

La palabra como *axis mundi* en la obra de Borges

Melina Chávez

La obra de Jorge Luis Borges es un universo. Recorrerla significa transitar una construcción ajena a cualquiera conocida o siquiera imaginada. Objetos, personajes, símbolos, espacios, ofrecen una novedad y complejidad laberínticas. No tenemos la asistencia de Beatriz, ni la rama dorada, tampoco el hilo de Ariadna. Trataremos, sin embargo de acercarnos, de rozar, esta hermética construcción: nuestro trabajo pretende señalar la preocupación metalingüística de Borges: de qué manera, con qué elementos describir lo visto, soñado o imaginado. Esto nos lleva a una consideración peculiar del lenguaje, de su uso para la creación artística y del hombre ejecutante.

Creímos necesario, también, trazar un esbozo de su concepción de la realidad —la más subjetiva irrealidad— y tratar de aplicarla en uno de sus relatos: “La casa de Asterión” (*El Aleph*).

Homo Sapiens, Homo Ludens

Borges, como todo escritor con su obra, de manera velada o evidente, imprime los límites del conocimiento utilizando la materia verbal: saber y pensar quedan circunscriptos al ámbito de los enunciados.

Ya en *Otras Inquisiciones* (1952) menciona como drástico el enfrentamiento entre el realismo y el nominalismo, asumiendo la defensa de este último. Se postula, entonces, como crítico del lenguaje. Esta elección se sustenta en su propia concepción del hombre (y de sí mismo), del papel protagónico que tiene la palabra en su existencia. En su obra es clara la filiación con tales ideas y a los ideólogos de esta corriente: Platón, Occam, Hume, sin olvidar a Schopenhauer —recordado con tanta asiduidad—, quien ejerció una fuerte influencia en las ideas de Wittgenstein, autor del famoso *Tractatus logico-*

philosophicus, cuyo propósito básico consiste en analizar al lenguaje como instrumento para desentrañar la realidad. De él se desprende la idea del lenguaje como juego.¹

Ante la multiplicidad de manifestaciones que ofrece el universo, la palabra sólo posee una validez precaria. La afirmación borgeana de que el lenguaje es el eje de los problemas gnoseológicos halla su correspondencia con la idea de Wittgenstein de que “toda filosofía es una crítica del lenguaje”; toda su obra comienza con una interrogación: si existe una relación verificable entre la palabra y el hecho. Nos obliga a preguntarnos si se puede “hablar” de la realidad, siendo la palabra una especie de infinita regresión de palabras sobre palabras. La única posibilidad filosófica, luego de descartar la idea de poder explicar el mundo y mucho menos transformarlo, se centraría en la idea de examinar de qué manera se habla de él. Borges se alinea sin reservas en esta postura: si la filosofía es lenguaje y su único objetivo posible es la reflexión sobre el lenguaje mismo, en la medida en que pretenda consideraciones de otra índole sólo será una manifestación ficcional, despojada de todo propósito cognoscitivo valedero. Entonces revitaliza aquella idea del lenguaje como juego, pero en pos de la estética, vale decir, por su específico valor literario. Esta es su interpretación de la literatura.

Mientras el filósofo lógico trata de superar la inadecuación del lenguaje con el propósito de perfeccionar un instrumento que facilite

¹ “La pregunta ‘qué es una palabra’ es análoga a ‘qué es una pieza de ajedrez’. Para comprender lo que es una pieza de ajedrez se debe comprender el juego en su conjunto, las reglas que lo definen y el papel de la pieza en el juego. De igual modo podemos decir: el significado de una palabra es su lugar en un juego de lenguaje.” En FANN, K.T., *El concepto de filosofía en Wittgenstein*, Madrid, Tecnos, 1992.

el acceso discursivo a la realidad, Borges reivindica esas limitaciones a partir de la función esencial que desempeña la ficción en el desarrollo de cualquier discurso. Vale decir que el lenguaje difícilmente pueda relacionarse con la realidad, ya que su misma naturaleza lo lleva a suscitar espejismos que se imponen por la simetría de un equilibrio nominal. Lo que sí rescatamos es el valor evocativo de la palabra —lejos de la pretensión de la sola descripción minuciosa o precisa—: la expresión poética más que la referencia directa al objeto real. Por lo tanto la palabra, en el discurso, no puede proporcionarnos una interpretación satisfactoria de la realidad, sino que se muestra como destinada a agotarse en sí misma.

De lo dicho inferimos que las conclusiones de Borges a partir de sus inquisiciones filosóficas operan fundamentalmente por contraste y como una afirmación decisiva de situarse en el ámbito poético. De allí su interés en la paradoja o el absurdo que puede ser engendrado a partir de una lógica rigurosa. En la práctica sería una suerte de *reductio ad absurdum* obtenida a partir de innumerables casos en que el lenguaje no satisfizo las pretensiones cognoscitivas que pudieron atribuírsele.

