberinto aparece generalmente como una figura "unicursal", es decir como un camino entredado pero sin encrucijadas, como una suerte de aparato intestinal cuya forma permite alargar un recorrido que, de todos modos, conducirá ineluctablemente a la otra punta (figura 1).

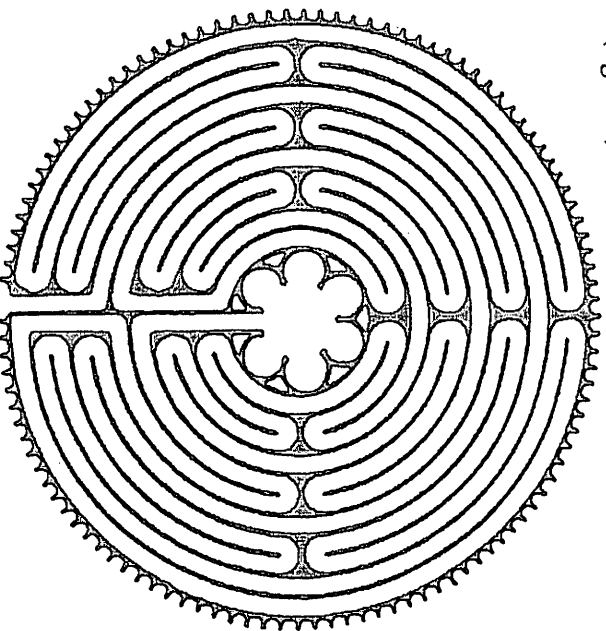


Figura 1. Esbozo del laberinto de la Catedral de Chartres

Esta observación hace decir al matemático Pierre Rosenstiel que lo que usualmente llamamos laberinto es, en realidad, la representación del hilo de Ariadna, es decir, de la solución ("*Labyrinth*", p. 1427). La segunda objeción concierne a la representación en perspectiva elevada, que permite percibir el conjunto de los detalles que trazan el recorrido. Nada más contrario, en efecto, a la noción íntima de laberinto que la visión de conjunto que aporta el mapa. La percepción espacial que tiene la "víctima" de un laberinto está lejos de ser un diagrama. Su respuesta en cada momento debe ser estratégica, para lograr por la astucia lo que no posee por representación. La única iconización pertinente del laberinto de Creta sería, entonces, la que tiene Tesco: un corredor interminable.

Pasemos a Borges. La escena final de "La muerte y la brújula" relata un diálogo sorprendente entre el detective Erik Lönnrot y su perseguidor-perseguido Red Scharlach. En el momento de enfrentarse con su enemigo, Lönnrot descubre que lo que él concebía como su propio plan de caza obedece, de hecho, a un minucioso plan manipulador de la presa misma, una celada en forma de laberinto trazado sobre el mapa de una ciudad. Ya a punto de morir, Lönnrot hace un gesto elegante de buen perdedor y transfigura la escena de persecución en proceso de investigación científica; los dos adversarios se convierten en epistemólogos y, como quien revisa una partida de ajedrez ganada sin mucho arte, Lönnrot juzga la metodología de su colega en nombre de la famosa regla de simplicidad sintáctica: "En su laberinto sobran tres líneas".

Con esta observación desinteresada, el detective aplica a la propia muerte su divisa inicial de preferir lo teóricamente interesante a lo pragmáticamente realizable o verificable.² Teórico hasta la muerte, Lönnrot analiza su momento final con la serenidad de un gramático:

En su laberinto sobran tres líneas [...] Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un metro detective. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y

² Recuérdese la respuesta de Lönnrot al comisario Treviranus: "—Posible, pero no interesante (...). Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis" (*OC*, vol. 1, p. 500).

que es el texto, entre comillas, de la historia mencionada más arriba. Y ya entonces aparece en el lacónico comentario el adjetivo “curiosa”, atributo aquí de la leyenda, como allá lo será de las lecturas del rector Allaby.

Mediante esa estratagema, Borges logra incorporar una de sus propias páginas dentro del libro que él considera el infinito literario por excelencia: *Las mil y una noches*. En ese caso, las “curiosas lecturas” del rector Allaby resultarían ser una edición apócrifa de *Las mil y una noches*, que contiene entre sus historias un cuento de Borges... El laberinto de interreferencias no acaba aquí. Volveremos más adelante sobre otros dédalos y meandros.

Se puede pensar entonces que a la lectura literal de los “dos laberintos” que menciona el título de una de las versiones del cuento, se yuxtapone una nueva posibilidad de interpretación. Habría dos tipos de laberinto: el espacial, constituido ya sea por “escaleras, puertas y muros”, ya sea por el infinito desierto; y el laberinto literario que lo contiene, el que crea Borges mediante los juegos de circularidad en su escritura.

Esta hipótesis no es demasiado arbitraria y parece sugerida por otra historia de Borges, engarzada en su relato de *Ficciones*, “El jardín de senderos que se bifurcan”, en el cual el laberinto está hecho de tiempo y es un libro. Yu Tsun, el protagonista chino, tiene una cita con un sinólogo inglés al que debe asesinar. El sendero que lleva a la casa del sabio se abre en constantes bifurcaciones, y Yu Tsun ha recibido la consigna de tomar en cada caso la opción de la izquierda. Yu Tsun conoce las reglas de los laberintos, por ser bisnieto del gobernador Ts'ui Pên, que abdicó del poder y se retiró del mundo para escribir una novela y construir un laberinto. Cuando Ts'ui Pên fue asesinado —recuerda su bisnieto mientras camina— sólo quedó de su obra una novela insensata y, en cuanto al laberinto, nadie pudo jamás encontrarlo. Yu Tsun lo imagina:

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

ya al que consagrará la edición de *El Aleph*: “Historia de los dos reyes y de los dos laberintos”. Sin embargo, el texto aparece como una cita, extraída de Richard F. Burton: *The Land of Midian Revisited* (1879), sin página. Daniel Balderston ha tenido la gentileza de consultar por mí el libro del capitán Burton, con el resultado que era de esperar: el texto no figura. Por otra parte, en una posdata añadida al epílogo de *El Aleph* en 1952, Borges menciona la historia, y, para confundir más las pistas, añade “que los copistas intercalan en *Las 1001 Noches* y que omitió el prudente Galland” (*OC*, vol. 1, p. 630).

