

*El centro de los laberintos de Jorge Luis Borges**

Y al principio creó Borges un laberinto que estaba confuso y vacío, y las tinieblas cubrían el abismo en donde había un centro. Y así fue. Y luego Borges vio que era bueno y lo habitó

PROLEGÓMENO

Si existe un símbolo capaz de condensar —con intensidad y exactitud— la dinámica, circunstancias y secuencia de eventos y experiencias del género humano, durante este singular siglo XX, ese símbolo, creemos, es el laberinto. Su presencia, vigencia y fuerza representativa son el resultado de una grave crisis de valores y prioridades que nos envuelve, sofoca y precipita hacia la búsqueda de salidas nos ha permitido la toma de conciencia de que toda salida es, a su vez, una entrada; y que la verdadera y única posibilidad de salida está en el centro. Hemos venido fragmentándonos y fragmentando el universo y ahora caemos en cuenta de que lo que llamábamos *salida*, no era más que *escapismo*. La búsqueda de un centro unificador ha recomenzado en las ciencias físicas y naturales, en lo económico y social, en las ciencias exactas, las humanidades y, recientemente, en lo relacionado con el ámbito de la política internacional. Parece, en principio, haber un consenso en lo que respecta al hallazgo de un centro común, que posibilite nuestra decisión consciente por trascender las limitaciones impuestas por nuestra propia cultura y egoísmos personales. El ciclo histórico nos ha devuelto al planteamiento básico de la mitología: el acto de la creación y la interacción de sus dos componentes esenciales: lo material y lo espiritual. Lo demás, como diría Verlaine, es literatura¹.

La sola mención del laberinto, nos obliga a detenernos en la personalidad y obra de Jorge Luis Borges (1899-1986), quien hizo de aquél su tema central, su diseño literario y también su propia morada. La presencia del laberinto en la vida y literatura borgeanas —especialmente a partir de la publicación de *Ficciones* (1944)— constituye una especie de axioma. Algo menos axiomático, y por lo tanto más susceptible a replanteos, es el

1. Es muy significativo el final de la dedicatoria de Borges a su madre, contenida en el primer volumen de sus *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1974, 9): «Madre... Aquí estamos hablando los dos, et tout le reste est littérature».

atribuir su visión laberíntica del universo a la persistencia (rayana en la obsesión) en tratar de ordenar el caos (que para Borges es sinónimo de desorden y confusión), utilizando la vía puramente intelectual (particularmente la idealista). Nos hemos propuesto aquí acercarnos a hurgar la problemática laberintológica borgeana en función del centro. Para ello deberemos reexaminar los conceptos de caos y razón.

CAOS

La palabra caos viene del griego y significa *abismo*, *abertura*. Juan Eduardo Cirlot nos dice que «la doctrina de la realidad considera el caos como un estadio inicial ciegamente impulsado hacia un nuevo orden de fenómenos y de significaciones... integrando todas las oposiciones en estado de disolución indiferenciada» (125). Para los alquimistas, «el caos se identifica con la primera materia y se considera como una «masa confusa» de la que ha de surgir el *lapis* que está en relación con el color negro» (125). En psicología y parapsicología, el caos «se ha identificado con el inconsciente, pero se trata mejor de un estadio anterior a su misma condición» (125).

Paul Diel, al referirse al caos, desde la perspectiva mítico-psicológica, nos indica que:

In the beginning was Chaos. The «Chaos» of mythology does not refer to a pre-existent world in a chaotic state. (It is not undifferentiated matter, and it is not the differentiating Spirit). It has no tangible reality: it is only a symbolic term. It is the chaos encountered by the human spirit as it searches for an explanation of the origin of the world. «Chaos» symbolizes the utter confusion of the human spirit when it is confronted with the mystery of existence (symbolically speaking, confronted with «Creation»). The symbol means this: «in the beginning», what is, is chaotic (that is mysterious) for the human spirit in its effort at explanation. Thus «Chaos» or «Mystery» is «the beyond» of the two discernable principles of the existing world: the «beyond» not only of the matter to be differentiated but also of the differentiating spirit (87-88).

Nosotros percibimos lo caótico desde dos ángulos diferenciados: el primero es el resultado de decisiones erróneas que edifican la confusión interior y agudiza la multiplicidad de las alternativas posibles («bifurcaciones», para usar un término bien borgeano). Estas alternativas son propuestas por la razón (el intelecto) en conflicto u oposición con los dictados del corazón (de la intuición). El segundo abarca el dominio de lo puramente esotérico (lo sagrado, lo hermético) cuya llave y apoyo es la creencia en lo trascendente. Este dominio se relaciona con las ceremonias secretas de iniciados y adeptos de sectas esotéricas y alquimistas. Dentro de todas posibilidades, el caos borgeano se sitúa en un universo azaroso, aborrecible y, por sobre todo, sin Dios; su ilustración da como

resultado una multiplicidad de laberintos reales, virtuales e imaginarios sin solución de esperanza ni esperanza de solución.

LA RAZÓN

La visión borgeana del caos, suele adquirir proporciones complejas por efecto de su hiperintelectualidad, que todo lo retuerce, invierte, duplica, anula y mimetiza, convirtiendo su obra en una magnífica literatura laberintológica. El caos de sus múltiples laberintos es consecuencia del predominio de la razón idealizada, sobre la intuición. Uno de los síntomas que marcan esa actitud, es la tremenda preocupación por el tiempo. El gran conflicto de Borges con el tiempo se manifiesta a través de la mayoría de sus escritos, pero cobra una tonalidad agresiva en dos de sus ensayos: «La esfera de Pascal» y «Pascal» [*Otras inquisiciones* (1952)]. En estos dos textos podemos observar la aversión (muy cercana al odio) de Borges por Blas Pascal², quien encarna tres aspectos detestables y aberrantes para el escritor argentino: 1) el sacrificio del genio científico de Pascal en aras de un dios incierto (aspecto que Borges y su admirado Bertrand Russell³ comparten); 2) la postura de Pascal ante del Padre del Racionalismo, Renato Descartes, quien sostenía su «cogito ergo sum» y declaraba que «il y a dans le cerveau une perite glande où l'âme exerce ses fonctions... nos savons que c'est cesi l'accomplissement principal de l'âme» [del artículo N.º 31, del *Traté des passions de l'âme* (1634)]; y al que Pascal oponía su «Le coeur à ses raisons que la raison ne connoist point... C'est le coeur qui sent Dieu, et non la raison. Voilà ce que c'est que la foy: Dieu sensible au coeur, non à la raison» [de la *Apologie de la Religion Chrétienne* (1670)]; y 3) la imposibilidad de Borges, de no poder

2. Nosotros hemos dedicado un estudio que cubre este tema en extensión y que al lector curioso puede consultar: «Jorge Luis Borges y el fantasma de Blas Pascal», *Cuadernos Americanos*, III:9 (mayo-junio 1988), 175-197.