Entonces, la circunstancia que garantiza la razón de ser de la literatura será la arbitrariedad del signo, la imposibilidad de que el lenguaje pueda conceptualizar la realidad. Esto lleva a Borges a una reflexión acerca de las falencias que aquejan al uso del lenguaje como mediador entre el mundo y quienes lo usamos en nuestra relación intelectual con él. Esta posición se sintetiza en las reflexiones sobre “El idioma analítico de John Wilkins”², que suscitó primero la risa y luego el estupor de Michel Foucault³. El texto cita “cierta enciclopedia china” donde está escrito que “los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de



lejos parecen moscas”. Sin duda, hay muchas razones para juzgar perturbador este texto. En un primer momento bastaría con examinar cada uno de los ítems —especialmente el designado como h)—, aunque lo más drástico es esta índole heteróclita de la que habla Foucault que exhiben estas especies como conjunto, hecho que nos lleva a pensar si acaso no son arbitrarias todas las categorías que empleamos para ordenar la realidad. Sin duda reconocemos con De Saussure la arbitrariedad del lenguaje, pero esto nos resulta desconsolador porque insinúa la posibilidad de que las relaciones ¿lógicas? se prestan a engendrar esquemas totalmente caprichosos. Y esto nos conduce inmediatamente a cuestionar la validez de lo racional que suponemos resuelve los problemas que suscita nuestra relación con el mundo. Igualmente, Borges permanece inmutable y admite que “la manera de sentir las cosas es mucho más importante que las clasificaciones, que sólo son comodidades de la intelección”.⁴

³ “Este libro nació de un texto de Borges [...] que me ha hecho reír durante mucho tiempo, no sin un malestar cierto y difícil de vencer. Quizá porque entre sus surcos nació la sospecha de que hay un desorden peor que el de lo *incongruente* y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo *heteróclito*. [...] La incomodidad que hace reír al leer a Borges se transparenta sin duda en el profundo malestar de aquellos cuyo lenguaje está arruinado: han perdido lo ‘común’ del lugar y del nombre.” *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1993, pp. 1-3.

⁴ CHARBONNIER, G., *El escritor y su obra. Entrevistas con Jorge Luis Borges*, México, Siglo XXI, 1967, p. 85.

² *Otras inquisiciones* (1952). En *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1987.

Pero el hecho de admitir las limitaciones cognoscitivas del lenguaje no implica el desconocimiento de la importancia que ejerce sobre nosotros. Entonces el lenguaje, a un tiempo, limita nuestras posibilidades de conocimiento y nos somete a su hegemonía. Nos obliga a formar parte de un juego que pone a prueba nuestra capacidad de relación con todo lo que nos rodea. Borges señala esto cuando habla de sus cuentos como un juego que no puede ser indiferente o tedioso para su autor, quien juzga que esa composición le fue impuesta por una necesidad íntima imposible de rehuir.⁵ La palabra cobra un valor mágico que lleva a nuestro autor a elaborar una imagen del mundo basada en la aceptación del misterio que engendra lo literario, puesto que “en su trato con nosotros, todo signo exhibe un poder evocativo que sobrepasa en mucho su modesta labor enunciativa”.⁶

En toda la obra de Borges el destino del hombre y del universo radica, con una fatalidad casi irreversible, en transformarse, a partir de la materia verbal, en ficción. La índole fugaz de la condición humana nos conduce a ser pronto parte del olvido o a transformarnos en literatura, porque, en definitiva, la literatura no es otra cosa que un sistema de signos, pero vacíos, y para cubrir ese espacio ponemos en práctica las reglas de un juego lleno de sortilegios. No es otra cosa la que opina Shih Huang Ti —el emperador de China evocado por Borges—: para abolir el pasado es necesario quemar los anales, ahogar la supervivencia de los libros de historia, ya que la única perduración consiste en la tan frágil como obstinada alusión nominal asentada en un texto.

Borges advierte esto en su propia condición de escritor, cuya fama va separando y emancipando su existencia real de un apellido ahora ligado a un conjunto de textos. Su vida es reconocible y aceptada por la obra nominal, textual, que ha engendrado; y nos basta

releer “Borges y yo” (*El Hacedor*, 1960), para verificar un patetismo —que no deja de fascinarlo—: la capacidad de los nombres propios de borrar la realidad de los individuos a quienes designan para convertirse en ficciones autónomas. Lo seduce observar de qué manera la literatura, ese universo de las palabras, subsume la realidad y la transforma en su propia sustancia. De este modo la literatura permite ese juego virtual imposible en el mundo cotidiano: ligar lo tangible con formas quiméricas o imaginadas, citar libros jamás publicados y atribuirlos a autores que jamás existieron, etc.

Nada fascina tanto a Borges como la gravitación del lenguaje en la existencia humana: la literatura se vuelve el objeto de su literatura. De ahí su estilo, la maestría de la composición de cada uno de sus textos, que se halla ligado a una determinada concepción del lenguaje: la palabra se apodera del hombre —no al revés—, a partir del inevitable dominio sobre la imaginación. Según su criterio, el escritor tiene que ejercer un dominio pleno de las estrategias retóricas, no como vía “acústico decorativa”, sino como un instrumento que, utilizado de manera rigurosa, contribuya a explorar las relaciones del lenguaje con la realidad humana.