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 (*OC*, vol. 1, p. 475).

Más tarde, ya en la casa del sinólogo Stephen Albert, éste le revela que Ts'ui Pên no fue un simulador, que el laberinto existe realmente y que —para su gran sorpresa— se lo puede mostrar.

—Aquí está el Laberinto —dijo indicándome un alto escritorio laqueado.
—¡Un laberinto de marfil! —exclamé—. Un laberinto mínimo...
—Un laberinto de símbolos —corrigió—. Un invisible laberinto de tiempo. A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano. Al cabo de más de cien años, los pormenores son irrecuperables, pero no es difícil conjeturar lo que sucedió. Ts'ui Pên diría una vez: *Me retiro a escribir un libro*. Y otra: *Me retiro a construir un laberinto*. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto. El Pabellón de la Límpida Soledad se erguía en el centro de un jardín tal vez intrincado; el hecho puede haber sugerido a los hombres un laberinto físico. Ts'ui Pên murió; nadie, en las dilatadas tierras que fueron suyas, dio con el laberinto; la confusión de la novela me sugirió que ese era el laberinto. Dos circunstancias me dieron la recta solución del problema. Una: la curiosa leyenda de que Ts'ui Pên se había propuesto un laberinto que fuera estrictamente infinito. Otra: un fragmento de una carta que descubrí (*OC*, vol. 1, pp. 476-77).

La frase en cuestión era la siguiente: “*Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*”. Albert prosiguió:

Antes de exhumar esta carta, yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente. Recordé también esa noche que está en el centro de *Las 1001 Noches*, cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de *Las 1001 Noches*, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito. Imaginé también una obra platónica, hereditaria, transmitida de padre a hijo, en la que cada nuevo individuo agregara un capítulo o corrigiera con piadoso cuidado la página de los mayores. Esas conjeturas me distrajeran; pero ninguna parecía corresponder, siquiera

de un modo remoto, a los contradictorios capítulos de Ts'ui Pên. En esa perplejidad, me remitieron de Oxford el manuscrito que usted ha examinado. Me detuve, como es natural, en la frase: *Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*. Casi en el acto comprendí; el jardín de senderos que se bifurcan era la novela caótica; la frase varios porvenires (no a todos) me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta —simultáneamente— por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen; por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo (OC, vol. 1, p. 477).

Éste es el relato del que procede la idea, frecuentemente citada como opinión del propio Borges, de que “el libro y el laberinto [son] un solo objeto”. Al mismo tiempo, da la clave de una lectura alternativa del cuento “Los dos reyes y los dos laberintos”. La construcción de laberintos literarios es la paradójica capacidad humana de construir, a su manera, el infinito. Con frecuencia, Borges habla de “laberintos verbales” (OC, vol. 4, p. 436), refiriéndose a la obra de Joyce —al que llama “arquitecto de laberintos”— y particularmente al *Finnegans Wake*, libro que tal vez tenía en mente al concebir la obra del imaginario Ts'ui Pên.

Pero la reflexión final de Albert devela también una primera modalidad de la inmanencia según Borges. Si el laberinto de Ts'ui Pên crea un infinito literario, hecho de tiempo, implanta por igual la “ética para inmortales” de la que habla Borges al referirse a su cuento “El inmortal” (cf. OC, vol. 1, p. 629). La ética, en términos spinozianos, es el principio general de inmanencia que hace de los individuos simples modos de una sustancia infinita, y por lo tanto, sin más allá: “el infinito mapa de Aquél que es todas sus estrellas” (OC, vol. 2, p. 308). Dentro de esa perspectiva, no hay destino individual, porque en cada modalidad del infinito se dan,

actualizadas, todas las posibilidades: “todos los desenlaces ocurren” o, como dice el Inmortal:

Sabía que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas. Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir. Así como en los juegos de azar las cifras pares y las cifras impares tienden al equilibrio, así también se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez [...] Homero compuso la *Odisea*; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la *Odisea* (OC, vol. 1, p. 540-41).

EL PRINCIPIO DEL LABERINTO

Borges tiene una forma muy suya de concebir la idea de laberinto. En general, cuando se piensa en la noción de laberinto, se le atribuye espontáneamente como rasgo principal ya sea el que corresponde a “para perderse”, ya sea el de “de donde no se puede salir”. Parece claro que él adopta esta segunda acepción. De allí su asimilación del laberinto al infinito. Un laberinto es un lugar determinado y circunscripto (y por lo tanto, finito), cuyo recorrido interno es potencialmente infinito. El “sujeto” del laberinto borgesiano no está afuera, preguntándose por el sendero que lleva a su centro, sino adentro, desde siempre, resignado a no poder salir: el laberinto es “la casa” de Asterión.

La “astucia” (μῆτις) que necesita la víctima encerrada en un laberinto es de dos tipos: la primera, local, consiste en decidir en forma económica, en cada encrucijada, cuál es la opción que conviene tomar. Sobre ese tema, Pierre Rosenstiehl ha imaginado y formalizado los consejos de Ariadna a Teseo sobre el arte de desenrollar y enrollar el hilo.⁴ Se trata, obviamente, de una decisión miope que poco a poco se va convirtiendo en hipótesis sobre una eventual gramática. A las conjeturas de carácter lo-

⁴ “a) Teseo, desenrolla cuando exploras un nuevo corredor, enrolla cuando tomas un corredor de retirada (es decir, por segunda vez en el sentido del regreso); b) Teseo, cuando te bates en retirada, toma el último corredor explorado todavía no tomado en retirada (o sea, por el que se vuelve a enrollar); c) Teseo, no te batas en retirada por el corredor de descubrimiento de una encrucijada si todavía te queda en esa encrucijada un corredor por explorar” (“Labirinto”, p. 24; la traducción es mía).

cal se comienza así a yuxtaponer una conjetura de otro tipo, sobre la forma global del laberinto: la idea de un mapa general que permita, a partir de un cierto momento, prever la próxima encrucijada y su solución. Ambos tipos de astucia se asocian, respectivamente, a los dos tipos de abducción (conocimiento por conjetura, sin fundamento suficiente) propuestos por Peirce: la abducción ordinaria (conjeturas sobre un enigma puntual) y la abducción primaria o fundamental (conjeturas sobre la estructura del mundo).