3. Bertrand Russell, cuyo énfasis en el análisis lógico influyó considerablemente en la filosofía del siglo XX, es uno de los favoritos de Borges. Ambos comparten su aversión por Pascal. Russell ataca a Pascal valiéndose de Friedrich Nietzsche:

What is it that combat in Christianity? That it aims at destroying the strong, at breaking their spirit, at exploiting their moments of weariness and debility, at converting their proud assurance into anxiety and conscience-trouble; that it knows how to poison the noblest instincts and to infect them with disease, until their strength, their will to power, turns inwards, against themselves; until the strong perish their excessive self-contempt and self-immolation: that gruesome way of perishing, of wich Pascal is the most famous example (Bertrand Russell, *A History of Western Philosophy*. New York: Simon & Schuster, 1945. 766).

No queremos pasar por alto que, detrás del escudo proporcionado por Nietzsche, aparece el lamento del propio Russell, compartido por Borges:

Pascal sacrificed his magnificent mathematical intellect to his God, thereby attributing to Him a barbarity which was a cosmic enlargement of Pascal's morbid mental tortures (ibid. 768).

pasar por alto la figura literaria de Pascal, quien sobresale en «Le Grand Siècle» de las letras francesas, que produjo talentos como Cornielle, Racine y Molière.

No olvidemos que Borges percibe el mundo como la obra de una divinidad defectuosa, decrepita y arbitraria, que ha abandonado a sus criaturas y dejado su creación incompleta. Y como todo fenómeno necesita su recinto, el caos (el desorden, la confusión) está instalado en el laberinto. Para Borges, el ser humano se encuentra irremediabilmente perdido en ese laberinto, sin poder crear otras formas que no sean igualmente laberínticas.

Al escoger, volitivamente, la razón (a través de la idealización absoluta, cuya máxima expresión está latente en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius») como vehículo exclusivo para indagar el misterio del caos en las profundidades del laberinto, Borges se enfrenta con el primer gran monstruo: el tiempo. Podemos ver la intensidad obsesiva de Borges por el tiempo, cuando critica y ridiculiza la angustia que Pascal siente por el espacio; aunque para el francés ese espacio representaba nada menos que la naturaleza sin Dios.

No olvidemos que nuestra existencia en el plano terrenal se verifica y está regida por las coordenadas espacio-temporales. Los parámetros espacio-tiempo son inseparables, opuestos y complementarios como el *ying-yang*. La percepción del tiempo tiene lugar en el corazón, a través del cual intuimos el lenguaje de sus pulsaciones; esa verdad de orden superior que llamamos *eternidad*. El espacio, en cambio, se percibe con la mente pensante (el intelecto, el *cogito* cartesiano). Georges Paulet nos recuerda que «Time is one of these primitive words and one of these first principles. We do not come to know it by reason, but by heart. It is a truth of feeling: a thing which «is felt», the fruit of an immediate intuition, and not the conclusion of discourse reasoning» (74).

LA CRÍTICA

Para que la presencia del laberinto en la vida y obra de Borges llegara a convertirse en algo axiomático, fue necesario el arduo trabajo de estudiosos y críticos, sumados a los testimonios orales del propio escritor. Comencemos con Ana María Barrenechea, quien al tratar los símbolos del caos y el cosmos en Borges, considera el laberinto como la arquitectura constantemente sugerida en su obra (46-41). Enrique Anderson Imbert, que concuerda con Barrenechea, agrega que «casi no hay cuento, poema o ensayo en que no se asome [el laberinto]» (141), y luego se pregunta: «¿por qué el tema del laberinto es una constante en la literatura de Borges? ¿Por qué? Porque responde a una cosmovisión» (141). Emir Rodríguez Monegal nos refina un poco más ese concepto y declara que «el laberinto se convierte, así, en la tradición, la representación de un caos ordenado por la inteligencia humana, un desorden voluntario que tiene su

propia clave» (103). Carlos Navarro apunta que «Borge's manner of observing things through the prism of eternity and infinity clearly indicates that his stries are not meant to be interpreted on one or several or many levels, but as an endless proliferation of all possible levels» (395); y luego agrega que «being a model of the univese, Borges' labyrinth is also an allegory of everything» (404).

Conversando con Roberto Alifano, Borges dice que concebir y ejecutar un laberinto «es una idea rarísima; la idea de pensar en un constructor de laberintos, la idea de un arquitecto de laberintos es una idea rara... A mí siempre me produjo perplejidad el laberinto; me parece una idea muy curiosa, por eso yo nunca pude dejar de pensar en el laberinto» (210). Luego, al referirse a «El jardín de senderos que se bifurcan», Borges apunta que «un laberinto es un sitio en el cual uno se pierde en un sitio que, a su vez, se pierde en el tiempo; de modo que la idea de un laberinto que se pierde, de un laberinto perdido, es una idea doblemente mágica» (210). Y agrega, con su acostumbrada ironía que «en la idea de laberinto hay también una idea de esperanza, o de salvación, ya que si supiéramos con certeza que el mundo es un laberinto, nos sentiríamos seguros. Pero no, posiblemente no sea un laberinto. En el laberinto hay un centro; ese centro terrible es el Minotauro. Sin embargo, no sabemos si el Universo tiene un Centro; tal vez no lo tenga. Por consiguiente, es probable que el mundo no sea un laberinto sino simplemente un caos, y en ese caso si estamos perdidos» (210-211). Borges declara que no sólo le atraen los laberintos como arquitectura sino «la palabra *laberinto*, que es una palabra hermosa. Esa palabra viene del griego *laberhnth*, que significaba al principio las galerías de las minas, los corredores, que ahora significa ese raro edificio construido especialmente para que la gente se pierda en él. Ahora la palabra *maze* ["laberinto"; figurativamente "dejar perplejo"] no tiene tanto encanto ni tanta fuerza como en nuestra lengua» (211). Y Borges continúa con el hilo de su increíble memoriosidad: «De la palabra *maze* se ha inventado un baile, donde los bailarines tejen una suerte de laberinto en el espacio y en e tiempo. Luego tenemos *amazement* ['asombro'], *to be amazed* ['estar' o 'quedar asombrado'], *to be unamazed*, pero creo que la palabra esencial es *laberinto* y así me atrae a mí» (211-212).