Qué cosa es la realidad, qué la ficción

El eje en torno del cual se organiza el pensamiento literario de Borges se constituye a partir de las relaciones hombres-signos. Los hombres se hallan, a un tiempo, en dos universos, que se contienen y a la vez se oponen entre sí,⁷ del mismo modo que la imagen en un espejo se opone al objeto que refleja. Formamos parte de uno de estos universos, el otro es el sistema de símbolos que interpretan al primero: intrínsecamente, el *real*; el segundo, *ficticio*. Pero es tal la complejidad del universo real que se asemeja a una construcción laberíntica de la que es imposible escapar, en tanto que el ficticio nos permite la reflexión espejada de éste. En tanto existimos somos parte de una realidad inexplicable, imposible de desentrañar, pues en tanto tratamos de

⁵ “[...] la labor de escribir un cuento no ha sido sólo fatigosa. También me ha divertido. Era un juego. Un poco como el caso del jugador de ajedrez. Hay un problema, una diversión y un gozo.” En CHARBONNIER, *op. cit.*, p. 11.

⁶ *Ibidem*, p. 51.

⁷ No podemos olvidar aquí el poderoso influjo de Heráclito, de su concepción del equilibrio universal a partir de los opuestos en tensión.

enunciarlas —esto es, pensarlas—, se convierten en ficción. Los textos de Borges declaran constantemente que, en cuanto tratamos de transmitir u ordenar nuestra experiencia real quedamos inevitablemente atrapados en el lenguaje y nuestro esfuerzo se ubica en un ámbito ficticio. De ello se infiere que, sea lo que fuere, es ficción todo cuanto enunciamos. No hay escapatoria del laberinto. El lenguaje posee un espacio propio inviolable, nadie puede poseerlo sin involucrarse con sus leyes (las reglas del juego). Consecuentemente, no es posible que la realidad penetre el mundo ficcional. Por el contrario, la ficción posee la capacidad de infiltrarse en la realidad: lo fundamental con respecto al lenguaje no es lo que tratamos de decir acerca de la realidad, sino la certidumbre sobre nuestra inserción en el mundo que tratamos de alcanzar a través de los enunciados. Los relatos de Borges se encargan de dar cuentas de esto.⁸

De todos modos y pese a las restricciones impuestas, el lenguaje es la única vía satisfactoria de expresión, aunque nos precipite en la ambigüedad y también en el equívoco. Resulta más soportable la abstracción de los conceptos que la ilimitada y caótica concreción de los hechos individuales. Este es el tema que trata Borges en “Funes el memorioso” (*Ficciones*, 1944).⁹ El protagonista no olvida detalle alguno y por ello descubre que las palabras tienen un margen limitado e incierto de representación; advierte que la exactitud de los enunciados requeriría un vocabulario infinito, ya que cada hoja de un árbol se distingue de todas las demás; incluso hasta la multiplicación de nombres propios sería insuficiente, ya que cada hoja modifica su apariencia en instantes diferentes. La



prodigiosa memoria de Funes le permitió retener una multitud de lenguas, pero lo inhabilitó para el pensamiento, pues “pensar es olvidar diferencias, es generalizar, es abstraer”.

Esta comprobación es la que acerca al no casual autor de “*El Aleph*” al mundo platónico-nominalista: el hombre es, esencialmente, un animal lingüístico que está recluso, sin escapatoria, en un universo nominal. Y es también la denuncia de un círculo vicioso, que a su juicio es insalvable para la condición humana: la materia verbal sólo puede engendrar ficciones. Y nadie mejor que Borges dio pruebas de ello.

La realidad de la ficción

Borges construye su propio universo atacando los pilares fundamentales en que se basa el mundo “real” que, según vimos, nos resulta imposible conocer. Estos pilares son:

⁸ El párrafo final de “Emma Zunz” resulta esclarecedor: “La historia era increíble, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios”. (*El Aleph*. En BORGES, *op. cit.*, pp. 564-568).

⁹ “[...] Funes, un hombre muy ignorante que tiene una memoria perfecta, tan perfecta que las generalizaciones les están prohibidas; muere muy joven, agobiado por esta memoria que podría soportar un dios, no un hombre”. CHARBONNIER, *op. cit.*, p. 77.

el universo, la personalidad y el tiempo. Entonces el universo se vuelve un caos, abandonado al azar o regido por dioses caprichosos; o quizás es un cosmos cuya clave está vedada a la pequeñez humana. La personalidad se disuelve en el panteísmo. El tiempo es esa angustia heracliteana del fluir que busca refutar a partir de lo cotidiano y lo reiterado.

Estos ataques hallan su fundamentación en la filosofía idealista de Berkeley: el mundo no existe fuera de la mente de quienes lo perciben o de la mente divina; el platonismo para quien el mundo es una imagen imperfecta de los arquetipos eternos e inmutables; el panteísmo idealista de Schopenhauer; la creencia judeo-cristiana de un dios creador y conservador del hombre y el universo, quienes persisten mientras la divinidad los piensa; las creencias orientales en un mundo de apariencias en donde alternan seres reales e imaginarios y donde no se sabe si se sueña o se está despierto. He aquí el secreto de Borges.