Mimético de su autor, el personaje típico de los laberintos de Borges tiene como característica una cierta urgencia por elevarse de las conjeturas locales al plano global, por encontrar el algoritmo fundador, la gramática, a riesgo de descuidar la tensión pragmática del enigma. Su prototipo trágico es el detective Lönnrot discutiendo con el periodista de la *Yidische Zaitung*: “Éste quería hablar del asesinato; Lönnrot prefirió hablar de los diversos nombres de Dios” (*OC*, vol. 1, p. 501). De allí surge el malentendido, porque el periodista interpreta localmente la preocupación globalizante del detective: “el periodista declaró en tres columnas que el investigador Erik Lönnrot se había dedicado a estudiar los nombres de Dios para dar con el nombre del asesino. Lönnrot, habituado a las simplificaciones del periodismo, no se indignó” (*OC*, vol. 1, p. 501).

El espacio borgesiano se convierte en laberinto ya sea por exceso de determinación (una sola línea recta, como único corredor infinitamente divisible), ya sea por exceso de indeterminación (el desierto, como infinidad de encrucijadas). En ambos casos, el carácter laberíntico viene de la proyección de una característica al infinito, lo cual da como resultado la imposibilidad de salir. Dicha imposibilidad —conjeturada— de salir, se convierte en decisión de permanencia.

En su ensayo de 1939 “Cuando la ficción vive en la ficción”, Borges cuenta:

Debo mi primera noción del problema del infinito a una gran lata de bizcochos que dio misterio y vértigo a mi niñez. En el costado de ese objeto anormal había una escena japonesa; no recuerdo los niños o guerreros que la formaban, pero sí que en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcochos reaparecía con la misma figura, y en ella la misma figura, y así (a lo menos, en potencia) infinitamente... Catorce o quince años después, hacia 1921, descubrí en una de las obras de Russell una invención análoga de Josiah

Royce. Éste supone un mapa de Inglaterra, dibujado en una porción del suelo de Inglaterra; ese mapa —a fuer de puntual— debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa del mapa, y así hasta lo infinito... (*OC*, vol. 4, p. 433).

Lo que más adelante será llamado “laberinto” comienza siendo presentado como un “objeto anormal”, que produce “misterio y vértigo” (es decir que posee las características del *maze*, palabra inglesa para designar el contenido semántico del laberinto), y que además tiene como efecto una cierta experiencia de la noción de infinito.

Vemos, además, que la noción de laberinto aparece inmediatamente asociada a la figura del mapa, cosa aparentemente contradictoria por hipótesis. Aquí comienzan las especificidades borgesianas. El sujeto del laberinto (no es pertinente llamarlo víctima porque la idea de trampa intencional queda excluida) tiene, decíamos, la tendencia a quemar etapas para llegar pronto a una abducción primaria, es decir, a esbozar una teoría subyacente al caos. No es de extrañar que en un mismo párrafo Borges pase de una lata de bizcochos (“imagen”, según la clasificación que hace Peirce de los objetos icónicos) a la teoría de los mapas (“diagrama”).

Lo que el sujeto comienza a experimentar como laberíntico no es, de hecho, un caos, sino un exceso de ordenamiento. El sujeto, ignorante de la estructura que gobierna sus propios corredores, de golpe encuentra (en una escala de grandeza que le permite una visión de conjunto) una figura hecha también de corredores y encrucijadas, que llevan a un punto en que se encuentra (en una escala inferior) una figura análoga, con análogos corredores y encrucijadas. El proceso continúa hasta los límites de la percepción humana. Eso le basta para considerar dicho proceso como, “al menos en potencia”, infinito. Pero al mismo tiempo puede ya darse una idea de la prolongación del mismo esquema en dirección opuesta, hacia el nivel en el que él mismo se halla implicado. Es decir que tendrá una idea diagramática (un mapa) de su propio territorio. No tardará, sin embargo, en postular que, si el proceso se prolonga hacia afuera, su propio territorio está contenido por otro, y así, potencialmente, al infinito.

Esa constatación es la que permite afirmar que, para Borges, un laberinto no es, al menos en su acepción elemental, una estructura caótica en la que uno se pierde, sino una estructura clara (que hasta permitiría un tratamiento more geométrico), de la que nunca se sale. Así se entiende la

melancólica resignación de Asterión, que llega a poder salir del laberinto y, sin embargo, vuelve a entrar. Probablemente porque descubre que su laberinto está dentro de otro laberinto, y que entonces la noción de “salida” deja de ser pertinente: “La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho es el mundo. Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce (son infinitos) los mares y los templos” (OC, vol. 1, p. 570).

Este primer grado de construcción laberíntica coincide con la elemental estructura de la recursividad. El laberinto está formado por laberintos y está engastado en laberintos de laberintos. Los pliegues y repliegues del laberinto siguen la sintaxis de la apertura y cierre de paréntesis. Con la diferencia de que, en el caso de los laberintos borgesianos, la infinitud potencial de la gramática se halla actualizada en la realidad: la pura posibilidad que da la sintaxis de seguir abriendo y cerrando paréntesis concéntricos hasta el infinito es aquí una característica real del universo.

