

**EL LABERINTO DE LA RESPRESENTACIÓN EN LA LITERATURA DE JORGE LUIS BORGES**

NICOLÁS WEIR RESTREPO

## **El laberinto de la representación en la literatura de Jorge Luis Borges**

Autor:  
Nicolás Weir Restrepo

Universidad Nacional de Colombia  
Sede Medellín

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

Maestría en Estética

Director:  
Jorge William Montoya

Octubre del 2022

### Nota preliminar

Puesto que a lo largo de este trabajo se trazan relaciones, a menudo abruptas, entre cinco narraciones, se deja a continuación la sustitución de los títulos de las mismas por una abreviatura, que aparecerá en cursiva al igual que los nombres de sus protagonistas. Estos últimos fueron abreviados, también, según su función dentro del respectivo relato:

*-La lotería en Babilonia se sustituye por La Lotería y su protagonista es El Babilonio*

*-La biblioteca de Babel se sustituye por La Biblioteca y su protagonista es El Desconocido*

*-El jardín de senderos que se bifurcan se sustituye por El jardín y su protagonista es El Espía*

*-El inmortal conserva su título y su protagonista es El Anónimo*

*-La casa de Asterión se sustituye por La Casa y su protagonista es La Bestia*

Un comentario sobre la portada de este trabajo: se trata de un endecágono –un polígono de once lados–, donde cada punta corresponde a la ilustración que el lector encontrará al inicio de cada capítulo. Son, precisamente, once capítulos los que constituyen este trabajo.

## **Resumen:**

### **El laberinto de la representación en la literatura de Jorge Luis Borges**

Éste trabajo explora, a partir de cinco relatos del escritor argentino Jorge Luis Borges, la manera como la representación se desempeña en la creación de imágenes literarias. Éstas imágenes implican la ejecución de la metáfora como herramienta narrativa, con la que resulta posible la descripción de objetos y fenómenos de otra manera imposibles. Es el caso de la imagen del azar/infinito, que toma forma con las múltiples imágenes de laberintos que propone el autor. Se verá que ésta exploración contempla las relaciones con las tradiciones judía, cristiana y griega, por ello se trazan lazos mitológicos. Finalmente, se propone un esfuerzo por describir geométrica y espacialmente algunos esos laberintos al interior de los cuentos.

Palabras clave: Representación, Literatura, Estética, Arquitectura, Espacio.

## **Abstract:**

### **The Labyrinth of Representation in the Literature of Jorge Luis Borges**

This work explores, based on five stories by the Argentine writer Jorge Luis Borges, the way in which representation plays a role in the creation of literary images. These images imply the execution of the metaphor as a narrative tool, with which it is possible to describe otherwise impossible objects and phenomena. This is the case of the image of random, which takes shape with the multiple images of labyrinths proposed by the author. It will be seen that this exploration contemplates the relations with the Jewish, Christian and Greek traditions, for this reason mythological ties are drawn. Finally, an effort is proposed to describe geometrically and spatially some of these labyrinths within the stories.

Keywords: Representation, Literature, Aesthetics, Architecture, Space.

## Índice:

1) Marco conceptual.....	p.7
2) A manera de Introducción.....	p. 20
3) La Lotería y La Biblioteca: una relación nominal .....	p.29
4) Asterión o el Mito de la Soledad .....	p. 36
5) Del laberinto al caminante o del caminante al laberinto .....	p. 42
6) La universal individualidad .....	p. 48
7) Excursos sobre los laberintos .....	p.53
8) El espacio geométrico de <i>La Biblioteca</i> .....	p.62
9) El código de <i>La Biblioteca</i> .....	p. 68
10) Breves correspondencias de <i>La Biblioteca</i> .....	p. 76
11) De peregrinaje entre el mito de <i>El Judío Errante</i> y el relato borgiano de <i>El Inmortal</i> .....	p. 82
12) Concluyendo el camino del héroe .....	p. 88
13) A propósito de los héroes .....	p. 97
14) A manera de conclusiones para los capítulos .....	p. 103
15) Referencias.....	p. 111
16) Figuras .....	p. 114

Agradecimientos:

A papá, a mamá y a Dani; el roble, el jazmín y la hoja.

## Marco conceptual

### Lo que entendemos por representación:

Re presentar, o mejor dicho “volver a presentar”, implica comprender cuál es la “presencia” de las cosas. Implica, también, ubicarla: ¿dónde esta? ¿En la cosa, en frente de nosotros? ¿En nosotros? Diremos que una porción importante de la presencia está, de hecho, en nosotros, pues somos quienes hacemos posible el acto de, bueno, volver a presentar. No hay representación sin sujeto; no hay presencia sin representación, así como que para poder re-presentar tiene que hacerse consciente la no tan evidente presencia de las cosas: la dirección es doble.

Por lo anterior es que confrontamos y asimilamos lo que Corinne Enaudeau nos expone en su trabajo titulado *La Paradoja de la Representación*<sup>1</sup>. Allí es donde se hace lícita una ligadura con el ejercicio de Jorge Luis Borges, pues este, con sus relatos, se nos viene a la manera del Diderot descrito en el primer capítulo del libro. Expliquemos: Enaudeau recurre a *La Paradoja*<sup>2</sup> de Diderot para subrayar el hecho de que el autor mantiene un diálogo consigo mismo como condición fundamental para la elaboración de su relato. Ahora bien: en tanto se lleva a cabo ese diálogo, la obra saca a la superficie la presencia de aquel que la compuso; cosa que no es del todo obvia decirlo. Diderot es personaje y es autor; está sin estar del todo. Sus ideas se hacen presentes en el texto, están re-presentadas en la forma de un lenguaje articulado que propicia, precisamente, el acto de lectura. Sus ideas, de nuevo, están sin estar del todo, pues como diremos más adelante, las palabras apenas soslayan el mundo que las rodean. Agreguemos: se acrecienta el fantasma de “lo Mismo y lo Otro”.

---

<sup>1</sup> Nos referiremos a la siguiente edición: Enaudeau, C. (1998) *La Paradoja de la Representación*, París, Gallimard.

<sup>2</sup> La filósofa se refiere a *La Paradoja del Comediante*, una obra publicada en 1830.

Preguntemos: ¿A qué realidad prestarle atención? ¿A la de las páginas del libro, de los párrafos de los cuentos? ¿A la del “mas acá del libro”, es decir, donde se ejecuta el acto mismo de lectura? La realidad, la del interior de la obra, pero necesariamente también la del interior del sujeto, y la del exterior de la obra y del sujeto, solo puede ser eso, realidad, en tanto entra en funcionamiento el juego de la representación. Convendremos en que “no hay otra realidad, otro sujeto ni otro objeto que los que resultan del juego de las miradas y de los discursos que los ponen en escena” (Enaudeau, 1998, p. 21). Pues “sin la imaginación proveedora de signos, no habría realidad que valga, las cosas no tendrían precio, no habría nada en que invertir el deseo” (Enaudeau, 1998, p. 20). De modo que prestamos atención, no a las realidades particulares, sino a La Realidad, con mayúsculas, en tanto esta es un producto psíquico consecuente con, digamos lo nuevamente, la representación.

Para ampliar lo anterior, si somos estrictos con las referencias al trabajo de Enaudeau, “representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia” (Enaudeau, 1998, p. 27). Además, la autora equipara la palabra representación, proveniente del latín *representatio*, a la voz griega *eidōs*. Y esto no es poca cosa: *eidōs*, es decir idea, es aludir al infinito; decir “qué es lo infinito” equivale a decir “qué es lo que llamamos infinito”. Seremos explícitos en que cuando utilizamos la voz *eidōs* nos referimos a la más básica de las posturas platónicas, donde siendo que el espíritu es el único que puede tener un intercambio con ese *eidōs*, las cosas en sí, tal intercambio no tiene manera de exponerse más que como una metáfora, alegoría, suplantación. Además, un intercambio como ese consiste en una especie de iluminación mística, donde se apela “al silencio de una visión muda de lo verdadero” (Enaudeau, 1998, p. 31). El infinito, pues, nos parece vedado. Sin embargo veremos que no se trata tanto de definirlo, sino de traducirlo a nuestra medida con el ejercicio, en este caso, literario. La metáfora es la guía, y ya habrá momento de poner ese infinito en palabras.

Resulta valioso contemplar la postura platónica en el panorama de nuestro trabajo porque los laberintos borgianos, por ser plurales, o mejor dicho, por las particularidades en medio de esa pluralidad, vienen a ser precisamente representaciones, versiones, de una idea; la idea, si se quiere, del infinito, de la vastedad –aunque debemos anunciar que haremos una aclaración sobre

estas dos palabras un poco más adelante—. Y no solo eso: como defiende Enaudeau: “Por imperfecta que sea, la copia sigue siendo sin embargo el único acceso al modelo” (Enaudeau, 1998, p. 31). Así que repitamos: la metáfora del laberinto borgiano es el único acceso al infinito; a “eso a lo que llamamos infinito”. Es la suplantación de una idea para hacerla asimilable; para ponerla en nuestra escala. Los peligros sean dichos: quizás el laberinto, por la fuerza de su imagen, haga peligrar a su modelo en el sentido de que creamos que aquel es la cosa en sí y no este. No obstante, nos defenderemos diciendo que lo propio de la idea es, de hecho, su repetición; lo propio de “lo infinito” es la multiplicidad de sus rostros.

“El *eidōs* es verdadero, en cuanto es lo estable, lo identificable. Ideal e invisible, es en el seno de las cosas lo que siempre puede repetirse como lo mismo lo igual a sí mismo. Más aun: solo se manifiesta como tal, idéntico a sí mismo, en el movimiento que lo repite y lo multiplica, que lo envía sin fin de un representante a otro” (Enaudeau, 1998, p. 31).

### **Los laberintos de la representación:**

Este trabajo lleva en la parte más sonora de su título la frase “*Los laberintos de la representación*”. Siendo que nuestros objetos de estudio son un puñado de cuentos borgianos, diremos que la paradoja consiste en que, tal y como lo infinito solo es plausible de ser pensable a través de sus imágenes, es decir del juego de la representación como tal, son las historias narradas en estos pocos cuentos los lugares donde, precisamente, se da de manera más contundente esa multiplicación. Así pues, los distintos tipos de laberintos nos ilusionan con, bueno, la presencia de lo infinito, pero al mismo tiempo subrayan la imposibilidad de pensar eso infinito si no es a través de las metáforas. He ahí su ausencia: lo infinito no puede ser expresable más que por medio de imágenes. Nuevamente: lo que decimos no es “qué es lo infinito”, sino “qué es a lo que llamamos infinito”; y eso a lo que llamamos infinito lo hallaremos en la forma de una lotería, una biblioteca, un río, una casa, un jardín. La elección de las narraciones, pues, no es arbitraria, sino que resulta de la depuración de todas las alegorías metafísicas que Borges plantea en sus trabajos más celebres.

Utilizamos la palabra *metáfora* y, con esto, hemos esbozado la cuestión platónica de la representación. El orden es este: primero está el *eidōs* (forma eterna, algo siempre igual a sí

mismo y que podemos asociar, por su indeterminación material, con el infinito). Luego está el *eidolon*: otro “aspecto” de la cosa... la imagen propiamente dicha. Ahora bien: la ejecución del lenguaje, las palabras, son eso, *eidolon*, es decir imágenes; es decir, copias de la idea. Son la sombra que lo real lleva en su rostro, la duplicación del ser por su alegoría, su desdoblamiento en un sensible del que se ha retirado la presencia. ¿Hacia dónde vamos? Para nosotros los laberintos borgianos –y llegará el momento en que describamos a qué nos referimos con “laberinto”– son susceptibles de calificarse como imágenes... imágenes en tanto *eidolon*. Diremos, además, que semejantes imágenes adolecen de las mismas limitaciones platónicas: “Las palabras no son fieles a la naturaleza de las cosas, la traicionan, son signos engañosos que echan un primer velo sobre la verdad” (Enaudeau, 1998, p. 30). A esto nos referimos con el comentario de más arriba acerca del lenguaje. Con todo y su poder de alegoría esta situación “cubre lo real con un velo cuya opacidad detiene el pensamiento, lo llena y le basta. (...) lo sensible eclipsa lo que la figura, el atractivo del representante hace olvidar lo representado”. (Enaudeau, 1998, p. 48). Así que, cualquier laberinto de cualquier cuento, por aludir a lo infinito, nos hace olvidar el problema irresoluble de definir, pues, eso infinito, para enseñarnos una imagen, un rostro, una palabra que lo describe. Puede leerse irónico: tendremos conformarnos con la insuficiente tarea de Borges por metaforizar lo inasible... el mejor de los esfuerzos resulta irrisoriamente banal.