LABERINTOS

La Sagrada Escritura describe, en el capítulo segundo del Génesis, *el primer jardín de senderos que se bifurcan*. El lugar preciso de esa primera bifurcación, se sitúa «en el medio del jardín» (Génesis, II:9). Allí es donde nuestros primeros padres hicieron uso (y, evidentemente, abuso) del privilegio del libre albedrío, decidiendo seguir el sendero marcado por «el árbol de la ciencia del bien y del mal» (Génesis, II:9), en vez de tomar el del «árbol de la vida» (Génesis, II:9). A esa primera bifurcación le seguía otra: «Salía de Edén un río que regaba el jardín y de allí se partía en

cuatro brazos» (Génesis, II:10). El resto de las bifurcaciones del laberinto bíblico, sin duda, lo provee el sinnúmero de interpretaciones y religiones que engendró con el correr del tiempo.

Cirlot nos dice que el laberinto es una «construcción arquitectónica, sin aparente finalidad, de complicada estructura y de la cual, una vez en su interior, es imposible o muy difícil encontrar la salida» (277). Es muy posible que su construcción haya tenido sus orígenes en tratar de disuadir a los intrusos a profanar tumbas, tesoros y, en general, lugares sagrados. En general, el laberinto puede tener cuatro finalidades distintas: 1) la de proteger o encubrir el centro o lo que en él habita; 2) la de probar al iniciado o al adepto; 3) la de atrapar a la víctima; y 4) la de entretener. Plinio menciona los cuatro laberintos más famosos de la antigüedad: el de Egipto (descrito por Herodoto y Strabo), situado al este del lago Moeris; los tres de Grecia, localizados en Cnosos (el conectado con el mito de Teseo y el Minotauro), Gortyna y Lemnos; y el de Italia, en Clusium.

De entre las sensaciones (o estados anímicos) que puede despertarnos el laberinto, la de abandono es, quizá, la más intensa y perdurable. Estar perdido en el interior del laberinto, equivale a encontrarse en un callejón sin salida, enfrentarse ante una situación vital irresoluble o sentirse irremediabilmente desorientado e inseguro. No es difícil que, ante semejante cuadro, una de las salidas consideradas sea el suicidio. Tanto en la obra como en las declaraciones de Borges, el suicidio se esgrime como posible y válida alternativa. Nuestro escritor no solamente lo aprueba sino que lo aconseja. Durante una charla con Ernesto Sábato, Borges declaraba:

Yo apruebo el suicidio. Mi padre postrado de una hemiplejía se negó a ingerir remedios y a alimentarse. Se dejó morir lentamente y creo que de esa manera se necesitaba coraje. Mi abuelo se hizo matar en combate por razones políticas. Montó a caballo en primera línea, se puso un poncho blanco para hacerse más visible ante el enemigo y recibió una descarga. (Diálogos, 175).

Otras veces, Borges se refiere al suicidio con malévolos ironía: «El suicidio no me parece mal; al contrario, convendría que se suicidase más gente; hay exceso de población en el mundo» (Vázquez, 256). En varias ocasiones le hemos oído decir que «suicidarse es lo más sensato y lo más calmoso que puede hacerse» (Salas, 588). Pero ninguno de sus testimonios al respecto transpira tanta incredulidad en lo trascendente, angustia, desolación y vacío espiritual, como su poema «El suicida» [*La rosa profunda* (1975)]:

No quedará en la noche una estrella.
No quedará la noche.
Moriré y conmigo la suma
del intolerable universo.
Borraré las pirámides, las medallas.

los continentes y las caras.
Borraré la acumulación del pasado.
Haré polvo la historia, polvo al polvo.
Estoy mirando el último poniente.
Oigo el último pájaro.
Lego la nada a nadie (OC-I, 86).

EL CENTRO

Si todo laberinto posee un centro, ¿cómo es posible llegar a él y conquistarlo? No creemos que exista otro modo que no sea a través del vuelo del espíritu. Ello equivale a trascender el alcance del intelecto, cuya resistencia es necesaria aunque insuficiente. La llegada del espíritu al centro equivale a la revelación de la naturaleza esencial y presencial del laberinto. Mircea Eliade, al referirse al símbolo del centro, enfatiza el hecho de que aquél está sólidamente establecido y venerado por las creencias religiosas de los pueblos y que «the Holy One created the world like an embryo. As the embryo proceeds from the navel onwards, so God began to create the world from its navel onwards and from there it was spread out in different directions» (16). Y luego, al referirse a la repetición de la cosmología, agrega que

the center, then, is pre-eminently the zone of the sacred, the zone of absolute reality. Similarly, all the other symbols of absolute reality (fountain of life and immortality, Fountain of Youth, etc.) are also situated at the center. The road leading to the center is a «difficult road», and this is verified at every level of reality: difficult convolutions of a temple... wandering in labyrinths; difficulties of the seeker for the road to the self, to the «center» of his being, and so on (17-18).

El sendero del neófito (que aspira a ser iniciado, que luego aspirará a ser adepto, etc.) es difícil y lleno de peripecias que ponen a prueba su fe, devoción, temple y honestidad. Por lo tanto, los contratiempos y sufrimientos constituyen «a rite of the passage from the profane to the sacred, from the ephemeral and illusory to reality, from death to life, from man to the divinity. Attaining the center is equivalent to a consecration, an initiation; yesterday's profane and illusory existence gives place to a new, to a life that is real, enduring, and effective» (18).

LA DIALÉCTICA DEL CENTRO

Hemos seleccionado diecinueve textos significativos y representativos de la presencia del laberinto en función del centro. La laberíntica borgeana se manifiesta con singular intensidad con la publicación de *Ficciones* (1944). Allí aparecen inolvidables e inquietantes relatos: «Tlön, Uqbar,

Orbis Tertius», «Las ruinas circulares», «La Biblioteca de Babel», «El jardín de senderos que se bifurcan», «La forma de la espada», y «La muerte y la brújula». En 1949 Borges publica *El Aleph*, del cual seleccionamos «El inmortal», «La casa de Asterión», «Abencaján el Bojarí, muerto en su laberinto» y «Los dos reyes y los dos laberintos». Otras inquisiciones (1952) nos provee «La esfera de Pascal». De *El hacedor* (1960) hemos extraído «Parábola del palacio». En *El libro de los seres imaginarios* (1957), que Borges escribiera en colaboración con Margarita Guerrero, vemos tres muestras: «Animales esféricos», «El Minotauro» y «El Uroboros». El *Elogio de la sombra* (1969) contiene «Laberinto» y «El laberinto». *Atlas* (1984) nos proporciona «El laberinto». Finalmente, en su último libro, *Los conjurados* (1985), hallamos un texto titulado «El hilo de la fábula». Pasemos ahora a considerar los textos mencionados en forma cronológica».