Sin embargo, una de las características esenciales de la estructura perentética es la impermeabilidad de los niveles. Todo paréntesis debe ser cerrado y constituye un nivel de lectura diferente del que forman los paréntesis que lo contienen y los que, a su vez, contiene. Que un relato pueda contener otro relato es una forma canónica de recursividad estructural. En tal juego de engastes, todo relato es ficción para el nivel del relato que lo contiene y realidad para el nivel inferior del relato contenido. Ahora bien, si esa graduación desaparece, si se pierde la impermeabilidad de los paréntesis, o si los planos llegan a poder mezclarse, el laberinto adquiere un nuevo grado de complejidad. Borges observa, además, que esa permeabilidad de los paréntesis, al deshacer las jerarquías, enriquece el laberinto, no en profundidad, sino en superficialidad: todos los planos se equivalen. Dice, más adelante, en el citado ensayo “Cuando la ficción vive en la ficción”:

Al procedimiento pictórico de insertar un cuadro en un cuadro corresponde en las letras el de interpolar una ficción en otra ficción. Cervantes incluyó en *El Quijote* una novela breve; Lucio Apuleyo intercaló famosamente en *El Asno de Oro* la fábula de Amor y de Psiquis: tales paréntesis, en razón misma de su naturaleza inequívoca, son tan banales como la circunstancia de que una persona, en la realidad, lea en voz alta o cante. Los dos planos —el ver-

dadero y el ideal— no se mezclan. En cambio, el *Libro de las mil y una noches* duplica y reduplica hasta el vértigo la ramificación de un cuento central en cuentos adventicios, pero no trata de graduar esas realidades, y el efecto (que debió ser profundo) es superficial, como una alfombra persa (OC, vol. 4, p. 433).

El caso ejemplar de laberinto literario es, para Borges, el de la célebre noche en que Shahrazad cuenta al rey la propia historia que están ambos viviendo.

Es conocida la historia liminar de la serie: el desolado juramento del rey que cada noche se desposa con una virgen que hace decapitar en el alba, y la resolución de Shahrazad que lo distrae con maravillosas historias, hasta que encima de los dos han rodado mil y una noches y ella le muestra su hijo. La necesidad de completar mil y una secciones obligó a los copistas de la obra a interpolaciones de todas clases. Ninguna tan perturbadora como la noche DCII, mágica entre las noches. En esa noche extraña, él oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia que abarca a todas las demás, y también —de monstruoso modo— a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, en curioso peligro? Que la reina persista, y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de las mil y una noches, ahora infinita y circular... En *Las mil y una noches*, Shahrazad refiere muchas historias; una de esas historias casi es la historia de *Las mil y una noches*. (OC, vol. 4, pp. 433-34).⁵

La nivelación de los planos de la ficción y de la realidad, o de lo engastado y lo engastante, puede dar lugar, como resultado laberíntico, a la dispersión de los lapsos temporales, como Borges lo observa en *L'illusion comique*, de Corneille. En ella aparece vívido el efecto de la anulación de los paréntesis que engastan la ficción en la realidad: si hay que leer una escena de teatro sobre el mismo plano de la realidad, entonces una persona puede morir hoy y conversar mañana con sus amigos:

⁵ Mucho se ha discutido sobre la autenticidad de esa referencia a una noche circular en alguna de las versiones de *Las mil y una noches*. No parece, sin embargo, que esta noche 602 sea una pura invención de Borges. Si ni Burton, ni Mardrus, ni Lane ni Galland la relatan, la versión alemana de Enno Littman, ampliamente reseñada por Borges en “Los traductores”, no sólo incluye dicha noche en el volumen IV, sino que, además, lleva una nota del traductor en la que llama la atención sobre el hecho de que allí se está repitiendo parte del preámbulo de la obra entera (cf. BALDERSTON, p. 151, n. 7).

Pridamant, padre de Clindor, ha recorrido en busca de su hijo las naciones de Europa. Con más curiosidad que fe, visita la gruta del "mágico prodigioso" Alcandre. Éste, de manera fantasmagórica, le muestra la azarosa vida del hijo. Lo vemos apuñalar a un rival, huir de la justicia, morir asesinado en un jardín y luego conversar con unos amigos. Alcandre nos aclara el misterio. Clindor, después de haber matado al rival se ha hecho comediante, y la escena del ensangrentado jardín no pertenece a la realidad (a la "realidad" de la ficción de Corneille), sino a una tragedia. Estábamos, sin saberlo, en el teatro (*OC*, vol. 4, p. 434).

Borges califica estos fenómenos de "laberintos verbales" (p. 434), entre los cuales privilegia una novela que había aparecido ese mismo año: *At Swin-Two Birds*, del irlandés Flann O'Brien. Con una fidelidad un tanto creativa, Borges resume así el argumento:

Un estudiante de Dublín escribe una novela sobre un tabernero de Dublín que escribe una novela sobre los parroquianos de su taberna (entre quienes está el estudiante), que a su vez escriben novelas donde figuran el tabernero y el estudiante, y otros compositores de novelas sobre otros novelistas. Forman el libro los muy diversos manuscritos de esas personas reales o imaginarias, copiosamente anotados por el estudiante. *At Swin-Two Birds* no sólo es un laberinto: es una discusión de las muchas maneras de concebir la novela irlandesa y un repertorio de ejercicios en verso y en prosa, que ilustran o parodian todos los estilos de Irlanda. La influencia magistral de Joyce (arquitecto de laberintos, también; Proteo literario, también) es innegable, pero no abrumadora, en este libro múltiple (*OC*, vol. 4, pp. 434-35).

Y concluye, como casi siempre, con una máxima de ontología retórica, que cifra su teoría del laberinto: "Arturo Schopenhauer escribió que los sueños y la vigilia eran hojas de un mismo libro y que leerlas en orden era vivir, y hojearlas, soñar. Cuadros dentro de cuadros, libros que se desdoblán en otros libros nos ayudan a intuir esa identidad" (p. 435).

Trataré, en lo que sigue, de proponer a la variable figuración del laberinto en Borges, un esbozo de organización teórica que, partiendo de un cierto grado de formalización, pueda desembocar en una proposición ontológica.