Hasta ahí nuestro platonismo. Desde luego, nos resulta necesario contemplar por lo menos otra posibilidad, pues la misma es la ruta que nos propone la profesora Enaudeau. La mirada cartesiana es obligatoria: el problema de la representación nace del hecho de que la esencia de las cosas, o incluso la cosa en sí platónica, es susceptible, incluso, de no existir. Esto no es reflexionar fuera del problema: lo único de lo que se tiene certeza es del mero hecho de que se duda acerca de la existencia de las cosas. Sí, la frase se ha hecho popular: “Pienso, luego existo”. Pero, ¿Algo existe fuera de mí? ¿Existe un más allá de mi pensamiento? ¿un más allá de la impresión de las cosas en mí? Aquí la clave: Mi existencia está determinada por las representaciones que hago sobre las cosas, sin dejar de tener presente que *Las Meditaciones* cartesianas son “la lucha por dar cuerpo a fantasmas, si no carentes de consistencia, con una existencia solo representativa”. (Enaudeau, 1998, p. 52).

A pesar de las apariencias, lo cierto es que la representación solo es posible en un mundo que implica lo físico. De modo que “la existencia de los cuerpos y del cuerpo propio asegura al sujeto la impenetrabilidad mutua de los seres, y la realidad psíquica se puede distinguir de la realidad material”. (Enaudeau, 1998, p. 53). Y no es del todo tautológico que lo describamos así: no podemos representar una metáfora del infinito, es decir un laberinto borgiano, si no es a través de los cuentos de Borges. Mejor dicho: representamos los laberintos borgianos “por” los cuentos de Borges.

Descartes defiende que aquello que nos permite la comprobación material de un elemento al interior de una realidad psíquica es una fuerza superior que no comprendemos en su cabalidad. Una fuerza que legitima la existencia y que le sirve de código, de regla, de estructura a esta. Una fuerza, agrega, que es Dios, y que, como queremos poner en evidencia en este trabajo, es la garantía de la realidad. Ahora, no interesa mucho si lo calificamos como “Dios”, pero nos quedaremos con esto: ese es el componente cartesiano que mas nos interesa. Hay, en las narraciones escogidas, la intervención de un poder superior a los personajes de los cuentos. Hay un paralelismo consistente: el mundo –que otros llaman La Biblioteca– existe en tanto es percibido, pensado, ya no solo por los bibliotecarios, por sus cuerpos, sino por un Dios, o un bibliotecario equiparable a un dios, que ordena las leyes que gobiernan sobre las cosas. Es en la intuición cartesiana de la fuerza superior dónde se ligan los pensamientos; es en, nuevamente, la intuición de esa fuerza superior donde se detona lo narrado en los cuentos. Diremos, pues, que tal intuición es un elemento, quizás el mas importante, de los laberintos borgianos, porque como seguiremos defendiendo, la intención del autor implica una organización de las cosas, una reglamentación del azar, una codificación del universo, puesta en evidencia con *La Biblioteca de Babel* y explicitada, en este trabajo, con nuestro capítulo titulado “El espacio geométrico de *La Biblioteca*”.

Hay algo más sobre esto, y es que la pertinencia de incorporar la idea cartesiana de Dios está en que esta es sorprendentemente extrapolable a la cuestión de la representación. Se trata, desde luego, de un problema donde el infinito, que es el límite de lo representado, adquiere protagonismo. “Como el ser pensado es (...) el infinito, la infinitud del ser mismo, el sujeto pensante se ve desbordado por algo que no puede propiamente comprender, abrazar en su idea”

(Enaudeau, 1998 p. 54). Así es como desembocamos en el Borges que recurre a la metáfora luego de reconocer sus limitaciones para asir la infinitud; desembocamos en sus personajes, que se ven subyugados por la intuición de un orden que no es el suyo; un orden que es el sistema de organización de –volvamos a poner el ejemplo– *La Biblioteca*; pero que también es el funcionamiento del certamen de *La Lotería*. Un orden que, insistimos, es el laberinto; y que, como tal, es tan solo una alusión.

### **Descartes, Platón y Borges:**

Lo dicho: el infinito, o aquello a lo que llamamos infinito, desde la óptica cartesiana, resulta en un objeto existente en tanto no puede ser representable. Existente en tanto lo asociamos con la idea de Dios; y ese Dios, ese “Genio Maligno”, como infinito y, por tanto, como límite mismo de la representación “solo se piensa en la medida en que no se logra comprender” (Enaudeau, 1998, p. 55). En los relatos de Borges sucede así: al intentar describir lo inabarcable, se recurre a la representación de lo infinito y se lo condensa en los ilusorios sistemas, cada uno distinto y al mismo tiempo íntimamente emparentado con los demás, que distinguen a cada uno de los relatos. Y hay que decirlo así: el ejercicio del escritor es, en toda regla, una re-presentación; se hace una metáfora, una imagen, *eidolon*, cobijando la concepción cartesiana de Dios, pero desdoblándola, es decir, haciendo que se dé la mano con el más básico de los platonismos, donde la idea de infinito se reincorpora al universo de los dobles.

Aclaremos: la representación es el medio por el cual percibimos las cosas. Es lícito reconocer que hay puntos donde la posición Borgiana y la Cartesiana se distancian la una de la otra: siendo que ambas contemplan al infinito como impensable, solo la Borgiana propone una solución al problema. Hay que curarnos en salud:

“Desde la idea incomprensible de infinito hasta el sentimiento inaprensible del compuesto, la fe en la existencia (...) se sustrae al entendimiento lúcido. Si la metafísica debe admitir lo que no puede comprender, si no todo es objeto de ciencia, la ciencia conserva sin embargo la inteligencia de sus objetos, y pretende iluminarlos con una luz sin sombra. La óptica cartesiana quiere exorcizar los espectros y reflejos que acosan a la percepción (...) Pero ese mundo sin equívocos, sin instrucciones ni latencias, es un

mundo construido o representado que la ciencia (...) puede sobrevolar y manipular con toda tranquilidad. El aplanamiento de las cosas, su reducción a figuras o conceptos rigurosamente distintos, les quita oscuridad, pero también relieve y consistencia. Al no admitir como verdadero mas que lo que es claro y distinto, el entendimiento opera con un universo de signos cuya limpidez no tendrá nunca el espesor de lo real”. (Enaudeau, 1998, p. 60).

Así, pues, repetiremos que ese espesor de lo real se logra en Borges como consecuencia de las descripciones de lo, aparentemente, inconcebible. El laberinto, o mejor dicho los laberintos, son representaciones que hacen real, o que nos ilusionan con hacer real, lo que intuitivamente resulta inabarcable. Tal es la razón por la que se hace inminente el platonismo. Eso sí, sin olvidar que la cuestión de la representación implica, necesariamente, al cuerpo. Cuerpo que siente, pero también cuerpo que es sentido. ¿Por quién? Por sí mismo. Cuerpo que tiene el poder “de pasar al mundo para ser percibido allí” (Enaudeau, 1998, p. 62). Y mundo que tiene el poder de “pasar al cuerpo y ser percibido en el cuerpo” (Enaudeau, 1998, p. 62). Aquí es a dónde vamos:

“El cuerpo representa el mundo. No porque el espíritu lo tome como signo de la naturaleza total y lo considere desde afuera como el objeto tipo, sino porque el cuerpo tiene en sí mismo, en el interior de sí, en toda sensación vivida, el poder de estar en otra parte, fuera de sí, en el mundo; tiene el poder de ser la otra cosa que toca, ve u oye, sin dejar sin embargo de ser el mismo” (Enaudeau, 1998, p. 62-63).

Las preguntas vuelven a mostrarse: ¿Algo existe fuera de mí? ¿Existe un mas allá de mi pensamiento? ¿Existe un mas allá de la impresión de las cosas en mí? Y esta es la respuesta rápida: sí, en tanto ese “mí” quiere decir “mi cuerpo”, que siente y es sentido; que es la primera y ultima frontera para que se dé la representación, es decir, la construcción de mi realidades pues solo es a través de mi cuerpo, o mejor dicho del cuerpo, que eso en apariencia indecible, eso infinito, toma presencia con el rostro del laberinto. La metáfora borgiana, concluyamos, lo es en tanto pasa por el cuerpo.

**Obligada alusión a los espejos:**

Cualquier comentario sobre la obra de Borges implica, casi obligatoriamente, además de una alusión a los laberintos, una a los espejos. Bueno, aquí va, aunque rogamos que se tenga especial consideración a lo que hemos tratado de decir en todos los párrafos anteriores, pues el espejo es, en sí mismo, lo que podríamos denominar como paradigma de la representación. Es “el lugar donde se opera, bajo nuestros ojos, en nuestros ojos, un intercambio entre el mundo y uno mismo, donde el yo se pierde en el momento mismo en que se atrapa, siente júbilo y desespera, todo al mismo tiempo” (Enaudeau, 1998, p. 63). Eso que está en mí, frente a mí y fuera de mí; eso que implica mi cuerpo y que nombro como representación... reflejo. El reflejo del espejo, que soy yo, sin serlo; que está, nuevamente, en mí, frente a mí y fuera de mí; eso es re-presentar en el sentido de volver a presentar. En el sentido en que no hay realidad más allá que la representada, es decir, que la del espejo. Y que es mi realidad, por supuesto, pero también la del otro... es nuestra realidad, que me diluye en los demás, y que los diluye en mí, desintegrando un poco lo que yo decía que era; equiparando mi identidad al anonimato de ser “uno más” que se refleja: estrategia borgiana que abordaremos en el capítulo de *La Universal Individualidad* pero que esbozaremos a continuación.

Cuando el autor difumina la identidad de un solo hombre en la de muchos de ellos; cuando ese “hombre” arquetípico observa a “los hombres” y se refleja en ellos, porque ellos se reflejan en él, se nos subraya claramente esta cuestión del espejo. Allí, el observador –la figura es recurrente– se ve viéndose mirar. El espejo, sigamos:

“Solo es posible porque yo soy vidente-visible, porque hay una reflexividad de lo sensible que el espejo traduce y duplica. Él es un instrumento de una magia que convierte al espectador en espectáculo, y al espectáculo en espectador. Aviva la circularidad del ver y el ser visto, de la actividad y la pasividad” (Enaudeau, 1998, p. 64).

Un ejemplo nos bastará: tal es el drama de Narciso, el dios, que al mirarse en el agua se ve como a un otro. Dice: “Mi posesión de mí hace que yo no pueda poseerme. Que yo no pueda separarme de nuestro cuerpo” (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 466-467.) De modo que, como agrega Enaudeau, “cambiar el yo en nosotros, el singular en plural (...) el cuerpo que ve y el cuerpo visible, hace del primero un adentro sin afuera, subjetividad desnuda, deseo, y del segundo, un afuera sin adentro, alteridad del objeto deseado” (Enaudeau, 1998, p. 67-68). El movimiento es

sincopado. Borges nos permite un viaje del yo al ellos, al nosotros, al yo, al ellos, al nosotros; porque, ahora es evidente, ese desgraciado inquisidor que nos narra *La Biblioteca*, es nosotros; porque ese escurridizo espía chino que nos narra *El Jardín* es nosotros. El argentino rompe las fronteras del libro y para incorporarlo en nuestra realidad; nos incorpora, también, en la realidad del libro. Nosotros y lo que leemos somos canon de la realidad.