En «Tlön, Uqar, Orbis Tertius», la atmósfera imaginaria del relato — basado en la irrealidad idealista— constituye la imagen de nuestro propio planeta en un pasado remoto o en un futuro posible. El laberinto existe allí como idea, pero también como realidad: «Tlön será un laberinto, pero es un laberinto destinado a que lo descifren los hombres» (OC-I, 433). Las dos líneas narrativas que componen el relato (la búsqueda de la documentación sobre Tlön y el tema de Tlön) son concéntricas y también lo son los centros de ambo laberintos. Pero, «las cosas se duplican en Tlön: Propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro» (OC-I, 440). La toma de consciencia y la persistencia de la memoria, tienden a preservarlo todo. El tema de Tlön parece responder al conocimiento intelectual que Borges tenía de la tradición esotérica. Didider Jaén apunta que «the history of Tlön and Uqbar is based initially on the history of esoteric movements, with special allusion to the Rosicrucians» (36), para los cuales la Ciudadela Solar es el gran centro espiritual. Pero la manifestación del centro de Tlön es imposible mientras la idealidad no se materialice a través de la honesta búsqueda de la verdad.

En «las ruinas circulares», el laberinto es parte de una serie infinita de sueños y soñadores soñados, que comparten la circularidad del tiempo y su hipotético centro: «el centro de un anfiteatro circular» (OC-I, 452). Dicho centro tiene la virtud de llegar a revelarnos el carácter alucinatorio del universo; ante la humillación y el horror de cada ser humano que comprueba que es sólo «una apariencia, que otro estaba soñándolo» (OC-I, 455). Barrenechea dice que «los sueños son [en la obra de Borges] otra forma de sugerir la indeterminación de los límites entre mundo real y mundo ficticio. Tienen dentro de la economía de sus relatos papeles premonitorios, laberínticos, de repetición cíclica, de alusión al infinito. Unas veces son más nítidas que la misma vida y por serlo la experiencia tiende a volverse ensoñación» (99).

«La Biblioteca de Babel» es una de las metáforas borgeanas de un universo azaroso y caótico, en el cual el destino de los seres humanos es un juego más. Los libros allí encerrados se convierten en una posibilidad de acceso a los misterios del universo, pero solamente logran alcanzar el carácter de meros reflejos de aquél. Los libros son caóticos, ilegibles e inclasificables. Tal desorden, nos dice Jaime Alazraki, «remeda el divino desorden del universo —desorden para los hombres, orden para los dioses—». (Versionesk, 107). Borges nos afirma que aquella biblioteca «es interminable... [y que su forma] es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible» (OC-I, 465-466).

Tanto el laberinto como el tiempo son las sustancias elementales de «El jardín de senderos que se bifurcan», relato de espionaje e intriga metafísica que, según Alazraki proviene (al menos en su concepción temporal) del ensayo que Borges tituló «El tiempo y J. W. Dunne» [*Otras inquietaciones* (1952)]. Dunne postula la no-dimensionalidad del tiempo y que «el tiempo es verdadero... es el inalcanzable término último de una serie infinita» (OC-I, 648), lo cual alude al concepto matemático del aleph [llamado *aleph nulo* en la teoría de los conjuntos: el último cardinal infinito o, también, el número cardinal de un conjunto interminable de números enteros]. Alazraki dice, a este respecto, que «Borges ha expresado en “El Aleph” la desesperación del escritor ante la simultaneidad de la realidad y el problema de la expresión literaria, cuyo instrumento —el lenguaje— es sucesivo» (La prosa, 91). De este angustioso juego (de esta profunda experiencia del que yerra y yerra sin rumbo) surge una explicación dentro del mismo texto del relato:

El jardín de senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convertentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos (OC-I, 479). Tanto el tiempo y su antítesis, tal como está delineado por Borges en este relato, hacen que el centro del laberinto —si lo hubiera— se anule o multiplique *ad infinitum*. En todo caso, la historia ya ha sido escrita y lo que todos hacemos es, simple y llanamente, re-escribir: «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 sólo objeto» (OC-I, 477).

En «La forma de la espada» se sugiere que cada laberinto individual está conectado con los del resto de la humanidad, lo cual hace suponer un centro común:

Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano: por eso no es injusto que la crucifixión de un sólo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres. Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon (OC-I, 493-494).

Avanzando por el interior de este laberinto panteísta —en cuyas galerías especulares la individualidad se anula— llegaremos a un centro en el que todo se invierte, e refunde o transforma, o bien se desintegra.

En «La muerte y la brújula», coincidimos con Alazraki en que «el centro del laberinto es otro laberinto: una casa diseñada como «espejos enfrentados» (Versiones, 102). Este relato borgeano —uno de los mejores del género detectivesco— presenta el caso de un detective que termina siendo víctima de su propia investigación; es el modelo del «cazador cazado», simbolizado por el Ouroboros (o Uroboros)... el dragón o serpiente que se muerde la cola; que comienza a devorarse a sí mismo. El laberinto, en este relato policíaco, se expande y se vuelve cada vez más espantoso. Así lo entiende Lönnrot, cuando al penetrar en la casa ya «intuía las preferencias del arquitecto... La casa le pareció infinita y creciente... La agrandaban la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, mi desconocimiento, la soledad» (OC-I, 505). Laberinto y trampa resultan sinónimos y el centro es la muerte: «Para la otra vez que lo mate —repliqué Scharlach— le prometo ese laberinto que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante. Retrocedió unos pasos. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego» (OC-I, 507).

El epígrafe de «El inmortal», permite a Borges enfatizar el dicho salomónico: «No hay nada nuevo bajo el sol», lo que equivale a decir que todo lo que aparenta ser novedoso u original, no es más que una mera variación o copia de algo ya creado. El mismo acto de aprender resulta ser un ejercicio de la memoria:

Salomon saith: «There is no new thing upon the earth».

So that as Plato had an imagination, «that all knowledge was but remembrance»; so Solomon giveth his sentence, «that all novelty is but oblivion» (OC-I, 533).