EL PLANO DEL LABERINTO

Vimos que las paradojas del mapa en el mapa, abundantemente discutidas por Josiah Royce y Charles S. Peirce, están en la base de la concepción borgesiana del laberinto. El texto de Royce que Borges menciona, y que en otro ensayo cita aproximativamente, es el siguiente:

To fix our ideas, let us suppose, if you please, that a portion of the surface of England is very perfectly levelled and smoothed, and is then devoted to the production of our precise map of England [...] This representation would agree in contour with the real England, but at a place within this map of England, there would appear, upon a smaller scale, a new representation of the contour of England. This representation, which would repeat in the outer portions the details of the former, but upon a smaller space, would be seen to contain yet another England and this another, and so on without limit (Royce, pp. 504-505; Borges traduce este pasaje).⁶

La infinitud de representaciones engastadas que prevén y configuran los mapas dentro de los mapas produce como resultado el que, para un mapa dado que podemos llamar $mn+1$, el territorio representado corresponde al mapa mn . Éste, visto desde una hipotética altura exterior, no es un territorio sino una simple representación, interna al sistema de los mapas. En cambio, para todo observador "interior" a un mapa cualquiera la situación se complica, suscitando dos posibles reacciones: a) o bien limita voluntariamente su mundo a dos niveles, y decide que lo que soporta su mapa es la realidad primera; b) o bien, al descubrir que su nivel contiene otro mapa con otros mapas incluidos, sospecha que el movimiento infinito puede también extenderse hacia la periferia, con la posibilidad de que no haya nunca un territorio "real", o, para decirlo en otros términos, con la posibilidad de que "carta" y "territorio" se conviertan en sinónimos.

⁶ En "Magias parciales del Quijote", Borges propone una traducción libre de este párrafo (aunque citado entre comillas): "Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta; no hay detalle del suelo de Inglaterra, por diminuto que sea, que no esté registrado en el mapa; todo tiene ahí su correspondencia. Ese mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa, y así hasta lo infinito" (*OC*, vol. 2, p. 47).

Borges manifiesta una preferencia obstinada por esta segunda opción. En "Las ruinas circulares", un mago extrae de su sueño una creatura que se le asemeja, y al final de la historia descubre que él también está siendo soñado por otro (*OC*, vol. 1, p. 455).

El segundo de sus sonetos del díptico "Ajedrez" acaba con el terceto siguiente:

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
De polvo y tiempo y sueño y agonías?
(*OC*, vol. 2, p. 191).

Se observa una persistente orientación del laberinto borgesiano desde el centro hacia la periferia. Lo que constituye el "maze", la turbación, no es la posibilidad de que un mapa pueda contener a otro, sino, en dirección opuesta, que un mapa sea siempre contenido por otro mapa, que no haya territorio exterior, que todo sea inmanencia. Es una experiencia que produce a la vez "humillación", "terror", pero también "alivio" (cf. el final de "Las ruinas circulares", *OC*, vol. 1, p. 455). El rabino que creó un Golem imperfecto puede consolarse pensando en lo que sentirá su propio creador.⁷

La experiencia literaria de crear sueños imperfectos permite una mirada compasiva con lo que, en un plano ya teológico, se anuncia como nuestro creador. Somos los personajes de un libro, y preferimos creer, no se sabe por qué, que nuestro hacedor es el último eslabón, el motor inmóvil, el creador perfecto. Raramente osamos sospechar que quien nos escribe podría no ser menos irreal que nuestros sueños y que nosotros mismos. Es la melancólica lección que da Dios a Shakespeare, en "Everything and Nothing": "La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: 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" (*OC*, vol. 2, p. 182).

El engaste laberíntico de ficciones dentro de ficciones, sin salida previsible, apela a una oximórica conjetura: "la vida es apariencia verdadera" (*Inquisiciones*, p. 94). La ausencia de un allende el laberinto, de un terri-

⁷ "En la hora de angustia y de luz vaga, / En su Golem los ojos detenía. / ¿Quién nos dirá las cosas que sentía / Dios, al mirar a su rabino en Praga?" (*OC*, vol. 2, p. 265).

torio fuera del mapa, se ve plasmada también en la teoría que Borges tiene a propósito de lo que él llama la "superstición de la inferioridad de las traducciones": "Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H —ya que no puede haber sino borradores" (*OC*, vol. 1, p. 239).

INSTRUCCIONES PARA PERDERSE

Hay, sin embargo, un rasgo en este proceso de engaste infinito que debe ser considerado seriamente. A menudo se presenta la teología literaria de Borges como un caso de recursividad en una relación de orden (un sueño soñado por un soñado, etc.). Trataremos de ver en qué medida esta interpretación es insuficiente. Para ello tal vez no sea superfluo comenzar recordando las nociones de recursividad y de relación de orden. La recursividad es la propiedad de una función o de un algoritmo que le permite auto-incluirse. Por ejemplo, en gramática generativa, la posibilidad que tiene la estructura de la oración de incluir otra oración en una de sus partes. La relación de orden, en matemáticas, tiene la triple característica de ser transitiva, no recíproca y no reflexiva. Una típica relación de orden es, por ejemplo, la sucesión. La relación de sucesión es transitiva (si c sucede a b y b sucede a a , entonces c sucede a a), es no recíproca (si b sucede a a , a no puede suceder a b) y es no reflexiva (a no puede suceder a a). Si a dicho esquema se le aplica la característica formal de la recursividad, se obtiene la posibilidad *a priori* de que uno de los argumentos (por ejemplo c) incluya a su vez una relación de orden.