Mirarse al espejo trae consigo varias cosas. Algo sucede cuando el sujeto se percata del problema de la representación o, mejor dicho, algo sucede cuando reconoce, como decimos, que se ve viéndose mirar. Ya no es el mismo de antes, pues ha perdido la inocencia de no saber qué significan los espejos. Digámoslo de una mejor manera: verse viéndose mirar significa conquistar la consciencia, ese camino donde se abandona toda posibilidad de retornar a la ignorancia pre-representativa. Los personajes borgianos, como es tácito, son hombres y mujeres –más hombres que mujeres– que “antropomorfizan” los hechos narrados. Y utilizamos esta palabra, “antropomorfizar”, porque estos han perdido la inocencia en un sentido humano: como si se tratara de la mordida al fruto de la sabiduría, no ignoran, mejor dicho sospechan, la superioridad de un sistema en el que participan. De hecho: esa sospecha del sistema es, posiblemente, el interés del argentino por componer sus narraciones. Sus personajes están solos, porque la individualidad es una de las condiciones para el reconocimiento de la infinitud. Acotemos: para Borges, siendo que la eternidad es el arquetipo de la infinitud<sup>3</sup>, y esta se consagra en la nostalgia; tiene la forma del recuerdo personal, como pasa al final de su *Historia de la Eternidad*, donde dice: “El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo”. (Borges, 2011, p. 41)

Podemos decir que todos los cuentos escogidos para este trabajo comparten el hecho de que sus personajes han reconocido el juego de los espejos; se ven a sí mismos viéndose mirar – como insistimos–, haciendo que no sean simples jugadores de lotería, lectores de la biblioteca, bestias, guerreros o espías; son individuos que, por haber intuido las reglas del universo, han perdido la ignorancia de, simplemente, hacer parte de él. Y más, porque esa falta de inocencia, mejor dicho esa conciencia de sí, desemboca, una vez mas, en la cuestión de la representación:

---

<sup>3</sup> Esta es, también, una de las premisas que el argentino desarrolla en su ensayo titulado *Historia de la eternidad*.

“La naturaleza, privada de reflexión, de representación de si misma, obra con la inocencia y la seguridad de la adhesión a si misma, sin disfraz, sin buscar compostura, sin ese exilio de si que constituye al sujeto, su libertard y su tormento” (Enaudeau, 1998, p. 70-71).

De ahí que dediquemos un capítulo a la manera como, suponemos, se sienten todos estos personajes. En *Asterión o el Mito de la Soledad* queremos fijarnos, pues, en –como dice la profesora Enaudeau– su tormento. El sentimiento de soledad, de pequeñez, de desaliento vienen de la infinitud del universo. “La inteligencia humana es incapaz de penetrar la escala de valores que los ordena, si es que hay tal jerarquía. Cualquier arquitectura que se establece en sí es injusta” (Berrenchea, 1984, p. 60). Veremos pues como la individualidad se convierte en un simulacro de los protagonistas borgianos. Ahora, vale el siguiente comentario como justificación: “Borges también está empeñado en la tarea de libertarnos de la realidad y las limitaciones de este mundo, y disuelve la conciencia de la personalidad para lograrlo” (Berrenchea, 1984, p. 69).

De cierta manera, la sensación que intentamos describir aquí no es exclusiva de las narraciones que abordamos, pero el hecho es que, precisamente, puede hacerse una trazabilidad de la conceptualización del infinito en Borges, y de sus repercusiones en el animo de sus personajes, del mismo modo en que “el temor de lo crasamente infinito, del mero espacio, de la mera materia, toco por un instante a Averroes. Miró el simétrico jardín; se supo envejecido, inútil, irreal” (Berrenchea, 1984, p.16). Sumado a esto, esa sensación no es exclusiva, tampoco, de los protagonistas borgianos: ni de los de *Ficciones* y *El Aleph*, ni de ningún otro, porque es la sensación que el autor quiere que el lector tenga con su metaforizaron del infinito: La estrategia para abismarnos una vez que nos enfrentamos a la lectura; mejor dicho para hacernos sentir como parte del texto es la siguiente:

“Para socavar nuestra creencia en un existir concreto, Borges ataca los conceptos fundamentales en que se basa la seguridad del propio vivir: el universo, la personalidad y el tiempo. El universo se convierte en un caos sin sentido, abandonado al azar o regido por dioses inhumanos, o quizás en un cosmos de clave secreta que nunca alcanzaremos. La personalidad se disuelve en el panteísmo; los juegos desintegran el tiempo o prometen engañosamente la eternidad. Además sentimos la constante presencia del infinito que disminuye y agobia, o vemos desaparecer la materia en reflejos, buenos y simulacros al

hilo de la filosofía idealista o de ideas religiosas y legendarias que la anulan”(Berrenchea, 1984, p. 16)

Con esto, repetimos que a pesar de los rostros del infinito, es decir de los laberintos; a pesar de la estrategia compositiva de Borges por hacernos comprender esa inaprensible palabra en donde cabe todo; y sobretodo a pesar de involucrar a sus personajes en esa ilusión de comprensión, el infinito se les escapa... se nos escapa. Es como, nuevamente, dice Enaudeau:

“El hombre busca la ley de su movimiento, la persigue en vano, ella, en los espejos, privada de la inocencia natural, de un aquí donde pueda morar totalmente, expulsada del Edén en un exilio de sí sin retorno. Grandeza y miseria de la conciencia” (Enaudeau, 1998, p. 71).

Subrayemos: el acto de reconocer el juego de *La Lotería* es, en toda regla, un ejercicio de representación, también porque *El Babilonio* se reconoce a sí mismo al reconocer el funcionamiento del certamen. Y ya que lo ha hecho, no puede regresar, totalmente, a ser un simple jugador: “el si-mismo solo se capta en ella (la representación) con la condición de perderse” (Enaudeau, 1998, p. 71). De modo que llegamos al punto en el que el viaje borgiano, el del yo, al ellos, al nosotros, está cerrado.

### **Breve comentario sobre el infinito borgiano:**

Ahora bien: a propósito del infinito borgiano, no queremos dejar de repetir lo que Ana María Berrenchea dice en *La irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*:

“Otra visión del infinito característica de Borges es la multiplicación interminable que puede presentarse para alucinarnos en la discusión de una teoría cosmológica o filosófica, en la estructura de un cuento, en un detalle descriptivo, en una metáfora preferida, en la riqueza de las enumeraciones, en un vocabulario que abunda en manifestaciones de lo múltiple”. (Berrenchea, 1984, p. 45)

Y es que es así como se nos plantea, en cada uno de los relatos estudiados, todo lo que está cobijado por el laberinto. Un ejemplo es el de *La Biblioteca*, cuando el narrador describe que los libros contienen todo lo que es dable por medio del lenguaje:

“La historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catalogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catalogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basílides, el comentario de ese evangelio el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verifica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribo) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito” (Borges, 2011, p. 94).

La sumatoria, en el literal sentido de adicionar, es necesaria para la comprensión de los términos que emplea Borges para adjetivar sus narraciones. De hecho es el mismo autor el que pone en evidencia este elemento. Lo sabemos por las conversaciones con Antonio Carrizo:

“Borges: creo que la enumeración es un género lícito, ¿no? No creo que esté prohibida la enumeración

Carrizo: Bien hecha, como en este caso, es bellísima

Borges. No la inventó Whitman, tampoco. Además, es bastante difícil. Se habla de enumeración caótica, pero no tiene que ser caótica, tiene que estar eslabonada. En la enumeración tiene que haber siempre, digamos, un vínculo entre un eslabón y otro.

Carrizo. Sí. Si no es una factura de almacén

Sí .Borges. Es decir, que la enumeración caótica no tiene que ser caótica; tiene que ser secretamente cósmica y no caótica. Secretamente ordenada”. (Carrizo, 1986, p. 40)

Y hay más, porque es la estrategia de la sumatoria un elemento para describir los contenidos de esas imágenes, esos laberintos, que quieren metaforizar el infinito. Decimos “estrategia”, desde luego, porque se trata de una manera para que el Borges escritor pueda entregarle a aquel que lee su obra un puñado de elementos más o menos reconocibles de los cuales aferrarse a la hora de representarse una imagen de lo inasible. No obstante, hay que agregar que la sumatoria no es la única herramienta del escritor. Borges prodiga los laberintos en su obra de la siguiente manera:

“A veces basta la simple alusión a corredores, escaleras o calles interminables, a puertas, salones o patios que se repiten o tan solo la duda de volver al mismo lugar, para que surja el inevitable desasosiego. Además, las simetrías, los reflejos, las bifurcaciones, los caminos cíclicos o enmarañados, lo están sugiriendo constantemente” (Berrenchea, 1984, p. 47)

El temor es que el laberinto sea, como en *La Casa* un espacio prolongado al mundo: “Asterión medita melancólicamente en la naturaleza del Palacio y lo ve exceder sus límites y multiplicarse por la tierra; (...) como las imaginaciones sinuosas de Ts’ui Pen rebasan el jardín, la novela que invento, el pueblecito inglés donde se desarrolla el drama y alcanzan el orbe entero. También el tribuno Rufo llega a la ciudad de los Inmortales y sale de ella por un laberinto con el temor creciente de que el palacio simbólico se prolongue en el universo sin fin”<sup>4</sup> . (Berrenchea, 1984, p.48)

---

<sup>4</sup> En esta cita hemos dejado únicamente las referencias a los relatos que nos interesa estudiar en este trabajo.

### A manera de introducción

Este trabajo contempla distintas investigaciones, elaboradas principalmente en habla hispana, que se han preocupado por describir los temas de la vastedad, el infinito y la eternidad en la obra de Jorge Luis Borges, con el interés adicional de soslayar el componente espacial/arquitectónico de la misma. Con la consciencia de que la obra del argentino es tan prolífica, dirigimos nuestros esfuerzos a los que son, quizás, sus dos trabajos más celebres: *Ficciones* y *El Aleph*. Hacemos esto porque ambas obras son las que mejor ilustran el concepto borgiano de Infinito. Y decimos que son las mejores porque, adicionalmente, no son las primeras en las que el argentino intenta hablar acerca de este tema. Anteriormente, ya se habían condensado las nociones de vastedad en su poesía; lo mismo que su intuición de eternidad en, bueno, su *Historia de la Eternidad*. A lo largo y ancho de la producción borgiana abundan

“Ciertos adjetivos que son como un vago ademán en el tiempo y en el espacio: vasto, remoto, infinito, enorme, desaforado, eternizado, inmortal, grandioso, desmantelado, dilatado, incesante, inagotable, insaciable, interminable, hondo, cóncavo, agravado, profundo, final, último, penúltimo, lateral, perdido, desterrado, extraviado, cansado, fatigoso, vertiginoso. Vasto e infinito son dos de las palabras que más se repiten. (. (19 .p .1984 ,Barrenechea

Determinar cuál fue el momento en el que Jorge Luis Borges comenzó a manifestar interés por la metafísica, es decir por el infinito, es difícil. Pero lo que sí puede decirse al respecto, sin embargo, es que la pregunta por la vastedad, el infinito, la eternidad, probablemente, le vino de las distintas lecturas de los libros apoyados sobre los anaqueles de la biblioteca privada de su padre. Maurice Blanchot lo dice de esta manera:

“Sospecho que Borges ha recibido el infinito de la literatura. Si digo esto no es para dar a entender que tiene de ese infinito solamente un conocimiento pasivo, procedente de obras literarias, sino para afirmar que la experiencia de la literatura es fundamentalmente vecina de las paradojas y sofismas de eso que Hegel, para descartarlo, llamaba el infinito malo” (Alazraki, 1976, p. 211).