El universo como caos

La visión del universo es la de un caos azaroso, incomprensible, en el cual el hombre se debate sin posibilidades de hallar en él un orden que se ajuste exactamente a su naturaleza (y que no podrá conocer, por supuesto). Un ejemplo de esta realidad monstruosa y caótica se encuentra en "La biblioteca de Babel" (*Ficciones*), donde el universo está simbolizado por una infinita biblioteca, edificio hexagonal como una torre sin término, que contiene todos los libros, pero cuyo sentido, cuyo significado —si es que lo tiene—, escapa a quienes la recorren y escudriñan anhelosamente. Sin duda, el desorden irracional que impera en ella se corresponde con el del mundo. La arquitectura del edificio, sus espejos, las innumerables galerías hexagonales, los pozos infinitos, Dios —que está oculto bajo las formas del círculo y la esfera—, son también un símbolo de esa inalcanzable realidad que nos rodea. El mundo es un caos que no puede ser reducido a ninguna ley comprensible para el hombre. También es este el sentido del palacio inconmensurable que habita el Minotauro en "La casa de Asterión" (*El Aleph*, 1949), el laberinto, símbolo que analizaremos más

adelante. Este último es el motivo donde encuentra su cifra la ficción borgeana. Por una parte, representa alegóricamente el universo; por otra, apunta a la imposibilidad humana de comprenderlo. Los únicos capaces de comprender este caos serán los dioses que lo crearon. Un claro ejemplo es la descripción del palacio de los inmortales en el admirable relato "El inmortal" (*El Aleph*): "la nítida Ciudad de los inmortales me atemorizó y repugnó. Un laberinto es la casa labrada para confundir a los hombres, su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatoso puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y las balaustradas hacia abajo [...] la desatinada ciudad que yo recorrí": suerte de parodia o reverso y templo de los dioses irracionales que manejan el mundo y "de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre". Es esta la misma idea que aparece expresada conceptualmente en *Otras inquisiciones*: "La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que estos son provisorios".

La existencia como azar

Esta visión del universo, escéptica y cargada de irracionalidad, se conjuga con una semejante referida a la existencia humana y nuestro destino. Es imposible que podamos conocer exactamente la realidad del mundo, como así también la de nuestras vidas. Este pensar la existencia humana como sometida a un *fatum* incognoscible ha sido concretado magistralmente en "La lotería en Babilonia" (*Ficciones*). Allí nos enteramos de que la pasión por el juego de los babilonios lleva a los organizadores a introducir en los premios no solamente el dinero, la fama, el poder y la gloria, sino también la muerte, el escarnio, la derrota y la pobreza. Así, el triunfo o la desgracia dependen de poderes ocultos, inalcanzables (la Compañía), que decretan la suerte que nos tocará en los juegos. Al final del cuento advertimos que leemos la alegoría de nuestra propia existencia, del caótico azar que

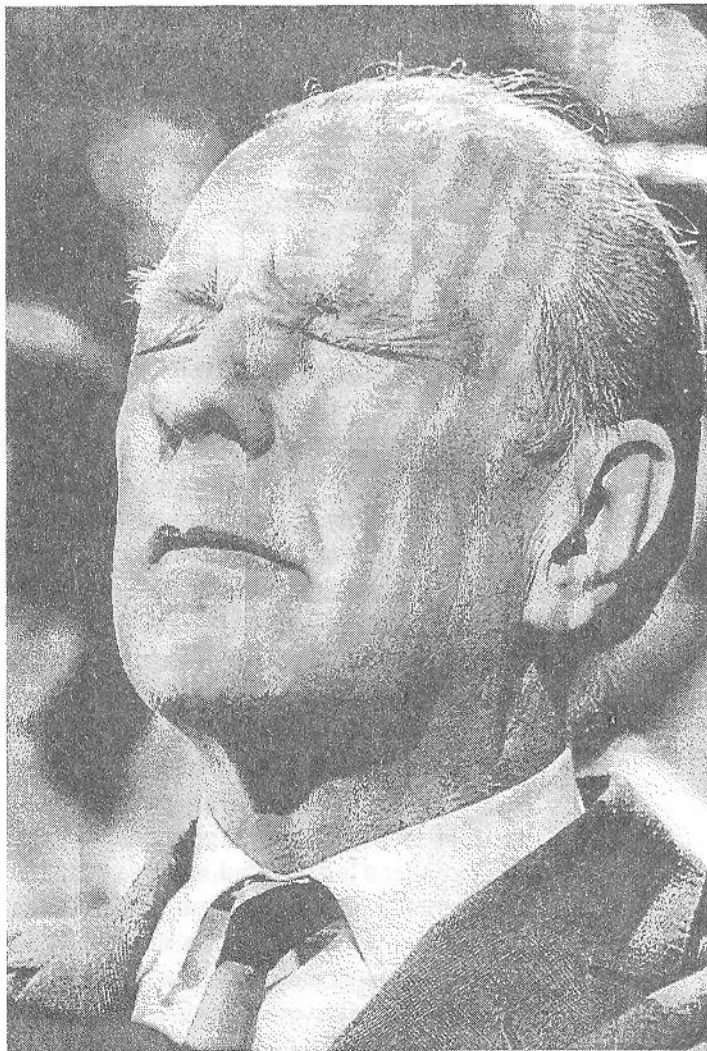
nos rodea y gobierna. Esta concepción del destino sujeto al laberíntico universo fue expresada también en *Discusión* (1932).¹⁰ “Yo creo que en el impensable destino nuestro, en que rigen infamias como el dolor carnal, toda la estrafularia cosa es posible, hasta la perpetuidad de un infierno...”. También en “El muerto” (*El Aleph*) se expresa magistralmente la idea de que el destino no depende de nosotros: el protagonista triunfa, logra el poder, el amor y el éxito, para descubrir finalmente que todo ha sido una burla siniestra; le dejaron conocer la felicidad para después matarlo.