Si en el plano literario la noción de recursividad es menos precisa, al menos conserva siempre la característica global de ser iterativa y jerarquizada. Esta idea de relación de orden recursiva puede corresponder, a primera vista, a la estructura de "Las ruinas circulares", en la medida en que cada creador parece postular a su vez un creador de nivel superior. Sin embargo, la originalidad de Borges consiste precisamente en la perversión laberíntica que introduce en la relación de orden. Por una parte, el principio de transitividad resulta pervertido por la circularidad; por otra parte, tanto el principio de no-reciprocidad como el de no-reflexividad se hallan paradójicamente negados.

a. Circularizar la relación de orden

Introducir la circularidad en una relación de orden comporta el hecho de que lo incluido pueda, al cabo de un recorrido más o menos largo, incluir (semánticamente) a su incluyente, como en el célebre grabado de Escher "Waterval" (1961), en el que un canal de agua desemboca en su propia fuente:

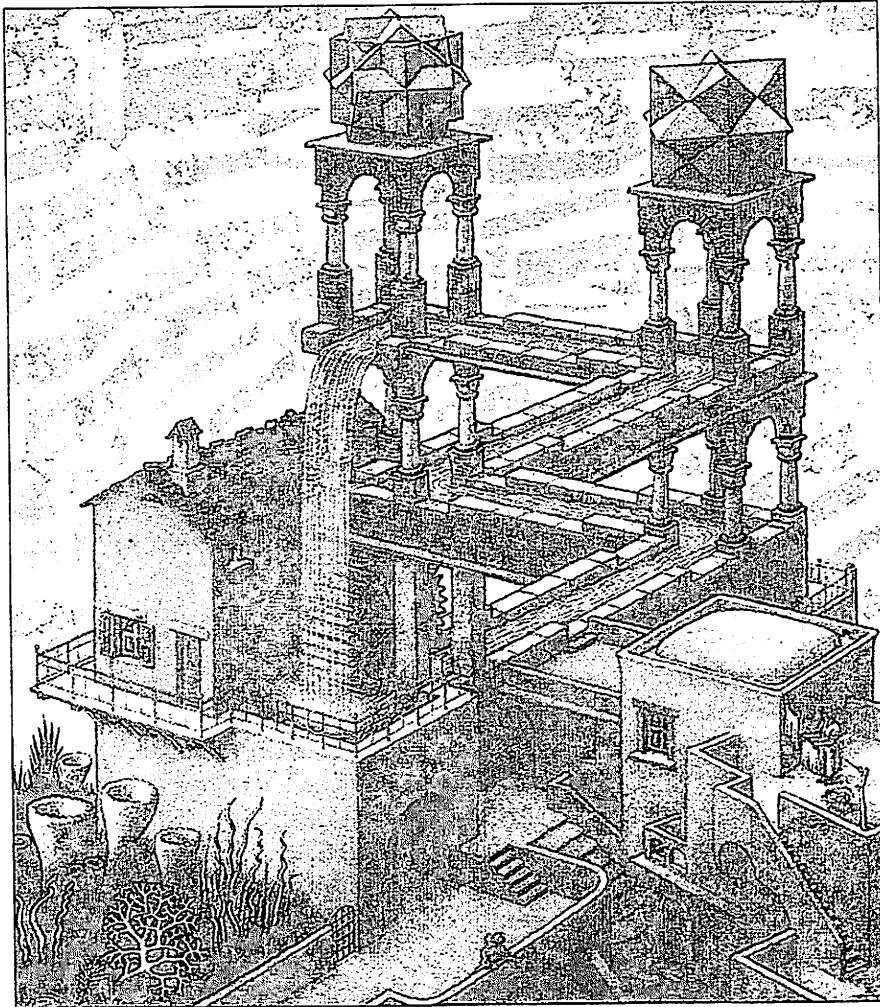


Figura 2. Escher: Waterval (1961)

Así, en la relación de creación que introduce Borges no sólo todo creador es al mismo tiempo una creatura, sino que, al cabo de un periplo más o menos largo que sirve, como en el grabado de Escher, para confundir los planos, puede llegar inclusive a derivar de su propia creatura. El laberinto, concebido como una estructura de la que no se puede salir, da así como resultado el inmanentismo teológico-literario. En el soneto "Sueña Alonso Quijano", Cervantes sueña (soñar y crear son sinónimos para Borges) a Alonso Quijano, que sueña a Don Quijote. Y en la fusión de los dos sueños, Quijano sueña (o sea, inventa) la historia de su propio autor, Cervantes:

El hidalgo fue un sueño de Cervantes
Y don Quijote un sueño del hidalgo.
El doble sueño los confunde y algo
Está pasando que pasó mucho antes
Quijano duerme y sueña. Una batalla:
Los mares de Lepanto y la metralla
(OC, vol. 2, p. 472, y también OC, vol. 3, p. 94).

b. Abolir la no-reciprocidad

Hemos visto que es propio de una relación de orden (como es el caso de la creación, teológica o literaria) el no aceptar la reciprocidad. También esa regla es transgredida por Borges; da un paso más en la perversión de la relación de orden al conceder que, en ciertos casos, los dos términos puedan incluirse recíprocamente, sin ningún intermediario.

Así, en "El Aleph", la mágica descripción que hace de ese "*multum in parvo*" se transforma en un laberinto de reciprocidad: "...vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra..." (OC, vol. 1, p. 626).

Una ilustración gráfica de esa paradoja la hallamos en otro grabado célebre de Escher: "Tekenen" (1948).