Y más: hacer una trazabilidad de las palabras empleadas por el autor puede llevarnos a una interesante conversación en la que descubriremos, como defiende Juan Santander Leal, una distinción entre geografía y metafísica borgianas, nombradas respectivamente con las voces *vastedad* e *infinito*. No es el propósito de este trabajo repetir lo que han dicho otros investigadores respecto a la obra del escritor argentino, pero no nos abstendremos de compartir la distinción de Santander:

“Convengamos que vasto e infinito no son lo mismo en Borges. Si bien hay siempre un desplazamiento de significado en los sustantivos abstractos que Borges utiliza, la palabra ‘vasto’ parece más el antecedente geográfico (o al menos paisajístico) del ‘infinito’, que como propone Blanchot, Borges recibió de la literatura” (Santander Leal, 2010 .(22 .p

Ahora bien: la cronología de esa “vastedad borgiana” comienza con un interés del autor por escritores extranjeros a su natal Argentina. Entre ellos está, por ejemplo, Walt Whitman, de quien aprendería a mirar el territorio y a intentar “cantarlo todo” por medio de la poesía<sup>5</sup>. No sobra decir que no es este el único punto de convergencia entre Whitman y Borges<sup>6</sup>, aunque lo que nos interesa, es ver cómo esa vastedad y esa eternidad evolucionan, desde la poesía y el ensayo, hacia el concepto de infinito en la forma del relato corto. Desde luego sin abandonar el camino trazado hasta el momento<sup>7</sup>. El caso de *El Aleph* es análogo al de *Ficciones*: no es tanto una

---

<sup>5</sup> Harold Bloom considera que el padre literario de Borges fue Whitman. Defiende esto en su trabajo de lo dice en su trabajo titulado *El Canon Occidental* del año 2002.

<sup>6</sup> Eloy Martínez en *Borges y Whitman: El otro, El mismo* Revista chilena de literatura. N 55, 1999. p 189 propone que el punto de convergencia entre ambos autores es que comparten la idea de que el hombre es múltiple: un hombre es todos los hombres... o ninguno.

<sup>7</sup> En *El Inmortal*, por ejemplo, Borges vira entre la vastedad y el infinito, entre lo físico y lo metafísico, aludiendo a la descripción geográfica Marco Flaminio Rufo recorre una porción importante del globo, es decir, transita esa “vastedad” a la vez que le resulta imposible morir. Espacio y tiempo están en la simultánea mirada del autor.

definición del concepto de infinito como sí un complemento, una extensión del número de alegorías, que se destilan a partir de la imposibilidad para definirlo. *Ficciones* y *El Aleph* son, si se quiere, el derecho y el revés de una misma página; una página que contiene metáforas para presumir lo impresumible; para imaginar lo inimaginable.

Santander leal afirma que es en el período de *Ficciones* y *El Aleph* cuando Borges desarrolla, más hondamente, los conceptos de eternidad e infinito. Nosotros defendemos con esto, pues defendemos su tesis en el sentido en que se puede hacer, como decimos, una trazabilidad de ese infinito, diferenciando de todos los otros términos que Berrenchea menciona y que en apariencia son equiparables. La defensa es la siguiente:

“Borges recibió el infinito de la pampa, del mar, de la geografía vista, leída, falseada. Al menos, de ahí recibió la inquietud por la vastedad, que durante la prolífica década del treinta se fue transformando en una serie de conceptos ensayísticos que entraran en la poética del autor de un modo más bien firme en sus relatos y poemas más conocidos”<sup>8</sup>.

Y venga de Whitman o no<sup>9</sup>, lo cierto es que con semejante diferenciación conceptual es que adquirimos la solvencia para seguir utilizando el término “infinito” en el resto de nuestro trabajo. Nos quedaremos con algo más de la ruta de Santander, donde se dice que es a partir de *Historia de la infamia*, de 1935, que Borges comienza a interpolar el concepto de infinito de lo geográfico a lo metafísico. Antes de eso, su poesía –inaugurada en 1923 con *Fervor de Buenos Aires*–, es eso: alusión a lo tangible. A las calles de Buenos Aires, pero también a la catedral de Mayorca, a los arrabales, el campo... la pampa. De este modo es que decimos que hay una diferencia entre vasto e infinito para la consideración de la literatura de Borges; claramente porque la frontera entre ambos términos está definida por, bueno, lo físico –lo geográfico– y lo

---

<sup>8</sup> Juan Santander Leal, “*El Aleph*” - *La escritura total en la obra de Jorge Luis Borges (1923-1939)*, p. 22,

<sup>9</sup> Las correspondencias son varias: ambos autores consideran, también, que un hombre es todos los hombres, es decir, el hombre puede agrandarse (o reducirse, según la perspectiva) en beneficio de la disolución de la identidad propia. Sin embargo, es en la conceptualización de esta idea donde ambos escritores se separan. Una alusión que merece la pena poner sobre la mesa es al trabajo, citado aquí, de Ana María Berrenchea donde se describe la manera como Borges, precisamente, difumina la individualidad de sus personajes. Está en *La irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina.

metafísico. En pocas palabras, vasto será lo que nos dirija, entonces, a un objeto preciso: un río, un valle, el mar. Infinito puede ser un fragmento de un poema de Blake, pero también –y sobretodo– la estructura de un sistema de organización. Hacia allá es a donde se dirige nuestro estudio de las narraciones borgianas.

El interés por lo infinito es susceptible de comenzar de las maneras mas simples:

“La consulta del diccionario, de la enciclopedia, es un primer acceso a la idea de totalidad. Contenidas y clasificadas se hallan en un libro las palabras del mundo. Entre ellas, las que Borges utiliza para caracterizar sus hallazgos de infinitud: el infierno, la eternidad, las paradojas de Zenon” (Santander, 2010, p. 24).

Lugares, todos, contemplados en su libro de 1936 *Historia de la Eternidad* y donde, explícitamente, se explora el recurrente interés del argentino a manera del oximoron del título. El autor, que venía de la elaboración de ensayos cortos y antologías poéticas, dirá que:

“Hay un concepto que es el corruptor y el desatinado de los otros. No hablo del mal, cuyo limitado imperio es la ética, hablo del infinito. Yo anhele complicar alguna vez su móvil historia. (...) Cinco, siete años de aprendizaje metafísico, teológico, matemático, me capacitarían, (tal vez) para planear decorosamente ese libro. Inutilizable agregar que la vida me prohíbe esa esperanza, y aun ese adverbio. A esa ilusoria Biografía del Infinito pertenecen de alguna manera estas páginas. Su propósito es registrar ciertos avatares de la segunda paradoja de Zenon” (Borges, 2002, p. 237).

Adicional a la distinción Vastedad-Infinito, debe hacerse la claridad sobre la palabra “caos”, pues como encontrará el lector en lo que sigue de este trabajo, aparecerá en varias ocasiones. Al respecto daremos una solución simple: uniremos las palabras infinito y caos en el sentido de que el caos definirá la aglomeración de elementos sin un orden aparente mientras que el infinito es la proyección de ese desorden en el tiempo y el espacio hacia una lejanía indeterminada. Por ello es que son equiparables ambas palabras. A fin de cuentas es como dice Berrenchea: “Borges construye fantasías poéticas y alucinantes que renuevan la literatura de imaginación de nuestra lengua, para expresar la condición del hombre perdido en un universo caótico y angustiado por el fluir temporal” (Berrenchea, 1984, p. 15). Esto se pone en evidencia cuando el protagonista borgiano tiene la presunción del código general, de la regla que legitima

el sistema al que pertenece y el cual está conceptualizado por Berrenchea como “Las postergaciones infinitas”. Palabras menos: “El vivir es, pues, un conjunto caótico y arbitrario en el que predominan las notas del desorden y el azar, la pesadilla, la irracionalidad y la locura, la soledad y el desamparo del hombre” (Berrenchea, 1984, p. 39).

Hecho el preámbulo para las obras de nuestro interés, diremos que en orden de publicación, primero aparece *Ficciones* (1944) y luego *El Aleph* (1949). Ahora: hemos dicho que ambos libros recopilan los que, para muchos, son los relatos más importantes que escribió el autor argentino. Los cinco cuentos que nos hemos propuesto a estudiar aquí han sido escogidos según una aparente compenetración que pretendemos corroborar en lo que sigue. Según, nuevamente, su publicación, nos enfocaremos en: *Ficciones: La lotería en Babilonia*<sup>10</sup>, *El jardín de senderos que se bifurcan*<sup>11</sup> y *La Biblioteca de Babel*<sup>12</sup>. En *El Aleph: El inmortal*<sup>13</sup> y *La casa de Asterión*<sup>14</sup>.

Quizá estas narraciones no necesiten introducción, sin embargo apelamos, para algunas de ellas, a la que el mismo autor les ha dedicado: Sobre *La Lotería*, Borges dice que se trata de una narración fantástica, la cual “no es del todo inocente de simbolismo” (Borges, 2011, p. 11); Sobre *El Jardín*, que es policial... “sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán (...) hasta el último párrafo” (Borges, 2011, p. 11); Sobre *La Biblioteca*, que “los curiosos de su historia y de su prehistoria pueden interrogar cierta página del número 59 de *SUR*, que registra los nombres heterogéneos de Leucipo y de Lasswitz, de Lewis Carrol y de Aristóteles. Basta decir que, para la compilación de

---

<sup>10</sup> Escrito que originalmente tuvo lugar en el número 76 de la revista *Sur*, de 1941.

<sup>11</sup> Siendo su primera aparición en *Ficciones*.

<sup>12</sup> Cuya primera aparición se dio en el número 59 también de la revista *Sur*, de 1939 y bajo el nombre de *La biblioteca total*.

<sup>13</sup> Apareció por primera vez en el diario *Los anales de Buenos Aires*, en 1947.

<sup>14</sup> Apareció, también, por primera vez en el diario *Los anales de Buenos Aires*, en 1947.

*El Aleph*, el autor se abstuvo de redactar un preámbulo semejante, aunque –no sin cierto temor– nos permitimos hacerlo nosotros: *El inmortal* es, ante todo, la búsqueda de una liberación, una redención; tal vez de una cura; *La casa de Asterión*, el mejor retrato de la soledad.

Lo ideal sería que el abordaje de los seis cuentos se haga con una estructura claramente definida, limitándonos meramente a lo que nos interesa, con todo lujo de detalles, de cada narración y dando a conocer, explícitamente, sus relaciones a partir de un decálogo conciso, con consecuciones diáfanas y conclusiones contundentes. Sin embargo, eso no es lo que hicimos. Como verá el lector, vamos y venimos entre las narraciones, guiados por los que son los temas fundamentales de este ejercicio: El azar, la forma y el mito, todos abrazados por la cuestión de la representación que describimos unas paginas más arriba. Ojo: no siempre en ese orden. Unas veces, para hablar del azar, utilizamos algunas imágenes mitológicas –del cristianismo, del judaísmo, de Grecia–; otras veces, para hablar de la forma, nos remitimos a los supuestamente amorfos sistemas de los laberintos –queremos que el lector se quede con esa palabra: supuestamente–; otras más, recurrimos al lenguaje geométrico para describir el funcionamiento de la imagen mítica en uno que otro párrafo de cualquier cuento. Digámoslo de este modo: así son las caminatas al interior de los espacios borgianos... extraviarse en cada una de estas narraciones es un ejercicio que las emula, pero que además permite reconocerlas y enfrentarlas.

Lo tenemos presente: es posible que con semejante superposición narrativa se generen algunas confusiones. Rogamos a quien lea esto que no ignore la nota preliminar, pues ese será su hilo de Ariadna. Desde ya lo anunciamos: en todos los relatos algo hay de geométrico, algo de – esta palabra seguirá apareciendo muchas veces– laberíntico. No en todos la geometría o el laberinto son los mismos; a veces, uno de ellos posee la infinita forma de la repetición; a veces, la del tiempo; a veces la del azar... casi siempre la de la soledad.

Ahora bien, puesto que uno de los libros de Borges se titula *Ficciones*, queremos exponer algunas ideas al respecto de ésta palabra.

Entre 1966 y 1968, Jorge Luis Borges compartía parte de sus meditaciones en el interior de los recintos de la universidad de Harvard. Decía:

“¿Qué es un libro en sí mismo? Un libro es un objeto físico en un mundo de objetos físicos. Es un conjunto de símbolos muertos. Y entonces llega el lector adecuado, y las palabras – o, mejor, la poesía que ocultan las palabras, pues las palabras solas son meros símbolos– surgen a la vida, y asistimos a una resurrección del mundo”. (Borges, 2001, p. 10)

Nosotros queremos afirmarlo, eso de que las palabras son, ante todo, recreación y juegos de representaciones, pues no es otro el panorama que se nos dibuja al acercarnos a la obra del argentino. Los libros, como dice él, son lo que son: o bien meros compendios de páginas cosidas, engomadas, refileadas y encuadernadas con una cubierta llamativa; o bien meros receptáculos donde cada código espera a que una mirada se deslice encima suyo para descifrarlo. ¿Qué sucede entonces? ¿Qué es eso que pasa cuando, por ejemplo, tres de esos pacientes códigos se juntan en el aire que empuja una voz? Vemos las letras “r”, “i” y “o”, unidas en una suerte de recelo que les impide mezclarse con los demás grafismos. A un lado las ve la feliz pareja de “e” y “l”; del otro, hacen lo mismo la “v” y la “a”. No obstante, ni “el”, ni “rí”, ni “va” son nada más dos parejas de códigos y un trío, sino imagen de un agua que fluye al interior de nuestras mentes.