La personalidad y el destino

Lo azaroso de nuestra existencia involucra, desde luego, a la personalidad. Un hecho, una circunstancia trivial puede ponernos ante el verdadero rostro de nuestra vida. Este tema aparece reiteradamente en la obra de Borges:

A esta ruïnosa tarde me llevaba
el laberinto múltiple de pasos
que mis días tejieron desde un día
de la niñez. Al fin he descubierto
la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco de Laprida,
la letra que faltaba, la perfecta
forma que supo Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno. El círculo
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.
 (“Poema conjetural”, *El otro, el mismo*,
1964)

También maneja Borges la idea de que el hombre individual puede ser todos los hombres.¹¹ Muchos de sus relatos expresan esta idea. “La escritura del dios” (*El Aleph*) termina cuando el héroe, después de haber participado de la divinidad y el universo, cae en la nada. De ser un hombre ha pasado a ser todos los hombres, es decir, nadie. Es esta la misma idea que hace de los grandes creadores la voz de todos los hombres, seres que han



sido tantos otros que han perdido su individualidad: así Homero en “El inmortal”, Shakespeare en “Everything and nothing” (*El Hacedor*). Lo mismo ocurre con el personaje de “La forma de la espada” (*Ficciones*), cuyos actos reiteran pecados, debilidades, grandezas que atañen a todos los humanos: “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 solo 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”.

En otros casos el tema de la identidad de los hombres lo ha llevado a identificar existencias y personalidades al parecer distintas y hasta antagónicas. Ha renovado el antiguo tema de la identidad entre la víctima y el

¹⁰ BORGES, *op. cit.*, p. 238.

¹¹ Esta idea tiene sus antecedentes en la filosofía individualista de Hume y Berkeley; también en las concepciones panteístas occidentales y orientales.

verdugo. Las últimas líneas de "El fin" (Ficciones) revelan la identidad entre Fierro y el Moreno, que acaba de vengar el asesinato de su hermano. "Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro; no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre". En "Historia del guerrero y la cautiva" (*El Aleph*) leemos: "Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales".

Dios como imposibilidad humana

Si ante la impenetrabilidad del mundo Borges asume una posición negativa, junto a ella encontramos en su obra varios relatos que intentan comunicar y juzgar la experiencia del hombre frente a la sabiduría total, a la inmerecida felicidad de comprenderlo y saberlo todo sobre todo: la inasible visión de poseer los ojos de Dios. "El Aleph", "El Zahir", "Funes el memorioso", entre otros, intentan trasladar a formas literarias esta circunstancia. En "La escritura del dios" el protagonista llega a comprender a la divinidad, a unirse con ella. En ese momento deja de ser un hombre, pasa a pertenecer a una categoría en la cual la categoría humana carece de sentido: "Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie". En "El Aleph" se suman varios objetivos: una sátira a ciertos falsos poetas y una apenas aludida relación erótica junto a una inimitable expresión literaria de la visión divina del universo que nos hace temblar: "...y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto sagrado y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo". En "Funes el memorioso" tenemos nuevamente la prueba borgeana de la imposibilidad de asemejarnos a los dioses. Un accidente, una circunstancia fortuita, pone en los ojos y en la mente de un hombre inculto, uno de los atributos de la mirada de Dios: la capacidad de recordarlo todo distintamente, la capacidad de verlo todo en su plenitud simultánea y multiplicadamente heterogénea. Barrenechea¹² afirma que estos tres cuentos están

rodeados de un cierto halo de fracaso. Borges, como todo hombre, sabe que le está vedado alcanzar esa visión, conoce lo imposible de esta antigua y vana pretensión humana.

"La casa de Asterión": el hombre y su destino

[...] durante muchos años yo creí haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de un largo muro, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Han transcurrido más de treinta años, ha sido demolida la casa en que me fueron reveladas esas ficciones, he recorrido las ciudades de Europa, he olvidado miles de páginas, miles de insustituibles caras humanas, pero suelo pensar que, esencialmente, nunca he salido de esa biblioteca y de ese jardín. ¿Qué he hecho después, qué haré, sino tejer y destejer imaginaciones derivadas de aquéllas?¹³

En esta confesión nos revela Borges que no sólo es el artífice, sino también la misma cosa que su obra. Se ve encerrado en esa casa, alegoría del laberinto sin salida, condenado a construir laberintos. Esta será su tarea-vida-obra que se orientará final y definitivamente hacia lo ficcional-metafísico.

Tras los pasos del Minotauro

"La casa de Asterión" (*El Aleph*) ocupa un lugar axial en la obra borgeana. Aquí adquiere plena significación el que será, junto al espejo, el símbolo por excelencia de toda su obra. Hablamos, sin duda, del laberinto. En otros relatos y poemas Borges usa, casi con profusión, esta imagen mitológica a la que termina por transferirle una significación propia y transformándola en un símbolo personal. Pero este es uno de los relatos —y de allí su importancia—, en que el laberinto constituye el núcleo temático y formal de toda la narración. Por otra parte se sintetiza también su concepción del hombre: un ser

¹² BARRENECHEA, A.M., *La expresión de la irrealdad en la obra de Borges*, Bs. As., CEAL, 1991.