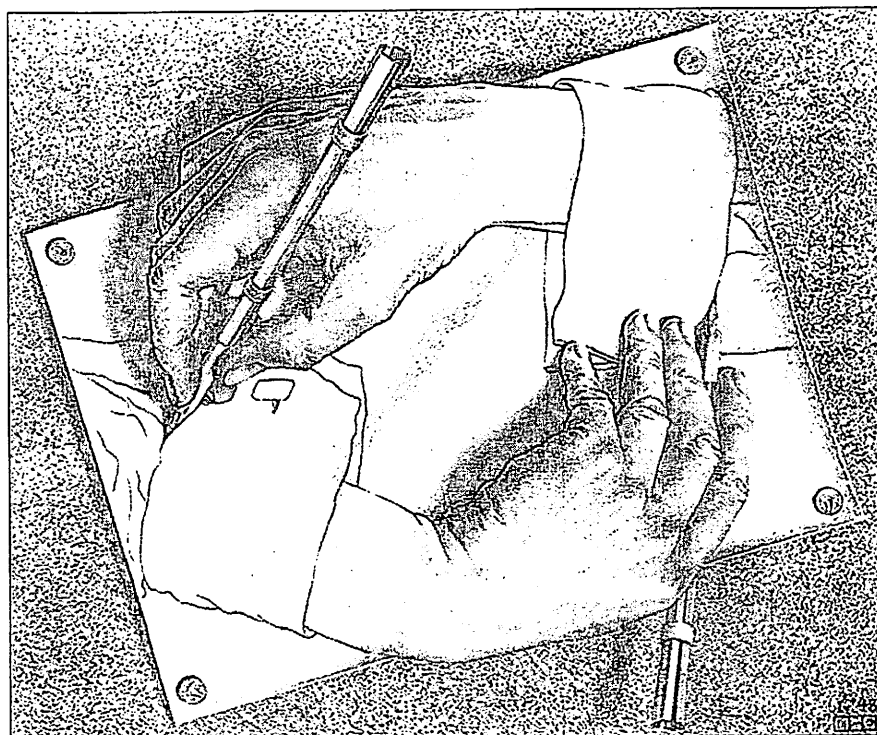


Figura 3. Escher: Tekenen (1948)

En otro soneto —“Adam cast forth” —, Adán es a la vez creatura y creador de Dios, sueño de un Dios al que ha soñado:

¿Hubo un Jardín o fue el Jardín un sueño?
Lento en la vaga luz, me he preguntado,
Casi como un consuelo, si el pasado
De que este Adán, hoy mísero, era dueño,
No fue sino una mágica impostura
De aquel Dios que soñé...
(OC, vol. 2, p. 312).

A este esquema parece también corresponder el último avatar de la historia “Los dos reyes y de los dos laberintos”, que comienza siendo recitada por el personaje de un cuento (“Abenjacán”), del cual Borges dirá en

la postdata del epílogo: “Podemos considerarlo una variación de los dos reyes y los dos laberintos” (OC, vol. 1, p. 629).

c. Transgredir la no-reflexividad

Finalmente, la perversión laberíntica de la creación llega a su paroxismo cuando queda violada la tercera regla de la relación de orden, que prohíbe la reflexividad.

Escher, una vez más (“Prentententoonstelling”, 1956), se ha arriesgado a esta violación, mediante el dibujo de un joven dentro de una galería de pintura, que contempla un cuadro en el cual, por un procedimiento fantástico, se encuentra él mismo (y no su imagen) contemplando ese mismo cuadro (figura 4):

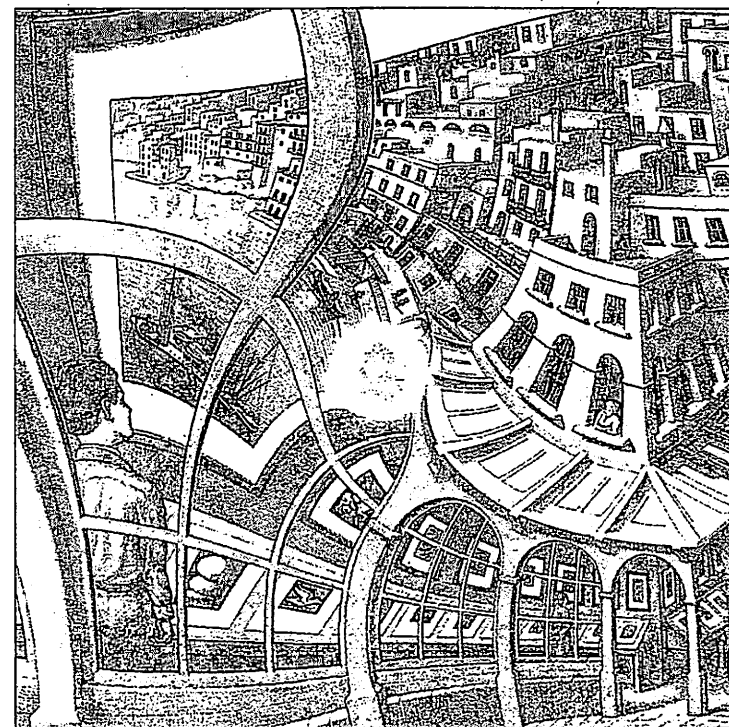


Figura 4. Escher: Prentententoonstelling (1956)

A esa vertiginosa estructura corresponde, por ejemplo, la expresión de Alonso Quijano, quien, en "Ni siquiera soy polvo" se arriesga a decidir: "seré mi sueño" (*OC*, vol. 3, p. 177).

LA INMANENCIA

Hay dos textos de Borges que combinan todos los ingredientes de la estructura del laberinto. Se trata de las ficciones en que un Borges maduro habla, respectivamente, con un Borges joven ("El otro", *OC*, vol. 3, pp. 11-16) o con un Borges viejo y a punto de morir ("25 de agosto, 1983", *OC*, vol. 3, pp. 375-378). En ambos surge el conflicto de saber quién sueña a quién. En "El otro", pierde, en cierta forma, el que está soñando (por las connotaciones de ilusión que el acto de soñar comporta), mientras que gana en jerarquía ontológica el que no sueña, aunque es soñado. En "25 de agosto, 1983" el duelo soñador-soñado no se resuelve, y surge, por encima del ya heterodoxo esquema de la reflexividad del sueño, la hipótesis de la reciprocidad:

- ¿Quién sueña a quién? Yo sé que te sueño, pero no sé si estás soñándome. [...] Quién sabe.
- El soñador soy yo —repliqué con cierto desafío.
- No te das cuenta que lo fundamental es averiguar si hay un solo hombre soñando o dos que se sueñan (*OC*, vol. 3, p. 376).

Así, el laberinto de Borges consiste en la imposibilidad de salir totalmente del sueño, de la biblioteca, de la ficción. Cuando se cree salir, es que se ha entrado en una ficción más amplia, pero todo es inmanente:

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,
que tercamente se bifurca en otro,
Tendrá fin. Es de hierro tu destino
("Laberinto", *OC*, vol. 2, p. 364).