El libro, al final, no se limita a ser un mero compendio de páginas y códigos, sino también de voces, por tanto, de imágenes, de metáforas. Es cierto, el papel sigue siendo papel, pero ahora también es recipiente, y lienzo, y pantalla, y espejo. Los signos siguen siendo signos, pero también intenciones, tonos, derivas. Experiencia, esa es la palabra que utiliza el argentino; nosotros, la sustituiremos por otra: *representación*.

Hagamos una pregunta ridícula ¿De aquí a cuándo un interminable laberinto, de muros, de tiempo, de posibilidades, de hexagonales galerías o de infinitas miradas, ha formado parte de lo que llamamos realidad? Bueno, ese es el punto: no por haberlas visto fuera de los libros estas imágenes se hacen verdaderas. Antes más: lo son en tanto hacen parte de ellos. Aun cuando las descripciones fueran imposibles en el mundo físico, al interior de las páginas pueden levantarse,

incluso con el rigor de la geometría y de la física. Habría que escuchar las palabras de Umberto Eco para dejarlo más claro: “La regla fundamental para abordar un texto narrativo es que el lector acepte, tácitamente, un pacto ficcional con el autor, lo que Coleridge llamaba «la suspensión de la incredulidad»” (Eco, 1994, p.88). Aunque hay que agregar: tal suspensión funcionará en tanto lo leído es verosímil de acuerdo a un conjunto de reglas que el mismo autor define.

El pacto lector-autor está basado en que las reglas de su mundo, es decir la realidad en la que se desempeña el acto de lectura, son el punto de partida para cualquier tipo de construcción ficcional. Expliquemos: sí, cuando leemos *La Casa*, podemos dudar de la existencia de una bestia mitad hombre mitad toro: aquí, fuera del texto, pero dentro lo que nos interesa no es el que sea posible o no, sino de qué manera lo es en ese universo. La *ficción*, entonces, no es tanto la tensión entre verdad y mentira, sino más bien entre la verosimilitud y la inverosimilitud de una imagen literaria. Convendremos en que se trata de otra manera de presentar lo que conocemos... mejor dicho de *representarlo*. Dentro del mundo circunscrito por el cuento borgiano, “no hay otra realidad, otro sujeto ni otro objeto que los que resultan del juego de las miradas y de los discursos que los ponen en escena” (Enaudeau, 1998, p. 21).

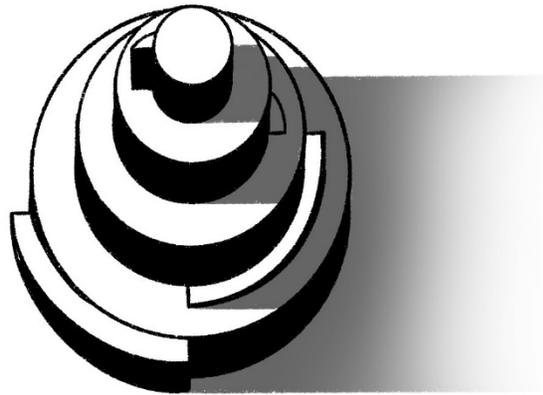
Estos contados párrafos sobre la ficción son nuestro punto de partida para estudiar las cinco narraciones que nos interesan. Hay que confesar que parte del valor que les adjudicamos corresponde al ejercicio ficcional cómo otra manera, no solo de recrear la realidad, sino también de generar realidades distintas. Así pues, estamos en la obligación de utilizar la noción Borgiana de *metáfora*: mostrar una cosa por otra con la intención tanto de conocer lo desconocido como de enriquecerlo, aumentarlo y si no hacerlo infinito por lo menos sí abundante. Leamos:

“Cuando algo solo es dicho o —mejor todavía— sugerido, nuestra imaginación lo acoge con una especie de hospitalidad. Estamos dispuestos a aceptarlo. Recuerdo haber leído, hace una treintena de años, las obras de Martin Buber, que me parecían poemas maravillosos. Luego, cuando fui a Buenos Aires, leí un libro de un amigo mío, Dujovne, y descubrí en sus páginas, para mi asombro, que Martin Buber era un filósofo y que toda su filosofía estaba contenida en los libros que yo había leído como poesía. Puede que yo

aceptara aquellos libros porque los acogí como poesía, como sugerencia o insinuación, a través de la música de la poesía, y no como razonamientos. Creo que en Walt Whitman, en alguna parte, podemos encontrar la misma idea: la idea de que la razón es poco convincente. Creo que Whitman dice en alguna parte que el aire de la noche, las inmensas y escasas estrellas, son mucho más convincentes que los meros razonamientos”. (Borges, 2001, p. 24)

Hay que ser insistentes: el ejercicio literario no está dentro del libro, o sobre la pantalla; ni siquiera en la voz que pronuncia los vocablos. Lo hacemos posible cuando *representamos*, es decir, cuando convergen el objeto y la interpretación que hacemos de él. Es una complicidad, sí, entre autor-lector, pero también entre lector-lenguaje, es decir, lector-símbolo: metáfora. Resumamos: los libros y lo que los componen, no son meros libros ni meras páginas; las narraciones, en nuestro caso, son detonantes de imágenes; esas imágenes están fundadas en el recurso de la *ficción*; Esa *ficción* se vale de una relación de complicidad entre autor y lector para dar por verdadero lo que existe dentro de la obra literaria; esas imágenes son detonadas, esas ficciones verdaderas, y esa complicidad posible, gracias al funcionamiento de la *representación*. Lo que busca este trabajo es contemplar estos elementos –la imagen, la ficción, la representación, la metáfora– en las figuras del azar, la forma y el mito, presentes en cinco relatos célebres de Borges.

## La Lotería y La Biblioteca: Una Relación Nominal



*Figura 1: elaboración propia*

*Para comenzar la interpretación y relacionamiento entre los relatos borgianos que hemos escogido, queremos dejar en claro cuáles son los puntos que abordaremos en cada uno de los capítulos. Esto, desde luego, nos sirve también como introducción a los mismos, tal y como pueden servirle al lector como breves guías a las que podrá dirigirse cuando lo vea necesario. Sobre el presente capítulo diremos que:*

- 1) Las palabras “Babel” y “Babilonia” aluden, además de a la célebre ciudad mesopotámica de la antigüedad, a la idea de azar, puesta en evidencia en el relato bíblico de “La confusión de las lenguas” o “La torre de Babel”.*
- 2) Considerando el acto de “narrar”, llevado a cabo por El babilonio, se subraya el carácter azaroso y apresurado del juego: sistema del que ese mismo acto participa.*

- 3) *Nada se escapa del caótico orden de La lotería. Nada, y esto incluye el ejercicio de lectura implicado en los relatos borgianos.*
- 4) *El protagonista borgiano reconoce que en el inabarcable azar del sistema que lo cobija hay una regla, también inabarcable, ante la cual sólo le queda conformarse con la “sospecha de su existencia”. Éste ejercicio lógico provoca en él un ánimo de fragilidad, de abandono, el cual en adelante seguiremos enmarcando con la palabra “soledad”.*

Para comenzar nuestro estudio, nos ha parecido oportuno apuntar a lo primero que el lector reconoce de cualquier texto al que se enfrenta: el título. La razón es más bien sencilla: ya con esto se despierta una vinculación, pues Babel/Babilonia –*La lotería* frente a *La biblioteca*– son similares. Veremos de qué manera.

Las palabras, los nombres, que una tradición judeocristiana nos hace tan silenciosamente familiares, nos invitan a preguntar ¿a qué remiten concretamente? O mejor, aunque no sea necesario saber a qué concretamente ¿podemos intuir, al menos, si remiten a lo mismo? ¿estamos seguros de que cuando aparece Babel –en un texto, o en un sermón de domingo– también aparece Babilonia? La pregunta es necesaria y la respuesta más o menos rápida: Babel y Babilonia, siendo ambos los nombres de la misma ciudad que menciona la Biblia y que, según la arqueología, se ubicaba en lo que hoy conocemos como la baja Mesopotamia –Irak–, suelen tener lugar de tal o cual manera dependiendo de la fuente bibliográfica. Digámoslo con menos rodeos: es común que en la Biblia nos hablen de la torre de *Babel*, mientras que, en otro tipo de documentos, de carácter historiográfico quizá, es más común que nos hablen de las ruinas de *Babilonia*. Son lo mismo, pues, pero tal o cual palabra aparece según cuál sea la fuente.

Babel/Babilonia, ciudad, físicamente, hoy por hoy está sumida en la memoria de una historia mítica que hace cada vez más difuso su significado. Difuso –y no es meramente retórico decirlo así– por el paso de los años, que son capas y capas de tiempo, arena que sepulta el símbolo, las calles, la historia. Hay, pues, un viso de lejanía, de extrañeza, desde la sola consciencia de que estos dos vocablos se han quedado con nosotros, mientras que el objeto concreto al que una vez aludieron está, casi completamente, perdido. No obstante, ese mismo viso, esa misma lejanía y esa misma extrañeza, tienen todo que ver con la cuestión: ambas

palabras –aunque bien podemos aclarar que más *Babel* que *Babilonia*– están asociadas, míticamente como decimos, al desorden, al caos, al estado irracional de las cosas.

Dicho sea de paso, no se trata de reconocimientos distintos los del curioso de la religión – cuando pasa la mirada sobre Génesis– y los del curioso de la obra borgiana –en su primera lectura de *La lotería* y de *La biblioteca*–. Babel/Babilonia, enfatizamos, no constituyen necesariamente la remota imagen de una ciudad de piedra y barro, sino más bien el errático movimiento de su suerte, que fue la de las fichas ganadoras y perdedoras; la de la abrumadora abundancia de libros soportados, sin sentido, en abismales anaqueles. Babel/Babilonia es un símbolo –otro– para ilustrar los renombrados laberintos de Borges. Tomemos esto como dirección.

En Borges, aunque insistimos en las narraciones suyas que nos hemos propuesto a estudiar, casi todo es azar. Hay demasiado espacio para tomar decisiones. Como hay azar, y hay decisiones, entonces podemos preguntar: “¿Es el azar un producto de nuestra ignorancia o un derecho intrínseco de la naturaleza?”<sup>15</sup> iremos soslayando una respuesta muy lentamente, iniciando con el siguiente parafraseo de los cuentos:

En *La lotería*, quien nos cuenta la historia es un anónimo –a quien, como dijimos en la nota preliminar, hemos bautizado como *El Babilonio*–. Él, “como todos los hombres en Babilonia” ha sido procónsul; como todos, esclavo. Él, sin embargo, –y volvamos a utilizar el pronombre, porque aquí hay una clave– está lejos de ser un *él*; no es un personaje concretamente definido –motivo recurrente en las narraciones borgianas–; no posee nombre, ni historia más allá de la que se ha propuesto a referirnos. Por lo mismo, no es del todo incorrecto decir –repetamos las tres primeras líneas del cuento– “como cualquiera de su tipo”, se trata de un *ellos*. Arquetipo de su pueblo... *El Babilonio* son *Los Babilonios*. Bueno, hay que ser estrictos: mientras narra,

---

<sup>15</sup> Éste es, literalmente, uno de los cuestionamientos que Jorge Wagensberg aborda en su libro *La rebelión de las formas*. Lo enunciamos así, al pie de la letra, porque no es gratuita la relación que trazaremos entre Borges y éste autor. Antes más: cualquier pregunta sobre la forma, en sentido geométrico si se quiere, tendrá como apoyo el trabajo de Wagensberg.

describe, es cierto, una que otra circunstancia individual. Hace uso de la imperfección, de la generalidad sobre la especificidad y, lo que es mejor, en ese narrar evoca el funcionamiento mismo de un juego que “en otras repúblicas” obra de un modo no menos imperfecto y secreto. Babel/Babilonia, signos lejanos de una ciudad bajo tierra, se reflejan en la identidad de un individuo que no lo es del todo. Él es una alusión de sí mismo, un hombre devorado por *los* hombres.