¹³ Discurso en la SADE (1945) con motivo de recibir el Gran Premio de Honor por Ficciones.

atormentado, vagando por intrincadas galerías, perplejo ante las encrucijadas que se abren a su paso. Se trata de una visión escéptica encarnada en la figura de ese extraño Minotauro, casi extraviado en su propio laberinto, arrastrando una vida en la que sólo cabe la ruina, el horror y la locura y en la que la esperanza en el advenimiento de un redentor se transforma en una trágica ironía.

Para dar cuerpo a esa visión del hombre y del mundo, reescribe una vieja historia: la del Minotauro encerrado en una "casa" que en Cnossos construyó Dédalo por orden del rey Minos. De este modo y como en tantos otros relatos, el autor nos ofrece una elaboración en segundo grado de un texto que no es propio. Este palimpsesto parece la única posibilidad de hacer literatura. La apelación a este recurso más allá del ejercicio lúdico que ya mencionamos responde a una particular concepción del mundo y la naturaleza humana, y encuentra en el mito clásico el instrumento más adecuado para su expresión. Este trasladar una nueva forma a una historia preexistente le confiere nuevas luces, insospechadas revelaciones a partir de dos procedimientos que transforman el primer modelo.

El primero consiste en un manejo del lenguaje que evita toda mención directa del Minotauro o del laberinto, a los que se alude de manera oblicua. La "revelación" en la última frase del cuento transforma al relato en una suerte de adivinanza (nunca falta el elemento lúdico). El otro procedimiento empleado en la reelaboración de la fábula se funda en un cambio de vista y de voz narrativa que opera, también, al final de la narración.

El laberinto

Originalmente el laberinto es el palacio cretense de Minos donde está encerrado el Minotauro y de donde Teseo no puede salir más que con la ayuda del hilo de Ariadna. De aquí retenemos la complicación de su plano y la dificultad del recorrido. Es, sobre todo, un cruce de caminos; algunos de ellos no tienen salida y son callejones a través de los cuales se trata de descubrir el camino que conduce al centro de esa curiosa telaraña. Su esencia es circunscribir en un espacio pequeño el enredo más complejo de senderos y dificultar, así, la llegada al centro. Este acceso

será una suerte de viaje iniciático permitido sólo a elegidos: esta interpretación se une a lo ascético-místico: concentrarse en sí mismo a través de los innumerables caminos. Conduce al interior de sí mismo y se adquiere un nuevo yo. Esta transformación, que se opera en el centro del laberinto y que se afirma a plena luz al finalizar el viaje marca la victoria de lo espiritual sobre lo material, de lo eterno sobre lo perecedero, de la inteligencia sobre el instinto.

El mito personal

Borges asume la carga significativa que desde la tradición le es conferida al laberinto y la aprovecha para hacer de esta figura, como ya dijimos, uno de sus símbolos más personales. Una prueba de esta importancia son las circunstancias de la escritura del relato. Fue hacia 1940, cuando Borges dirigía una revista literaria llamada *Los anales de Buenos Aires*. Al cierre de uno de sus números, se encontró con que había quedado una página en blanco. Cuenta Rodríguez Monegal: "...en dos días escribió el cuento. Para que Borges pudiera realizar esta hazaña era necesario que el cuento estuviera muy elaborado internamente. O, para decirlo de otro modo: era preciso que el cuento correspondiese a algo muy central en su imaginación poética".¹⁴

Tal vez uno de los fundamentos de esta singularización resida en que, por su plurivocidad, Borges encuentra en éste el reflejo más claro de su visión del mundo. Una visión presidida por el escepticismo y la duda que se nutre en Berkeley y Schopenhauer. A partir del idealismo filosófico, Borges no sólo negará la realidad, sino también cualquier posibilidad de conocerla. Desde este punto de vista, todos los sistemas filosóficos —esos grandes intentos de comprender y explicar el mundo— apenas si son palabras.¹⁵ Palabras cuyo principal valor es el estético y que no dejan de ser, como ya dijimos, sólo ficciones. Esto lo lleva a una posterior conclusión: Parménides, Platón, Scoto, Santo Tomás,

¹⁴ RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR, *Borges por él mismo*, Caracas, Monte Ávila, 1980, p. 105.

¹⁵ Reflexiona en *Discusión*: "Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo".