Sin embargo, ese inmanentismo no es, en Borges, desesperante. Al contrario, nuestro universo es esa casa familiar a la que se vuelve siempre, o a la que se cree volver pero que nunca se ha dejado. En ese aspecto, él es profundamente spinoziano. La diferencia con respecto a su maestro es que, como de costumbre, Borges mira el desarrollo de la teoría spinoziana desde su punto de llegada, invirtiendo los polos de todas las ecuaciones. Para Spinoza, si la sustancia es infinita, no puede haber más que una, que llamamos Dios. Todo el resto de lo que existe —el hombre, el mundo— no son más que modos de atributos divinos: *Deus sive natura*, "Dios, es decir la naturaleza". Esa inmanencia que Spinoza define "desde arriba" (no podemos extraernos de Dios, que es la única sustancia), Borges se permite mirarla desde abajo: no podemos salir de nuestro mundo natural, que coincide con la sustancia divina. Cuando Borges dice "nosotros", entiende "la indivisa divinidad que opera en nosotros" (*OC*, vol. 1, p. 258).

Ésa es la razón de la creación de tantos laberintos. Es una forma de conjurar el temor a ser desposeídos de la morada en la tierra, de recordar que el infinito está siempre al alcance de la mano. El laberinto es la forma que tiene nuestro mundo de ser divino. Cuando Borges quiere rezar, se dirige al laberinto:

Gracias quiero dar al divino
Laberinto de los efectos y de las causas
Por la diversidad de las criaturas
Que forman este singular universo,
Por la razón, que no cesará de soñar
Con un plano del laberinto
(*OC*, vol. 2, p. 314).⁸

En este último dístico se cifra la paradoja de lo humano. A pesar de todo, la razón "no cesará de soñar con un plano del laberinto". Lo expresa Borges admirablemente en su poema "El otro tigre", donde opone el tigre de símbolos que habita su propio poema, al tigre "de caliente sangre", sabiendo que nombrar a este último es ya ficcionalizarlo y que por lo tanto nunca podremos salir del mundo de representaciones:

⁸ Nótese que uno de los dones esenciales por los que el poeta da gracias al divino laberinto es "el mapa de Royce" (p. 315).

...pero ya el hecho de nombrarlo
 Y de conjeturar su circunstancia
 Lo hace ficción del arte y no criatura
 Viviente de las que andan por la tierra
 (OC, vol. 2, p. 203).

Y sin embargo el hombre no puede evitar la búsqueda de una realidad trascendente, aunque siempre aparezca un nuevo intermediario, como en la teoría aristotélica del tercer hombre (cf. "Avatares de la tortuga", OC, vol. 1, p. 255), que es, para Borges, una de las más antiguas formas de laberinto:

Un tercer tigre buscaremos. Éste
 Será como los otros una forma
 De mi sueño, un sistema de palabras
 Humanas y no el tigre vertebrado
 Que, más allá de las mitologías,
 Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
 Me impone esta aventura indefinida,
 Insensata y antigua, y persevero
 En buscar por el tiempo de la tarde
 El otro tigre, el que no está en el verso
 (OC, vol. 2, p. 203).

Esa nostalgia de lo que está más allá de la representación, de los sueños, del verso, es el motor mismo de la razón. Esa misma nostalgia de lo que nunca llega puede convertirse, por una súbita gracia, en "revelación". La revelación, para Borges, no es una trascendencia que pueda encontrarse al final del camino, entre otras razones porque el camino no tiene final. La revelación no puede ser ni causa ni consecuencia. Sólo se la descubre en el acto de perderla. La doble felicidad del hombre consiste, por una parte, en que nunca podrá ser desposeído de su morada, que es camino y que es laberinto, y, por otra parte, en que ese camino tiene grietas, por donde puede surgir una revelación: "El camino es fatal como la flecha/ Pero en las grietas está Dios, que acecha" (OC, vol. 3, p. 153). La grieta, el pequeño desajuste, la tenue sinrazón, es la apertura a través de la cual puede surgir el momento de eternidad, en el que lo ficcional se percibe, fugazmente, como ficcional, que es la única forma de percibirlo "sub specie ater-

nitatis": "Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso" (OC, vol. 1, p. 258).

Estaría de más volver a recordar aquí la definición que Borges propone del hecho estético. Queda sin embargo en pie que, para él, la belleza de la inmanencia está en que nada nos impide creer en el paraíso, a condición de que lo demos, de entrada, por perdido. La última evocación del mito del laberinto que dictó Borges en Cnossos, dos años antes de morir (en "El hilo de la fábula"), concluye con estas líneas:

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 (OC, vol. 3, p. 481).

OBRAS CITADAS

- ALMEIDA, Iván. "Conjeturas y mapas. Kant, Peirce, Borges y las geografías del pensamiento". *Variaciones Borges*, 1998, núm. 5, pp. 7-36.
- BALDERSTON, Daniel. *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Duke University Press, Durham y Londres, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. "Historia de los dos reyes y los dos laberintos". *Anales de Buenos Aires*, mayo de 1946, p. 51.
- . *Inquisiciones*. Proa, Buenos Aires, 1925.
- . *Obras Completas [OC]*. 4 vols. Emecé, Barcelona, 1989-1996.
- ESCHER, M. C. *L'œuvre graphique*. Benedikt Taschen, Berlín, 1990.
- NICOLAS, Laurent. "Borges et l'infini". *Variaciones Borges*, 1999, núm. 7, pp. 88-140.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, 8 vols., comps. C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks. Harvard University Press, Cambridge, 1935-1966.
- ROSENSTIEHL, Pierre. "Labirinto". *Enciclopedia Einaudi*. Ed. 1979. Vol. 8, pp. 3-30.
- . "Labyrinthe". *Encyclopédie Philosophique Universelle. II. Les notions philosophiques*. Presses Universitaires de France, París, 1990, t. I, pp. 1425-1432.
- ROYCE, Josiah. *The World and the Individual*. Dover, Nueva York, 1959.