Dice, *El Babilonio*, que en su ciudad se da la posibilidad de hacerse acreedor tanto a premios como a penitencias. Dice, además, que la posibilidad de sacar un “billete” redimible en un beneficio o un maleficio, se da como si de un oscuro arcano se tratara. Dice, por tercera vez, que llegado cierto punto, los jugadores no saben que juegan, o lo saben, pero deciden ignorarlo. Lo que no dice, finalmente, es que ese ejercicio de “decir” es parte también del funcionamiento del juego: cuando narra, se ejecuta otro más de los premios y de las penitencias de *La Lotería*; cuando leemos, se da una vez más el designio del “oscuro arcano”, del que no sabemos que hacemos parte, o que sabemos, pero decidimos –sí, nosotros los lectores– ignorar.

Sigamos: otro detalle es que no se haya logrado documentar el surgimiento de *La lotería*, ni determinar la envergadura de sus alcances. En este punto, la narración resuena con nuestras palabras, Babel/Babilonia: el juego resulta en una estructura azarosa, sin orden aparente o, mejor dicho, abonando a que ese caos que resulta de la compra y canje de los billetes ganadores y perdedores, esa incertidumbre, ese –de nuevo– azar, es precisamente *el orden*. No hay origen; no hay principio ni final. *La Lotería* es eterna, vasta, y así mismo lo son sus alcances. Volver a que el sistema “obra de un modo imperfecto y secreto” es casi una tautología. Cuando *El Babilonio* “dice” –nos gusta mucho repetir palabras en éste escrito– que, dado el desarrollo de la institución que preside a *La Lotería*, dado el funcionamiento del juego de fichas con nada más que recompensas de carácter pecuniario, era necesario tener sanciones, también pecuniarias, equivalentes en valor, allí se cumple una simetría que no es, desde luego, incompatible con el azar.

Dejémoslo un poco más claro: una lotería justa, simétrica como decimos, no podría tolerar nada más la posibilidad de ganar dinero, sino también de perderlo. Por ello es que adquiere peso el que hubieran quienes no quisieron pagar la suma acumulada tras varios sorteos. Por ello es que se decretó otro tipo de sistema, fundamentado ya no en la ganancia o pérdida de dinero, sino en la ganancia o pérdida de la libertad. “Ese laconismo, casi inadvertido en su tiempo, fue de importancia capital (...) Instada por los jugadores, la Compañía se vio obligada a aumentar los números adversos” (Borges, 2011, p. 69). De este modo, entonces, en una lotería Babilonia, en un juego cuyo origen se ha perdido –sepultado, fue la palabra que utilizamos al principio–, se cumple la totalidad, ya no solo de tiempo, sino también de alcances: esa es la envergadura del sistema, la dimensión de su espectro. Recordemos: pobres y ricos comenzaron a participar de *La Lotería*, y fue entonces cuando el tamaño del sorteo provocó –hay que ser enfáticos en esto– el evento del “billete carmesí”: un esclavo lo robó, y esto le hizo acreedor a que le quemaran la lengua... “El código fijaba esa misma pena para el que robaba un billete” (Borges, 2011, p. 70). ¿Cómo decirlo de una manera más explícita? *La Lotería* tuvo que hacerse total, no quedaba opción. “Ya iniciado en los misterios de Bel, todo hombre libre automáticamente participaba en los sorteos sagrados, que se efectuaban en los laberintos del dios cada setenta noches, y que determinaban su destino hasta el otro ejercicio” (Borges, 2011, pp. 70-71). Al final, “en realidad *el número de sorteos es infinito*. Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras. Los ignorantes suponen que infinitos sorteos requieren un tiempo infinito; en realidad basta que el tiempo sea infinitamente subdivisible, como lo enseña la famosa parábola del Certamen con la Tortuga. Esa infinitud condice de admirable manera con los sinuosos números del azar y con el Arquetipo Celestial de la Lotería, que adoran los platónicos” (Borges, 2011, p. 73).

Así pues, concluyamos lo dicho hasta ahora: Babel/Babilonia son palabras que se corresponden con *La lotería* y *La biblioteca* en tanto remiten al caos, a lo secreto, a lo indeterminado, lo remoto, lo que está bajo tierra. Parafrasear, como lo acabamos de hacer, el relato de Borges es fundamental: vemos como, narrativamente, *La lotería* ejemplifica de manera

sustancial la díada Babel/Babilonia según el imaginario de la tradición judeocristiana, que hace uso, precisamente, de una imagen mutable, inaprehensible, azarosa, bajo el marco del mito.

Ahora bien, ningún pormenor del universo, ni siquiera aquel que no sucede todavía o aquel que ha dejado de suceder; ni siquiera el hecho mismo de la narración que se da en el cuento ni el acto de lectura ejecutado por el curioso de la obra de Borges –por nosotros–, se escapa al “caótico orden” de *La lotería*. Podemos, incluso, imaginar que la voz de *El Babilonio* resuena, no al interior de nuestra cabeza, sino fuera de ella, como si se tratara de un interlocutor que se ha dispuesto a contarnos su historia. Nosotros, así, nos hacemos parte del texto, del caótico orden. Como lectores, lógicamente, no podemos dejar de sorprendernos cuando nos sabemos en esta posición, que no es para menos: Babilonia en su juego y Babel en la organización de sus libros –no vemos necesario resumir el relato de *La biblioteca* en este momento–, ejercen el funcionamiento de un azar que –otra vez lo diremos– es total; uno en el que el hombre, jugador o bibliotecario, se pierde, pues su pasado, su presente y su porvenir están cobijados por esa ley. Todo lo que acontece ante cualquiera de los sentidos resulta en una consecuencia de causas que no se conocen. Y si no se conocen, ¿cómo hablar de ellas? porque se entreven; supone, ese hombre, jugador o bibliotecario, que las distingue cuando dice haber descifrado el funcionamiento del sistema –de la *La lotería*, de *La biblioteca*–, el código oculto que posee La Compañía o el idioma del bibliotecario original. Al final, tiene que darse cuenta que ese código, ese idioma, es inalcanzable, de modo que “entrever” es, prácticamente, “no ver”. Habla de la existencia de esas causas por la sospecha de su existencia.

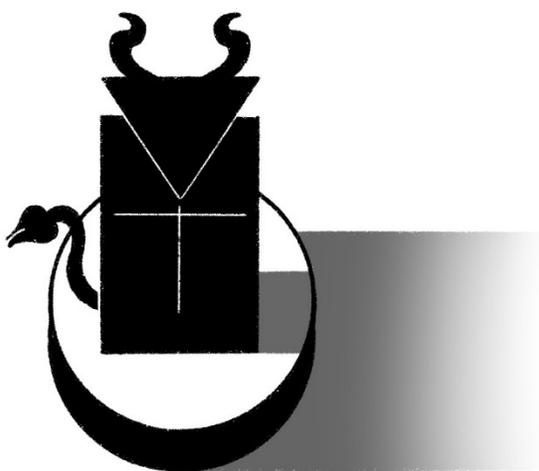
En Babilonia, en *La Lotería*, “El comprador de una docena de ánforas de vino damasceno no se maravillará si una de ellas encierra un talismán o una víbora (...). No se publica un libro sin alguna divergencia entre cada uno de sus ejemplares” (Borges, 2011, p. 74). Y no lo hace, eso de maravillarse, porque sabe –mejor dicho “entrevé”– que cualquier cosa puede pasar, que cualquier cosa “debe” pasar. En beneficio del sistema, debe contemplarse lo verdadero y lo falso, el premio y la penitencia –simetría, nuevamente–, lo trascendente y lo banal. Tal cual sucede en

*La Biblioteca*: los anaqueles “registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (...) o sea todo lo que es dable a expresar: en todos los idiomas” (Borges, 2011, p. 94). Lo dicho: el mundo –y decimos mundo porque estos sistemas borgianos son totalizantes– es tan sólo una confirmación de los designios en los que ha sido trazada *La Lotería* y *La Biblioteca*. El mundo, eterno, es la interminable unión de galerías hexagonales donde ya todo está... todo, incluso lo que no se dirá sobre lo que no será.

Debemos culminar esta sección con lo siguiente: ésta plétora de ardidés –queremos creer que el lector lo siente así también– terminan por afectar el ánimo. El nuestro, pero también el que nos imaginamos para *El Babilonio*, y *El Desconocido*. Como ellos, desde luego, estamos implicados en los relatos. “Entreviendo” que el universo practica un orden, si bien relativamente entendible, infinitesimalmente inabarcable; “Entreviendo” que todo está determinado por una Compañía, o por la escritura mágica de un hombre equiparable a una divinidad ¿cuál, digamos nuevamente, es pues ese ánimo? Acudamos a Borges: una conjetura “razona que es indiferente afirmar o negar la realidad de la tenebrosa corporación, porque Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares” (Borges, 2011, p. 94) –Es decir, es indiferente pensar en que el azaroso escenario en el que se ve implicado *El Babilonio* sea el esfuerzo de una institución–. Otra conjetura dice que “a la desaforada esperanza –de reconocer que dentro de la infinita posibilidad de libros de La biblioteca habrá necesariamente uno de ellos que legitime la existencia de la misma y de cada bibliotecario– sucedió, como es natural, una depresión excesiva. La certidumbre de que algún anaquel en algún hexágono encerraba libros preciosos y de que esos libros preciosos eran inaccesibles, pareció casi intolerable” (Borges, 2011, p. 95. La cursiva es propia). Nosotros planteamos nuestra conjetura de esta manera: lo mismo que el caminante en el desierto, donde la homogeneidad de la superficie se vuelve en una infinidad de caminos; donde entre esa infinidad de caminos solo uno de ellos conduce al oasis, o al hilo de agua, o a otros caminantes, así está *El babilonio* –*El desconocido*, *El espía*, *El anónimo*, *La bestia*–, pero, como hemos dicho, también el lector–: perdido, y en medio de esa perdición, o mejor dicho por ella, duramente sólo. Sabe –entrevé– que su existencia está trazada sobre la arena y sabe –entrevé– que esos trazos han sido esbozados por un poder superior –hecho que es, supuestamente

indiferente—. Un poder en el cual quiere creer por la esperanza de salvarse; por la esperanza de escapar de su soledad. Sabe, otra vez, –entrevé, otra vez– *el camino* entre los caminos, y por ello es que no desfallece, porque se cree merecedor de ese poder de poderes que legitima el absurdo de su extravío. Así *El Babilonio*, redondeemos, se convierte en el protagonista de su propio *mito de la soledad*.