Las palabras del epígrafe —extraídas de *Essays*, LVIII, de Sir Francis Bacon—, sumadas al contenido de «El inmortal», son una prueba más del panteísmo nihilista de Borges. La búsqueda de un río que nos haga inmortales y otro que nos devuelva la mortalidad, son el juego de la integración con la desintegración y la mutación con lo inmanente, que forma, conforma y deforma la dinámica del relato. Esencialmente lo que Borges quiere reiterar es la idea de que Homero es el principio, modelo y fin de la literatura; el resto está irremediabilmente condenado a ser un mero reflejo de *La Ilíada* y *La Odisea*. El laberinto descrito en «El inmortal», no hace otra cosa que crear una atmósfera de búsqueda caótica e inútil, sella-

da de antemano por la incongruencia, la mutabilidad y el anacronismo... es otro ejercicio acrobático de Borges, casi en los umbrales del vértigo:

La fuerza del día hizo que yo me refugiara en la caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia una tiniebla inferior. Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novela (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número total de las cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron (OC-I, 356).

Pero ese laberinto físico (no son olvidemos de el cuerpo humano tiene doce aperturas; nueve abiertas y tres cerradas) es imagen y semejanza del metafísico:

Nadie es alguien, 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... Yo he sido Homero; en breve seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estará muerto (OC-I, 541 y 544).

Refiriéndose a esa misma cita del texto de Borges, Barrenechea apunta que «“El inmortal” [es] una experiencia infinitamente prolongada [que] aniquila la individualidad de Homero» (71). Por lo tanto, el o los centros de aquellos laberintos pueden estar en todas partes o en ninguna; mutando *ad infinitum* o bien formando parte de la nada.

Emir Rodríguez Monegal indica que «en “La casa de Asterión”, por primera vez Borges encara el problema del destino del habitante del laberinto» (107), mientras que Anderson Imbert nos dice que, no solamente «“casa” es el nombre que se le da al laberinto [y que] “Asterión” es el nombre que se le da al Minotauro... [sino que] Borges es Asterión, el Minotauro» (251, 258).

«La casa de Asterión» es, pues, una fábula autobiográfica en la cual el recinto es un lugar familiar. Gastón Bachelard nos dice que «a house is considered as space... that is supposed to condense and defend intimacy... [and] even more than the landscape, is a “psychic state”» (48-72). En el interior de la casa «no se hallará pompas femeniles [y además] no hay un sólo mueble» (OC-I, 569). El detalle de la ausencia de muebles y ornamentos, obviamente excluye toda presencia femenina: «In the intimate harmony of walls and furniture, it may be said that we become conscious of a house that is built by women, since men only know how to build a house from outside» (Bachelard, 68). Este concepto nos parece revelador e importante para explicar el final del relato de Borges: «¿Lo crearás, Ariadna? —dijo Teseo— El Minotauro apenas se defendió» (OC-I, 570). El Minotauro (Asterión, Borges) se deja matar (comete suicidio) para liberarse o bien se trata de una castración simbólica⁴. Nosotros entende-

4. Julio Woscoboinik, al analizar «La casa de Asterión» desde el ángulo psicológico, apunta lo siguiente:

mos que el centro de ese laberinto, como el de todos los laberintos, no puede escapar al principio de inmanencia: el centro existe porque hay alguien que lo habita. El Minotauro lleva su centro a cuevas y con su muerte voluntaria, el centro desaparece y también en laberinto.

Destaquemos que «La casa de Asterión» es un relato de cierta simpleza y accesibilidad, y uno de los pocos escritos de Borges que puede ser leído sin necesidad de iniciación previa. Anderson Imbert cree que ese relato es analizable en casi toda su extensión, porque «no es el mejor [cuento] de Borges. Ni siquiera es uno de los diez mejores» (248). Nosotros pensamos que ese cuento es, en su aparente simpleza, uno de los más sugestivos, especialmente porque se trata de un laberinto habitado y porque está narrado desde adentro hacia afuera. Hay en él una clara dialéctica entre lo interior y lo exterior, en la cual se vislumbra la presencia del umbral. El umbral equivale aquí a la decisión entre el centro y el no-centro; entre el ser y el no ser.

La inestabilidad de los centros de los laberintos construidos por Borges (especialmente el de «La casa de Asterión») se debe a que no está habitado por las dos polaridades opuestas y complementarias: la femenina y la masculina. Un centro sin habitante adecuado es un no-centro. El Minotauro es ese tipo de ser inadecuado y está, de antemano, condenado a morir. El verdadero centro es unidad, perfección y balance: necesita de la polaridad femenina, la que sabe como se sale del laberinto, construyendo desde adentro hacia afuera. Necesita también de la polaridad masculina, la que sabe como entrar al laberinto, construyendo desde afuera hacia adentro. El hombre sabe cómo entrar al laberinto pero no sabe cómo salir; a menos que la mujer le ayude, dándole el cordón que aquél abandonó al nacer. Nuestra interpretación de ese Minotauro borgeano que se deja matar se basa, sin embargo, en algo más: sospechamos que él rehúsa salir del laberinto por su tremendo miedo de unirse con Ariadna (que es símbolo de la mujer amada). Ese Minotauro prefiere el suicidio como escape de un serio conflicto de identidad sexual.

Hagamos ahora un poco de memoria. Recordemos que Borges y Julio Cortázar (1914-1984), publicaron en 1947 en la revista *Los anales de Buenos Aires*, dos textos que utilizan el tema del laberinto y que recrean el mi-

Asterión pues, esta contenido en Borges. El Minotauro lo habita, y es seguramente de este aspecto arcaico, de este pequeño monstruo, de insaciable voracidad, del que Borges desea muchas veces deshacerse. En este cuento, lo busca a través del redentor: Tesco. Asterión oscila entre la soberbia del «único» hijo de una reina y la imagen de «pobre protagonista»... él «libera», cada nueve años, a nueve hombres «de todo mal», y espera, a su vez, al redentor que venga a salvarlo, a través de la muerte. El redentor es también el monstruo redimido, en ese espacio de identificaciones mágicas. El padre es el toro. El «intrincado sol» que está arriba y abajo está Asterión. O a la inversa: él sería el creador del sol y las estrellas. El sol —simbolismo paterno— aparece al final, «reverberando» en la espada de bronce de Tesco... que viene a matar a Asterión, ese niño-monstruo, retenido y apresado en el duro laberinto-útero. En el nueve, resuena el eco de la procreación. Tesco es el redentor que matándolo, lo salva. «lo libera de todo mal». ¡Alusión intuitiva a la función paterna, como partero de la ruptura simbiótica? ¡Castración simbólica de una madre fálica? (*El secreto de Borges: Indagación psicoanalítica de su obra*. Buenos Aires: Trilce, 1988, 133).