Kant... no son más que los grandes maestros de la literatura fantástica.¹⁶

A lo largo de toda su creación Borges insistirá en estas ideas. El mundo es un caos incomprensible para el hombre, tal vez la creación de una deidad menor que lo dejó a medio hacer, o citando a Hume: "...la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada que ya se ha muerto" (*Otras inquisiciones*). Esta confusa producción evoca inmediatamente la imagen del laberinto, en el cual el hombre puede perderse y morir sin acabar de descifrar su clave. Esta idea se expone en uno de sus cuentos más complejos: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Tlön es un universo inventado por un grupo de sabios, que lo imponen a la realidad creada por Dios. Ante la alternativa entre esos dos laberintos, el divino y el humano, Borges no duda: "¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas". De inmediato se hace referencia al laberinto y a su sentido: "Tlön será un laberinto, pero un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres". De aquí se deduce que, si el universo es un laberinto inexplicable, el mundo, nuestra

realidad humana también lo es. Sólo que, en cuanto creación humana se vuelve no tan incomprensible y por lo menos habitable. Entonces el laberinto es una construcción añadida al mundo, aunque no su reflejo. Posee sus leyes y su propia clave, pero no basta para comprender el universo. En otras palabras, para Borges el universo es un laberinto inexplicable; en su afán por comprenderlo, el hombre crea su propio laberinto (el lenguaje, la religión, la filosofía, la ciencia: su cultura). Sin embargo un riesgo nos amenaza: podemos extraviarnos en nuestro propio laberinto y postular otro para explicar el anterior, multiplicándolos infinitamente en una abrumadora *mise en abyme*. Esto es lo que le ocurre al protagonista de "Las ruinas circulares" (Ficciones), un mago que pretende soñar (crear) un hombre para imponerlo a la realidad. Cuando, después de muchos esfuerzos, consigue su objetivo, descubre que él también es un sueño (una creación) soñado por otro; que está encerrado en una interminable sucesión de círculos concéntricos, prisionero de esa *regressio ad infinitum* de la que no podrá salir, como tampoco se puede salir de los interminables corredores del laberinto del mundo.¹⁷ No le queda al hombre más que reconocer el fracaso de sus intentos por imponer un orden al mundo, como ocurre con la lotería babilónica y sus alucinantes ramificaciones. Sin embargo, ello no impide reincidir en el intento por conseguirlo. Así lo declara Borges: "La imposibilidad de penetrar en el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de plantear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios" (*Otras inquisiciones*, pág. 708).

Asterión, el hombre

"La casa de Asterión" es la narración en

¹⁶ "En efecto, ¿qué son los prodigios de Wells o de Allan Poe [...] confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y que solitariamente perdura fuera del tiempo?" (*Discusión*, p. 280)

¹⁷ Al respecto afirma Alazraki: "[...] ante una incógnita insoluble (el mundo real), el hombre inventa su propia incógnita (el mundo de la cultura), pero esta nueva incógnita, cuyas soluciones forman la historia de nuestra cultura, además de ser la alternativa a un inconfesado fracaso, ha ido reemplazando al laberinto de los dioses". En Jorge Luis Borges. *El autor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1984, p. 192.

la que no sólo se conjugan todos los significados mencionados en la figura laberíntica, sino que, además, se nos ofrece una visión de la suerte destinada a su único habitante. Contrariamente a lo esperado, el Minotauro, lejos de presentarse como un ser temible aparece suavizado en sus aspectos más monstruosos y, en el epílogo a la colección donde se incluye este cuento, su autor se refiere a él como un “pobre protagonista”. Encontramos la razón de este cambio de perspectiva en la narración misma, cuando Asterión conjetura que su casa es del tamaño del mundo y sin embargo dice: “...he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí...”. El Minotauro descubre que su mundo, en realidad, está incluido en otro mayor e incomprensible. Vemos en la figura de Asterión un símbolo inequívoco de la condición del hombre en el mundo. Según lo confirma Borges, “...siendo un ser ambicioso e impar, está condenado fatalmente a la soledad [...] Ningún hombre está hecho para la felicidad”.¹⁸

Como el hombre, Asterión padece el orgullo de ser único y especial: “No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo [...]; el hecho es que soy único...”. Y, desde luego, todo lo que se relacione con él participa de sus cualidades, de allí su indignación ante la insinuación de que su casa no sea tan exclusiva como lo es él mismo: “Mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida...”. Cómo no equiparar esta vanidad con la específicamente humana y no recordar aquello de que “somos los reyes de la creación”. A pesar de estos rasgos soberbios, enseguida advertimos que la vida de Asterión está signada por el aburrimiento que surge de la soledad. Por eso se inventa juegos que, no por casualidad, consisten en imaginar compañeros e, inclusive, un *alter ego*: “Pero de tantos juegos, el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que le muestro la casa”. La soledad y la incomunicación lo llevan al límite de la locura, de la cual se lo acusa—según él mismo lo confiesa—y a la cual nos precipitamos los hombres: en

la alienación y en la falta de comunicación.

Finalmente somos testigos de ese cansancio metafísico que le suscita el deseo de un redentor que lo libere de ese laberinto y que lo entregue al filo de la espada: “Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas”. Como el hombre, como el mismo Borges ante la impenetrabilidad del universo, Asterión cae en el escepticismo: “No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura”.

Tampoco está ausente en la caracterización del Minotauro el pretendido acto de la creación: “Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero no me acuerdo”.

Resignado a esa vida y a ese lugar, a Asterión no le queda más que acatar su destino y cumplir con el papel que le ha sido asignado (el sacrificio de los nueve mancebos). Papel cuya verdadera dimensión no comprende. De allí que corra “alegremente” apenas oye los pasos de sus víctimas y que piense que los “liberará de todo mal”. La única circunstancia que hace soportable su vida está dada por una profecía: vendrá un redentor. Pero no hay salvación; Borges, con una dosis de escepticismo e ironía mostrará que la espera es inútil: quien llegue será el verdugo. Entonces el equívoco contamina todo: Asterión se cree salvador cuando en realidad es verdugo. Y verdugo será quien él cree su salvador: Asterión es a los mancebos lo que Teseo a Asterión.