### Asterión o el Mito de la Soledad



*Figura 2: elaboración propia.*

- 1) *El relato bíblico de “la confusión de las lenguas” ejemplifica la errancia como consecuencia del azar.*
- 2) *Frente a un panorama con todas las posibilidades, el sujeto que “decide” no posee libre albedrío. Hace falta la presencia de prohibiciones.*
- 3) *El panorama de posibilidades, la “nervura de lo real”, tiene su representación en cada uno de los relatos que abordamos en este trabajo.*

- 4) *“La casa de Asterión” encarna, de manera explícita, la imagen de la soledad vivida por los protagonistas de los relatos borgianos estudiados.*

Si es cierto que Babel/Babilonia son ciudad, y sobre todo si es cierto que aluden al azar como hemos dicho más arriba... incluso si son lo uno por ser lo otro, entonces nada más necesario que traer a nuestra lectura el relato bíblico del que hablábamos recién comenzando nuestro trabajo:

“Era la tierra toda de una sola lengua y de unas mismas palabras. En su marcha desde Oriente hallaron una llanura en la tierra de Senaar, y se establecieron allí. Dijéronse unos a otros: «Vamos a hacer ladrillos y a cocerlos al fuego». Y se sirvieron de los ladrillos como de piedra, y el betún les sirvió de cemento; y dijeron: «Vamos a edificarnos una ciudad y una torre, cuya cúspide toque a los cielos y nos haga famosos, por si tenemos que dividimos por la haz de la tierra». Bajó Yavé a ver la ciudad y la torre que estaban haciendo los hijos de los hombres, y se dijo: «He aquí un pueblo uno, pues tienen todos una lengua sola. Se han propuesto esto, y nada les impedirá llevarlo a cabo. Bajemos, pues, y confundamos su lengua, de modo que no se entiendan unos a otros». Y los dispersó de allí Yavé por toda la haz de la tierra, y así cesaron de edificar la ciudad. Por eso se llamó Babel, porque allí confundió Yavé la lengua de la tierra toda, y de allí los dispersó por la haz de toda la tierra”. (Génesis, Cap. 11, Ver 1-9)

Y es necesario, decimos, porque precisamente esa digresión del lenguaje, que fue al mismo tiempo la digresión de la raza humana, nos hace reafirmarnos en aquello del caos, del

rizoma, del desorden que es un orden. Babel/Babilonia cae y cae su idioma mientras cae la ciudad: dos símbolos preeminentes de toda sociedad cohesionada. Dos símbolos, además, que tienen presencia también para caer, en la narración de *El Inmortal*, de la cual comentaremos nada más que la ciudad que encuentra Marco Flaminio Rufo apoyada en una meseta, podría bien ser un símil de Babel/Babilonia. Regresemos: sin palabras comunes, sin edificios bajo los cuales hacer comunidad, los babilonios no tenían más opción que diseminarse más allá del Tigris y el Éufrates. Su errancia –si nos permitimos utilizar esta palabra– es una consecuencia de la confusión, que fue alimentada por la posibilidad de tener de frente todos los rumbos y, sobre todo, de no saber, entre todos ellos, cuál escoger.

Si conviniéramos en que existe algo así como el arquetipo del “laberinto borgiano”, una de sus características principales sería, en efecto, aquello de la eterna posibilidad. Una que, por lo demás, comporta la privación del libre albedrío, entendiendo que allí donde el hombre no tiene capacidad de elección clara, donde no hay discernimiento o mejor, donde están todas las opciones, pero su número lo obnubila, la palabra “libertad” entra con calzador. Más adelante llegará el momento de hablar, en rigor, acerca de los laberintos.

Sigamos: algunos personajes borgianos –*El Babilonio*, *El Bibliotecario*– permanecen, según lo que comprendemos del trabajo de Jorge Wagensberg, sin intervenir la incertidumbre del medio que los rodea. El gran problema de los ambientes azarosos es ese: se emborrona la capacidad de decidir, esto es, de intervenir en la nervura de las posibilidades, en el intrincado mapa de *La Lotería* o de *La Biblioteca*. Y el hecho de que un personaje no lo haga, aquello de intervenir, subraya aún más el que sus libertades, sus decisiones, estén anuladas casi por completo. Ahora, podemos aclarar lo siguiente: los protagonistas borgianos en cuestión, se hallan distanciados de su individualidad. Expliquemos: no podríamos reconocerlos así, como individuos, si ellos no afectan recíprocamente su realidad. La individualidad, desde la teoría de la selección natural –apelamos a ella porque es así como Wagensberg desenvuelve sus meditaciones– es ante todo una unidad evolutiva. Literalmente “El mundo vivo, los individuos, además de resistir la incertidumbre, la modifican” (Wagensberg, 2004, p. 69). El autor lo resume de esta manera:

“Lo vivo, además de resistir la incertidumbre, la modifica. Esta capacidad se adquiere por selección natural y hace posible la adaptabilidad y la capacidad para evolucionar: Es la segunda forma de rebelión contra la incertidumbre, la estrategia más natural para seguir viviendo”. (Wagensberg, 2004, p. 69)

Hasta aquí el seleccionador, el agente que “decide” sobre la permanencia de un objeto en su entorno, es el azar.

“En general, la realidad es una trama de evoluciones posibles, una especie de nervura (...) en el terreno de las alternativas (...) Tanto en una partida de ajedrez como en una evolución de la realidad, cada suceso redefine una trama de distinta frondosidad de alternativas. Ambos son procesos históricos, plagados de bifurcaciones, que caminan hacia su futuro”. (Wagensberg, 2004, p. 31)

Ahora bien, la alusión a Wagensberg, nos permite comprender los sistemas borgianos como ambientes regidos por prohibiciones. Prohibiciones y no obligaciones. Las prohibiciones permiten una cuota de contingencia y esto es, precisamente, una cuota de azar. El margen para la selección es la dosis de azar en medio de un sistema de leyes, de una Constitución de la realidad. Las obligaciones, por el contrario, son leyes que determinan cualquier decisión. Con ellas, el cerebro no opera: es la imagen del titiritero con su marioneta. Una realidad existe cuando su Constitución establece el paisaje de lo posible. Es un mapa de lo permitido por las restricciones. Según Wagensberg, en el mapa de nervura de una realidad, hay más de una ruta posible. “Una de ellas tendrá lugar. Y si ocurre una de varias posibles, es que hay selección” (Wagensberg, 2004, p. 60). Lo interesante es que el mismo autor mencione esto: “Darwin, Borges o Boltzman, se sienten más cómodos en una realidad del tipo B, una realidad con cierto derecho a la contingencia, una realidad plagada de bifurcaciones donde se puede, se debe elegir” (Wagensberg, 2004, p. 37).

Esa indiscriminable posibilidad, esa supuesta falta de libertad, resulta que ya no lo es tanto. Desde luego: se levanta una prisión para el individuo, y esta es transversal a todos los relatos que estudiamos. Diciéndolo concretamente: la prisión del individuo toma forma en *La*

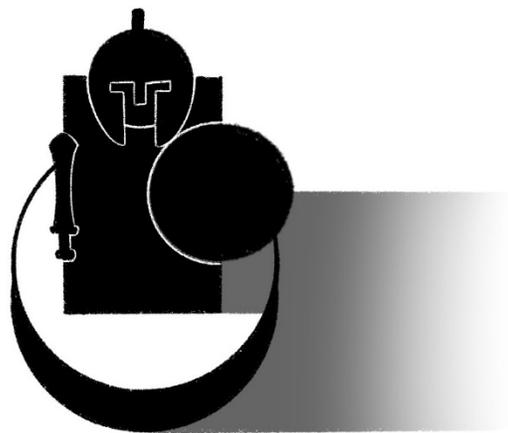
*lotería* cuando cada acto, por pequeño que parece, resulta determinado por los ardidés de una institución; toma forma, en *La biblioteca*, cuando todos los libros, en todas las lenguas y con todas las variaciones, “arquitecturan” el mundo. Toma forma, también, en los caminos que preceden la casa del sinólogo Stephen Albert, en *El jardín*, tal como toma forma en la cambiante identidad de Marco Flaminio Rufo, en *El Inmortal*. Lo hace, eso de tomar forma, conllevando casi siempre a un caldo de emociones que pasan por el asombro, el vértigo, el terror y más certeramente –ya lo anunciábamos más arriba– la soledad. La soledad de tener que decidir.

Como nota al margen, no debe parecernos ínfimo que algunos de los párrafos más contundentes de todas estas narraciones están contruidos para emocionarnos de maneras, también, negativas. Podemos decir con seguridad que la explicación del juego de azar, o del sistema bibliotecario, o del laberinto de tiempo, o de la identidad de Cartaphilus se dan, línea por línea, de un modo sobrecogedor, aplastante, maravillosamente duro, con lo que sentimos que los protagonistas de esos cuentos son desgraciados; sentimos que la razón de su desgracia no nos es ajena; sentimos que somos desgraciados con ellos, y que nuestra desgracia aumenta cuando reconocemos que esas mismas estructuras azarasas tienen presencia fuera del cuento, en nuestro diario vivir. Queremos traer lo siguiente: *El jardín* es, cómo lo aclara Borges en uno de sus párrafos, un laberinto de tiempo. Y lo traemos porque ese tipo de laberintos también poseen el carácter caótico de *La lotería* y *La biblioteca*. Pues bien, la justificación es esta: cuando Stephen Albert dialoga con Yu Tsun, aquel dice “*El jardín de senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts’ui Pen” (Borges, 2011, p. 116). Es una trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran y abarca *todas* las posibilidades. Acto seguido Yu Tsun, *El espía*, se ve a sí mismo arrojado al interior de, de nuevo, una celda de posibilidades en la que los fantasmas dejan el mundo “saturado hasta lo infinito”. Seamos directos: secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo, esos mismos fantasmas son los que corroboran la soledad de la celda, no cerrada con muros sino con el panorama completo de no mostrar una ruta concreta a la cual seguir. Los fantasmas son las decisiones posibles: se materializarán en tanto el individuo tome una de ellas –quedémonos con la imagen del caminante en el desierto–; el panorama completo

propone cualquier rumbo, y por lejos a donde pueda llevar es, siempre y sin discusión, el ambiente de incertidumbre dentro del que se tiene la responsabilidad de seleccionar.

¿Cuál –regresando a una inquietud que ya hemos tenido– puede ser el ánimo del protagonista? ¿Cuál el del lector, o de Yu Tsun, o de *El Desconocido* bibliotecario que descubre su “simulacro de ser” frente a las ilusorias figuras de todos los tiempos que tienen la posibilidad de darse, y ante los cuales debe escoger uno? El ánimo, digámoslo así, que es la soledad, es el mismo que se ejemplifica con la imagen de otra de las narraciones que nos proponemos abordar. De hecho, esa es la razón por la que la abordamos. Lo diremos con ésta cita: “todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo Asterión” (Borges, *El 2011* p. 87). El ánimo, el semblante, entonces –la imagen–, grabada en el rostro del prisionero; grabada en el rostro del protagonista borgiano y en el del lector cuando se solidariza con él; grabada en el de aquel que siente estar rodeado de fantasmas al interior de una celda... ese ánimo, esa imagen es la de *La bestia* que recorre las galerías de su ardua casa en busca de amistad. Va por un reflejo, por una soñada espada que lo libere, por un Teseo que lo redima... quiere huir de sí, pero no puede: ¡debe decidir!... pero ¿Decidir qué?. Esa imagen es igual para *El babilonio* y para *El bibliotecario*; es igual para los demás *otros* que encabezan todas estas historias, porque tal es el ánimo que despierta el infinito azar. Allí, cada uno de los protagonistas se ve viéndose mirar. La imagen es Asterión.

### Del laberinto al caminante o del caminante al laberinto



*Figura 3: elaboración propia.*

- 1) *Los relatos estudiados son susceptibles de ser relacionados con algunos mitos importantes de la tradición judeocristiana, como lo es el que cuenta la historia de Caín y Abel.*
- 2) *Desde la mirada de la tradición judeocristiana, las ciudades tienen un origen maldito.*
- 3) *El levantamiento de la primera ciudad es, también, una manera de olvidarse momentáneamente de la condición de errancia que Yavé puso sobre Caín.*

- 4) *Las ciudades son, al mismo tiempo, puntos de partida y de llegada para el funcionamiento del azar. En ambos casos, el ánimo del individuo implica la soledad.*
- 5) *Frente al infinito, el hombre solitario representa la imagen de Caín vagando por la tierra en busca de su redención.*
- 6) *La narración, “El hombre de la multitud”, de Edgar Allan Poe, nos permite ampliar la descripción del ánimo del individuo que se ve enfrentado al infinito.*
- 7) *El infinito, el azar, necesariamente implica una ruta verdadera; un camino que reivindica a todos los demás. Esto se hace explícito en los cuentos de Borges.*

Más atrás hemos recurrido a la Biblia para ejemplificar la manera en que Babel/Babilonia –como palabras, como ciudad– sirven de retratos para el azar. Lo hemos dicho: ese mismo azar provoca en el individuo que lo reconoce un ánimo de soledad. Imagen que nosotros hemos decidido vincular con Asterión. Ahora, no queremos cohibirnos de presentar, en otro orden, la misma conclusión.