to clásico de Teseo y el Minotauro. Borges publica allí «La casa de Asterión» [N.ºs 15-16 (mayo-junio), 47-48] y Cortázar hace lo propio con «Los reyes» [N.ºs 20-22 (noviembre-diciembre), 34-38]⁵. En cada una de esas muestras, el Minotauro se entrega a Teseo para que lo mate. El Minotauro cortazariano es más sofisticado que el de Borges, y ofrece su vida física a cambio de su ubicuidad en la mente de todos los seres humanos. El de Borges es un cobarde que busca, a través del suicidio, poner fin a su conflicto de identidad (no olvidemos que es mitad hombre y mitad toro) y su complejo de culpa (él es el fruto de las relaciones entre su madre, Pasifae, y un toro blanco). Por otra parte, la Ariadna de Cortázar es mucho menos compleja que la borgeana (o parece serlo); su verdadera intención es traicionar a Teseo, entregándolo al Minotauro (su hermano), del que está enamorado. La Ariadna cortazariana le entrega a Teseo un hilo de ida solamente. La Ariadna borgeana se desdobra en dos: una que representa a la madre que encierra a su hijo en el útero (laberinto) para protegerlo de las maldades del mundo; la otra es —como ya lo apuntábamos— la figura de la mujer amada, la mujer amante... la que completa al varón. Borges —que siempre evitó lo relacionado con el amor y la figura de la mujer amada [exceptuamos, aunque con reservas, los casos de «Ulrica» (*El libro de arena*, 1975) y «El amenazado» (*El oro de los tigres*, 1972)]— transfiere al infortunado Asterión, una poderosa dosis de inhibición amorosa. Hay dos menciones claras a la figura de la madre: la primera es parte del epígrafe [«Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión» (OC-I, 569) y la segunda se encuentra algunas líneas después [«no en vano fue una reina mi madre» (OC-I, 569)]. Por lo tanto, el suicidio de Asterión deja en claro que, en el centro de su laberinto no hay lugar para Adriadna.

«Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto», es un relato policial con dos líneas narrativas. La primera presenta la historia de un rey que escapa de la venganza de su visir y se esconde en un laberinto que había hecho construir. La segunda es la del visir, que construye el laberinto con el propósito de atraer al rey y matarlo. Una línea narrativa es la inversión de la otra: dos espejos enfrentados. En este relato, al igual que en «La forma de la espada», se sugiere que el laberinto de cada hombre está conectado con el de todos los hombres; indicando así la existencia de infinitos e indefinidos centros o, simplemente, la ausencia de un centro común. En uno de los pasajes de este texto leemos lo siguiente: «Nuestro rector, el señor Allaby, hombre de curiosa lectura, exhumó la historia de un rey a quien la Divinidad castigó por haber erigido un laberinto y la divulgó desde el púlpito» (OC-I, 601). Dicha historia está contenida en «Los dos reyes y los dos laberintos», que según David Lagmanovich, es «uno de los cuentos más sugestivos de Borges... [y que] en su extremada brevedad

5. El lector puede consultar nuestro trabajo: «Los reyes: génesis dramática de la soledad y la erótica cortazarianas», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, III: 1. Toronto (Fall 1982), 181-188.

[encierra] algunas de las características más acentuadas del arte del cuento clásico, a la vez que una de las más brillantes realizaciones de la concepción borgiana de la literatura» (11).

«Los dos reyes y los dos laberintos» está narrado en pasado absoluto: el tiempo narrativo que sugiere un hecho anterior a la historia. Este tiempo es el máspreciado por Borges. Aparte de la obvia alusión a la cosmovisión borgeana, con respecto a la condición laberintica del universo, Lagmanovich apunta una interesante proporción matemática inherente al cuento: «la sutileza del primer rey es la complicación de su laberinto como la simplicidad del segundo rey es a la sencillez de su laberinto» (1). El centro del segundo (y más importante) laberinto del relato, está vinculado con lo sagrado: «La gloria sea con aquel que no muere» (OC-I, 607). Pero hay otro centro, el relacionado con lo estrictamente numerológico: el número de palabras del texto de Borges (esto lo apunta también Lagmanovich) es 303. Este número tiene su propio centro, tanto en lo horizontal como en lo vertical, y puede leerse igualmente (y sumarse) en las cuatro direcciones cardinales:

$$\begin{array}{c} 3 \\ 303 \\ 3 \end{array}$$

No resulta menos sugestivo el hecho de que ese centro esté determinado por una cruz, tratándose de una historia islámica.

En «La esfera de Pascal», Borges concluye que aquél concebía la naturaleza como «una esfera espantosa», cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna» (OC-I, 638). Claro está que a Borges no le interesa aclarar que lo espantoso para Pascal, es la naturaleza sin Dios⁶. Pero este ensayo borgeano plantea algo más: la historia como laberinto, por efecto del énfasis que se le otorga a un hecho en desmedro de otro u otros. Así lo entendemos al releer el final de dicho ensayo: «Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas» (OC-I, 638).

En «Parábola del Palacio», el poeta (a través de la magia de su poesía) es capaz de pronunciar la palabra precisa que hace desaparecer el palacio del Emperador Amarillo, quien exclama horrorizado: «¡Me has arrebatado el palacio!» (OC-I, 802). Por ello el verdugo ejecuta al poeta. La reflexión final de Borges muestra —una vez más— su postura radicalmente escéptica ante la mística y los místicos⁷:

6. Referirnos al lector a nuestro artículo mencionado en la nota N.º 1 del presente trabajo.

7. Borges nunca quiso (nunca pudo o nunca supo) enfrentar lo esencial de la mística. Nosotros ofrecemos una explicación: el misticismo habla al corazón humano y no a su intelecto. Observamos que aún en el caso de sus admirados Swedenborg y Chesterton, Borges rehusó referirse a la mística del primero y a la devoción religiosa del segundo. En el caso especial de Pascal, Borges no pudo evitar atacarlo porque aquél interfería con sus juegos matemáticos, su idealismo absoluto, su hiperintelectualismo y no pudo ignorar la posición del francés en las ciencias y la literatura.

En el mundo no pueden haber dos cosas iguales; bastó (nos dicen) que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio, como abolido y fulminado por la última sílaba. Tales leyendas, claro está, no pasan de ser ficciones literarias. El poeta era esclavo del emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo (OC-I, 802).

El centro del laberinto, en este relato, existió y tuvo su manifestación; sin embargo la incredulidad, que busca solamente pruebas al margen del sendero o vía que las provee, hace que aquel centro se diluya y desaparezca.