Jugando en el laberinto

“La casa de Asterión” aparece como un claro ejemplo de la práctica intertextual que el mismo autor se encarga de señalar con la cita de Apolodoro que, a modo de epígrafe, preside el cuento. Borges nos presenta la reescritura de un antiguo mito clásico como demostración de fidelidad a un modo de entender la literatura. Establecido ya que el *modus operandi* del narrador consiste en la reelaboración de otros textos trataremos de aproximarnos al cuento desde las coordenadas de la intertextualidad.

Como mencionamos, la transformación del mito en el relato se inicia desde el epígrafe, ya que la cita, que normalmente orienta el camino de la comprensión, produce aquí el efecto contrario, el equívoco. Se pregunta

¹⁸ IRBY, J., et al., *Encuentro con Borges*, Buenos Aires, Galerna, 1968, p. 29.

Anderson Imbert: “¿Cómo hizo Borges para mantenernos a oscuras hasta las últimas líneas? Sencillamente adoptó el procedimiento de la adivinanza: mostró todas las claves, pero las únicas palabras que no mencionó fueron *laberinto* y *minotauro*”.¹⁹ Mediante este sistema, Borges teje una trama sutil, constituida por alusiones y elusiones, de demostraciones que terminan en enmascaramientos y de verdades a medias que, finalmente, nos atrapa en su “red de piedra”, extraviándonos en un juego que no está libre de inocencia. El autor construye el relato sustituyendo los nombres clave por los de *Asterión*, *casa* y *redentor*. Por otra parte, la narración ofrece —en un discurso velado y alusivo— todas las claves para develar el misterio; por ejemplo, cuando Asterión se pregunta por su redentor especula: “¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?”

Decíamos que el otro elemento transformador del mito es el peculiar manejo que se hace tanto de la voz narrativa como del punto de vista. En el relato casi la totalidad de la historia es contada por un narrador personaje que habla de sí mismo: este elemento nos sorprende porque “no se nos ocurre que una bestia pueda tener un ‘yo’ narrativo; la tradición nos ha dado siempre el punto de vista de Teseo”.²⁰ Lo que hace aún más peculiar este relato es el hecho de que ese narrador esté muerto y que, en la última frase, se asuma el punto de vista de su matador. Sin duda, en esta transfocalización radica la eficacia narrativa del cuento. Como no se nos ocurre que el narrador sea el Minotauro, tanto mayor es la sorpresa al descubrirlo por medio del cambio focalizador. Tenemos ahora a un narrador externo, típico de la epopeya, que sabe más que Teseo, su ahora su personaje-objeto de focalización y que se evidencia claramente en la parentética: “El sol reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre. —¿Lo crearás, Ariadna? —dijo Teseo. El Minotauro apenas se defendió”. Esta manipulación de la instancia narrativa pro-

duce un efecto lúdico que excede el marco narrativo e involucra al lector ya que, como dijimos, el cuento funciona como una adivinanza. En una correspondencia magnífica entre expresión y contenido, un cuento, cuyo tema central es el habitante del laberinto, es construido en forma laberíntica.

Hemos visto cómo “La casa de Asterión” es un cuento que funciona, básicamente, como hipertexto de un antiguo mito, que termina transformándose en una nueva historia. El autor proyecta a partir de su cuento una particular idiosincracia cargada de un carácter lúdico. Debemos dejar, entonces, que Borges urda su juego-telaraña de palabras a nuestro alrededor y permitir que nos lleve al centro mismo de su laberinto para descubrir que también nosotros somos asteriones, que estamos solos, hastiados, perdidos y sin salida; y que sólo nos queda la esperanza de un redentor. En ese instante dejaremos de sonreír.

Borges lamenta ser Borges. Quiere dejar de ser y, curiosamente, crea, pero desde la disolución. Negando la validez del lenguaje, en tanto instrumento apto para conocer la realidad, se sirve del mismo para recrear (olvidar) la suya. Negando la validez de la metafísica como forma de interpretar los efectos y las causas, la juzga como literatura, como verdad de la imaginación: obra como quien sueña y puede no creer en las absurdas imágenes soñadas, pero reconoce la realidad de ese sueño, que sí es una verdad. Una verdad como la intuición del Minotauro, la aceptación de un destino inexorable que escapa a cualquier inteligencia —la de los hombres, la de las bestias—.

Hablamos insistentemente del carácter lúdico de su creación. Y creemos que este juego es tan serio que derrota al tiempo, mientras lo niega jugando. Pero, ¿nada hay detrás de este juego?, ¿es gratuito este laberinto lingüístico? De ninguna manera. Detrás, desde las grietas, escuchamos la voz angustiada de un ser que se sabe único, solo, perplejo, que sólo espera —con una paradójica docilidad— la llegada de Teseo. Es Borges, el minotauro ciego.

¹⁹ “Un cuento de Borges”, en ALAZRAKI, *op. cit.*, p. 136.

²⁰ *Ibidem*, p. 139.