En *Libro de los seres imaginario* (1967), que Borges escribiera en colaboración con Margarita Guerrero, aparecen tres animales que nos interesan: unos son esféricos, otro es el Minotauro y otro el Uroboros. Usamos la palabra *animales*, porque en 1957 aparecieron bajo el título de *Manual de zoología fantástica* [México: Fondo de Cultura Económica]. En «Animales esféricos», éstos son esferas vivientes creadas por el dios de la filosofía platónica, que también había dado forma esférica al mundo. El Demiurgo «dotó así, de vastos Animales Esféricos a la zoología fantástica y censuró a los torpes astrónomos que no querían entender que el movimiento circular de los cuerpos celestes era espontáneo y voluntario» (OCC, 579). Estos animales con centro geométrico en la forma sólida más perfecta (la esfera) se extiende a los seres humanos: «Más de quinientos años después [de Platón], en Alejandría, Orígenes enseñó que los bienaventurados resucitarían en forma de esferas y entrarían rodando en la eternidad» (OCC, 579). En el laberinto esférico (el más perfecto de todos) el recinto y el centro son uno, y la forma suprema que rige el universo.

En «El Minotauro» el primer párrafo encierra la correspondencia entre la imagen y la semejanza del habitante y su casa:

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

Por su parte, en «El Uroboros» el énfasis recae en la circularidad más que en el centro del cual aquélla depende: «Heráclito había dicho que en la circunferencia el principio y el fin son un solo punto» (OCC, 707). El concepto que Borges prefiere hace resaltar es el acto de devorarse (destruirse) a partir del final (la cola). Esta naturaleza capaz de *renovarse* a sí misma —porque depende de un centro— es parte de la idea del eterno retorno, que Borges usa, abusa y, en este caso del Uroboros, pasa por alto. La razón de esto último está en aquello que Borges pretende resaltar: «Su más famosa aparición está en la cosmogonía escandinava» (OCC, 707); y prosigue:

En la Edad Prosaica o Edad Menor, consta que Loki engendró un lobo y

una serpiente. Un oráculo advirtió a los dioses que estas criaturas serían la perdición de la tierra.

... Cuando llegue el Crepúsculo de los Dioses, la serpiente devorará la tierra; y el lobo, el sol (OCC, 707).

Siempre hemos pensado que la influencia de la mitología escandinava en Borges, revela un ángulo más metafísico que filosófico. Ello contribuye a solidificar su visión totalizadora del universo, los seres y sus relaciones, a través de una lente pesimista e incrédula. [Debemos agregar aquí otra influencia importante: la de Arturo Schopenhauer, que intensifica el pesimismo borgeano y lo concreta en una actitud de superación de la voluntad de vivir]. Muy sabido es que los mitos nórdicos carecen de finales felices, principalmente porque las razas de origen teutónico poseen una visión de la vida y del universo, regida por leyes inexorables, frías (como el clima en que viven esas gentes), desapacibles y, sobre todo, violentas. Sus historias mitológicas nos presentan una tristeza espantosamente fatalista, la que hay que enfrentar con coraje: virtud ésta, muy valorada por los pueblos nórdicos. Esta honda melancolía, ese agudo pesimismo, todavía persisten en la cultura escandinava [abundante en suicidios], aún después de su cristianización.

Hasta ahora hemos recorrido una variedad de complejos y engañosos laberintos borgeanos, tal como los que aparecen en algunos de sus cuentos, ensayos y cuentos-ensayos más significativos. Habrá que esperar hasta la publicación de *Elogio de a sombra* (1969) para que Borges nos presente una clara, sintética y acabada visión del universo y del destino del género humano, a través de un poema. Su título es «Laberinto» y está construido como tal, sino la entrada a otro laberinto. Esta sucesión de laberintos es otra variación de la esfera pascalina: El universo es un laberinto inteligible cuyas bifurcaciones son infinitas y cuyo centro es inaccesible o inconcebible... y quizá no exista. Comparemos nuestra reflexión con el texto del poema de Borges:

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
como tu juez. No aguardes la embestida
del toro que es un hombre y cuya extraña
forma plural da horror a la maraña
de interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
en el negro crepúsculo la fiera (OC-I, 986).

Si su poema anterior muestra como marco predominante el espacio, el poema que le sigue, «El laberinto», tiene como parámetro esencial el

tiempo. El tiempo siempre le ha dolido hondamente a Borges, porque su tiempo interior está sellado por un tipo de determinismo negativo, ausencia del elemento trascendente. Ello se complica e intensifica con la presencia del culto borgeano a la memoria [cuya muestra central se encuentra en «Funes el memorioso» (*Ficciones*, 1944)] y su posición incrédula ante el libre albedrío:

Zeus no podía 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 (OC-I, 897).

La actitud pasiva (la inacción) ante la vida (la cual es movimiento, expansión y trascendencia), lo precipita a la única posibilidad deseada: «Ojalá fuera éste el último día de la espera» (OC-I, 987). El tiempo es el centro de todas las cosas. La memoria es, a su vez, el vehículo de aquél. Ambos entretienen nuestra cárcel.

Entre los textos ilustrados con fotografías que configuran *Atlas* (1984), nos encontramos con una brevíssima prosa que tituló «El Laberinto», en la cual eslabona laberintos en el tiempo:

Este es el laberinto de Creta... Es el laberinto de creta cuyo dentro fue el Minotauro que Dante imaginó con un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como María Kodama y yo nos perdimos en aquella mañana y seguimos perdidos en el tiempo, ese otro laberinto (OC-II, 434).

Por último, en *Los conjurados* (1985), hay una prosa escrita por Borges en Cnossos; la antigua ciudad cretense, en la cual se encontraba el famoso laberinto de la mitología griega. El título de esta prosa es «El hilo de la fábula», y siendo la última referencia borgeana al laberinto, nos induce a buscar afanosamente su centro o, al menos, una salida. El comienzo es sugestivo: «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...» (OC-II, 481). Vemos allí la ironía escondida dentro del paréntesis; la que nos sugiere que Teseo cortará el hilo con la espada y no volverá a su amada Ariadna. Borges nos dirá que:

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-II, 481).

Eso nos sugiere que los infinitos laberintos recorridos, nos han hecho perder la noción de la existencia del centro.

CONCLUSIÓN

Desde la remota época del arquitecto Dédalo hasta la del literato Borges, han transcurrido una infinidad de laberintos y se han multiplicado escandalosamente las Ariadnas, los ovillos de hilo, los Teseos, las espadas de bronce y; obviamente, los Minotauros. Borges, con su magnífica ironía nos legó una clave secreta, destiada a que la descifren las generaciones venideras. Esta clave debe encontrarse en los dominios de Tlön. Ficción, pesadilla o espantosa realidad, parece que todo ha sido (y continúa siendo) una diabólica confabulación articulada en los tiempos tlönianos, por «una dispersa dinastía de solitarios [que] ha cambiado la faz del mundo [y cuya] tarea continúa» (OC-I, 443). Nosotros entendemos que la misma palabra *Tlön* encierra parte de la clave, porque es el resultado de la conjunción de *Platón* y *Atlántida* (no olvidemos que Platón nos habla de la Atlántida en el *Timeo*). De tal conjunción resultó *Ptlón* y luego dio *Tlön*.

Aquella oscura dinastía aludida por Borges, también se manifiesta en la obra de su compatriota Ernesto Sábato, quien atribuye las calamidades del género humano a la diabólica secta secreta de los ciegos [obsesión que llega a su clímax en «Informe sobre ciegos», uno de los capítulos *Sobre héroes y tumbas* (1961)]. Tanto las tonalidades absolutamente idealistas del Borges de Tlön, como las delirantes y apocalípticas descripciones del existencialista Sábato, son exponentes de perturbaciones del intelecto y de la emoción, respectivamente.

«Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» es el centro de gravedad de la laberintología borgeana, y su deidad regente es el mismo Borges. En el universo tlöniano (o tlöniense), todo lo metafísico, sagrado, místico o esotérico, deviene ficción literaria, fantasía. Otro de los aspectos alarmantes de tal civilización es que la psicología termina por subordinar a las demás ciencias; no olvidemos que «los metafísicos de Tlön no buscan la verdad, ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro» (OC-I, 436). Por lo tanto la psicología de esa sociedad absolutamente idealista, es la ciencia superior que estudia los laberintos del intelecto: la ya mencionada *laberintología*. Los centros, en la laberintología borgeana, oscilan entre lo coincidente, lo mutante, lo permutante y lo inexistente. Borges, al igual que los metafísicos de Tlön, no busca la verdad sino el asombro estético. Para ello, nuestro escritor echa mano a su extraordinaria agudeza intelectual, su pulida sensibilidad irónica y su capacidad para manejar al lector por el laberinto de las probabilidades... capacidad probabilística que censurara agriamente en Pascal, al tildarlo de «uno de los hombres más patéticos de la historia de Europa [que aplica] a las artes apoloéticas el cálculo de probabilidades... [y uno de los individuos] más vanos y frívolos» (OC-I, 704).

En la laberintología borgeana, los mitos clásicos de Tesco y el Minotauro, de Narciso y Eco, y de Edipo son uno sólo. Borges se desdobra en todos y cada uno de esos personajes. Por ejemplo, el Borges-Narciso es el

que sufre de inhibición amorosa y el que decora los laberintos con espejos enfrentados. El Borges-Asterión es el que escapa de la realidad cotidiana del dolor y la culpa, y el más suicida de los dos. El Borges-Edipo es, quizá, el más real de los tres Borges. Si seguimos el sendero del mito de Edipo con la trayectoria vital de Borges, observamos que el oráculo no se equivocó: se materializó aquello que encerraba a malvada adivinanza de la Esfinge suicida; así Borges caminó en cuatro extremidades cuando niño, en dos cuando joven y en tres cuando anciano. La presencia e influencia de cada uno de sus progenitores fue decisiva, en especial la de la madre. Lo realmente poético de nuestra comparación se encuentra al final del mito: los últimos años de Borges —ciego como Edipo— los pasa al lado de una fiel compañera (María Kodama en la realidad; Antígona en el mito). Hija o esposa, no importa el caso, ambos son guiados en sus últimos e inseguros pasos hacia los umbrales del refugio postrero; hacia el «conócete a tí mismo».

Finalmente, los centros de los variados laberintos borgeanos, estarán en todas partes o en ninguna; en la eternidad o en la nada; aparecerán o desaparecerán; habrán de multiplicarse hasta el infinito o bien anularse hasta la gradación de no-laberinto o anti-laberinto, siempre fieles a la neutralidad; la neutralidad... tan ginebrina, tan suiza, tan agnóstica, tan borgeana.

ANTONIO PLANELLS

* Para este trabajo se han tenido presentes las obras siguientes:

- Alazraki, Jaime, *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos, 1977.
- *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1968.
- Alifano, Roberto, *Conversaciones con Borges*. Madrid: Editorial Debate, 1986.
- Anderson Imbert, Enrique, «Un cuento de Borges: "La casa de Asterión"», en: *Crítica interna*. Madrid: Taurus, 1960, 247-259.
- Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1969. [Traducido del original francés (La poétique de l'espace. París: Presses Universitaires de France, 1958) por María Jolas].
- Barrenechea, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.
- Borges, José Luis. Hemos utilizado en este trabajo tres siglas: OC-I, OC-II y OCC. OC-I corresponde a sus *Obras completas*, vol. I. Buenos Aires: Emecé, 1974; OC-II corresponde a sus *Obras completas*, vol. II. Buenos Aires: Emecé, 1989; y OCC corresponde a sus *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1983.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969.
- *Diálogos: Borges, Sábado*. [Grabados y compilados por Orlando Barone, en diciembre de 1974]. Buenos Aires: Emecé, 1976.

- Diel, Paul. *Symbolism in Greek Mythology: Human Desire and Its Transformations*. Boulder, CO: Shambhala, 1980. [Traducido del original francés (*Le symbolisme dans la mythologie grecque*, París: Editions Payot, 1966) por Vincent Stuart, Micheline Stuart y Rebecca Folkman].
- Eliade, Mircea. *The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History*. Princeton, N J: Princeton U. Press, 1974.
- Jaen, Didier. «The Esoteric Tradition in Borges» «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». *Studies in Short Fiction*, XX:1 (Winter 1984), 25-39.
- Lagmanovich, David. «Un cuento de Borges». *La Gaceta*. Tucumán (2 may de 1971), 2.ª sección, 1.
- Navarro, Carlos. «The Endlessness in Borges's Fiction». *Modern Fiction Studies*, XIX: 3 (Autumn 1973), 395-405.
- Paulet, Georges. *Studies in Human Time*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1970.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Borges por él mismo*. Barcelona: Laia, 1984.
- Salas, Susana Chica. «Conversación con Borges». *Revista Iberoamericana*, 96-97 (julio-diciembre 1986), 585-591.
- Vázquez, María Esther. *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1984.