Regresemos, una vez más, a La Biblia: comenzando el Génesis –ya vemos que hay una conexión entre la literatura borgiana y la tradición judeocristiana–, nos enteramos de que Caín, encolerizado, mata a su hermano Abel en el campo. La mayoría, es de suponer dadas las circunstancias geográficas, conocemos esa historia; Yavé, al enterarse del crimen, pronuncia las siguientes palabras:

“Maldito serás y arrojado de la tierra, que ha abierto sus fauces para empaparse con la sangre de tu hermano, derramada por ti. Cuando cultives la tierra, no te dará ya sus frutos. Andarás *errante y vagabundo* sobre la tierra”<sup>16</sup> (Génesis, Cap. 4, Ver 16-17).

Acto seguido, pone una señal a Caín para que nadie que le encontrase le matara y éste, maldito para siempre, se convierte en trashumante.

---

<sup>16</sup> Nótese que la maldición implica la inmortalidad. Nótese también, como se dará cuenta el lector un poco más adelante, que el castigo es el mismo que recibirá el *Judío Errante* por voz de Cristo, en su camino hacia el Gólgota.

Y el relato sigue: Caín conoce a su mujer en el país de Nod, ambos conciben a Enoc – cuyo nombre es, coincidentalmente, el mismo del de la primera ciudad, también fundada por éste matrimonio—. Ahora, pensemos: en cierta medida el origen mitológico de todas las ciudades remite a Caín; por remitir a Caín, aluden a una maldición. Por remitir a Caín, que no es más que un hombre que erra sin rumbo por la tierra, las ciudades son, también, una desembocadura para la soledad.

Ahora bien, no debe presumirse que vayamos a elaborar una genealogía de la ciudad en un sentido cronológico, antes más: así como utilizamos las palabras Babel/Babilonia como símbolos del azar, es decir, como primera parada; la ciudad, cualquiera que esta sea, desde su alusión mítica ya está implicada como un punto de llegada. ¿De qué? de ese mismo azar. Aclaremos: por un lado, Babel/Babilonia gestan el azar –fue lo primero que dijimos cuando comenzamos este trabajo–; por el otro, es el azar el que gesta a la ciudad. Y otra vez: por un lado, Babel/Babilonia, como puntos de partida para el azar, lo son también de la soledad; por el otro, el azar, como gestante de la ciudad, lo es también de la soledad.

El orden, a pesar de ser otro, a pesar de que haya quien piense antes en Babel/Babilonia para llegar a la soledad; a pesar de alguien que piense antes en el azar, llegamos al mismo punto. Repitamos entonces: la soledad, desde una perspectiva, no es una consecuencia del enfrentamiento del individuo con el infinito, sino otra cosa: ese infinito, representado por la ciudad, y cuya característica fundamental es precisamente el azar, es una consecuencia del enfrentamiento, del encaramiento del individuo consigo mismo... el individuo encara su soledad.

Un autor, Giuseppe Zarone, nos inspira a hablar de esta manera, pues él defiende de manera similar que la ciudad no es sino el “signo de un estado de exilio y de vacío de un nomadismo debido a la necesidad de huir de Dios que no se supera desde luego construyendo lugares, meras expresiones de un imposible deseo de estabilidad y normalidad” (Zarone, 1993, p. 11). Para nosotros, en resumen, el intento de superar la culpa de la afrenta filial, llevada a cabo por Caín, por medio de la construcción de lugares para el habitar, a lo sumo permite tan solo suspender el recuerdo del crimen, bajo la penosa certeza de nunca poder borrarlo. Así, el

levantamiento de ciudades, de –volvamos a decirlo– lugares para el habitar, es también una búsqueda de un sentido que cuesta encontrar.

Es cierto que *La lotería* y *La biblioteca* nos han permitido, con ayuda de la imagen de Asterión presente en *La casa*, describir la soledad que reconocemos en cada uno de los protagonistas como los plantea Jorge Luis Borges. Pero es cierto, también, que no es ésta la única manera como el escritor nos enseña semejante ánimo. Queremos describirlo un poco más, y para ello, antes nos es necesario agregar lo siguiente: cuando Zarone utiliza el recurso bíblico, justifica que el ser humano, ante la terrible emergencia de la gran ciudad, se reconoce en la presencia de todas sus obras, desperdigadas en una totalidad hostil, inhóspita, que lo desarraiga. La metrópolis abandona los principios sobre los que se fundaba la pequeña ciudad para lucir infinitos presentes y así renuncia a la posibilidad de un sentido –Babel/Babilonia... de nuevo–. De este modo, ese ser humano, en ese mismo querer reconocerse, encuentra un sentimiento de obstinación que lo hace pretender permanecer, pretender encontrar un norte, pretender hallar el camino entre los caminos. Así es como termina pareciéndose a Caín: erra sobre la tierra, yendo y viniendo de aquí para allá en la persecución de un suceso que lo dignifique, que lo reviva, que le entregue el sentido del que carece. Busca –y la palabra no es accesorio– una *redención*, que a la larga es también la de aquellos que caminan de su lado.

Para que se nos entienda –aunque resulta que también es una afortunada coincidencia el que Jorge Luis Borges regresara periódicamente a la lectura de Edgar Allan Poe– queremos traer una narración al margen.

En *El hombre de la multitud*, Poe narra la persecución que un observador –convaleciente de una grave enfermedad y quizá por ello despierto ante las cosas que ve en el Londres del siglo XIX– lleva a cabo luego de mirar por la ventana del café D. El umbral da hacia una de las avenidas más concurridas de la ciudad.

Mirando, reconoce, de lo general a lo específico, la inconsciente masa de transeúntes que camina desde y hacia todas las direcciones. Así, poco a poco, comienza a desmenuzarla:

empleados, tahúres y *todo lo demás* –judíos buhoneros, mendigos profesionales, débiles inválidos, modestas muchachas, rameras de todos los tipos, borrachos, ladrones, pasteleros, recaderos, cargadores de carbón, deshollinadores, tocadores de organillo, domadores de monos, vendedores de canciones, artesanos, obreros—... allí está todo eso. Eventualmente, da con la singularidad de aquellos a quienes mira: describe indumentarias, semblantes, emociones... ánimos; una silueta le llama la atención: es un anciano harapiento que cruza frente al cristal y por el cual, decidido, decide levantarse de la silla para iniciar la persecución.

Durante el recorrido del observador y el anciano pasan las horas. Los transeúntes disminuyen e incrementan de calle en calle sin dejar nunca un espacio vacío. Ambos, perseguidor y perseguido, dan vueltas a una plaza, luego a una callejuela en feria, luego siguen de largo ¿Van a la estación? Giran en las esquinas, regresan a la ahora diezmada avenida desde la que habían partido. Siguen las horas... nuevamente dan vuelta en uno de los perpendiculares caminos y a lo lejos se divisa un edificio singular ¿Van al teatro? Se abren las puertas, salen de golpe los espectadores que chocan con ambos personajes, las calles circundantes quedan atestadas en la elevada noche. La marcha sigue hacia la inhospitalidad de los barrios más deprimidos y entonces, dan con un bar de mala muerte. Entran, dan un vistazo al populoso negocio y escuchan la señal del propietario. Al llegar la luz del día el lugar cierra sus puertas y, con esto, sus consumidores son arrojados, otra vez, hacia la calle.

Pues bien, sin ningún signo de derrota el anciano retoma su marcha y luego de un rato regresa, con el observador, a la multitudinaria avenida desde la que el relato había dado inicio. Al llegar la nueva noche, el observador da por concluida su empresa: sabe ya que, el hombre de la multitud, no puede más que repetir aquel día una y otra vez. Sabe ya que su fin reside en un deambular de calles y gentío, que persigue lugares tan efímeros como los minutos sobre los relojes en los bolsillos de los demás caminantes. Sabe, adicionalmente, que, viendo a través de la ventana, no es necesario perseguir a un anciano para darse cuenta de que ningún habitante de la ciudad posee fines demasiado diferentes a los que descubrió la noche anterior.

Hay que preguntar, otra vez, al anciano y a su observador: ¿Iban a la estación? ¿Iban al teatro?... ¿A dónde iban concretamente? El hombre errante, en la ciudad, en el desierto, persigue

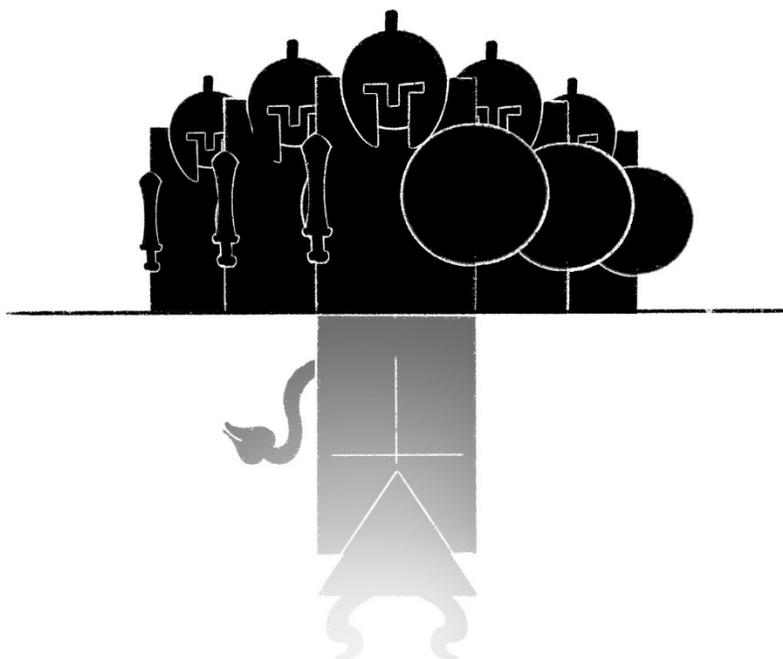
lo imposible: un lugar para estar, para demorarse en su habitar luego de sentirse pleno, de hallar cobijo, de dar con la razón de su extravío. Repitamos las palabras de Zarone: “la ciudad no es sino el signo de un estado de exilio y de vacío de un nomadismo debido a la necesidad de huir de Dios que no se supera desde luego construyendo lugares, meras expresiones de un imposible deseo de estabilidad y normalidad” (Zarone, 1993, p. 11). No vamos a cansarnos de decirlo: un billete ganador de *La Lotería* o un ínfimo libro en el anaquel de *La Biblioteca*; el camino verdadero en *El Jardín* lo mismo que un hilo de agua que cure de la muerte –o que la restituya–... todos ellos, son faros de esperanza; luces que reverberan en la noche de la soledad, del naufragio, del caminante del laberinto: del hombre de la multitud. La errancia encuentra su razón de ser en el azar, porque a pesar de todas las rutas falsas, allí también es posible una ruta verdadera: ¡Esa es la que legitima todo!

Dicho de otro modo: los relatos borgianos demuestran que la aleatoriedad, que el azar, juega un papel fundamental para el devenir de sus personajes en tanto son caminantes que se pierden en la mínima posibilidad de hallar una salvación. Pero el detalle es que esa salvación no está completamente negada, sino remotamente contemplada en el sistema de lo posible. No es gratuito que *La Lotería* describa cómo, en Babilonia, “todo hombre libre automáticamente participaba en los torneos sagrados” (Borges, 2011, p. 75) viendo, precisamente, como cada aspecto de su vida está dictado por la ley de leyes. No es gratuito, tampoco, que el magnánimo proyecto de Tsui Pen despierte éstas palabras en la boca de Stephen Albert: “No existimos en la mayoría de los tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos” (Borges, 2011, pp. 114-115). La soledad –concluyamos de la siguiente manera– es un resultado del enfrentamiento del individuo con el infinito; pero es, también, la causa de ese infinito y es, en resumidas cuentas, una maldición que obliga a buscar la salvación al interior de ese mismo infinito, porque lo infinito, lo azaroso, necesariamente implica la redención. Rematemos con Wagensberg:

“Sea una realidad. Su Constitución establece el paisaje de lo posible. Es un mapa de lo permitido por las restricciones. ¿Y ahora? Dentro de la libertad que aún queda, ¿qué es lo que realmente ocurre? En el mapa de la nervura de esta realidad hay más de una ruta

posible. Una de ellas tendrá lugar. Y si ocurre una de varias posibles, es que hay selección”. (Wagensberg, 2004, p. 75)

### La universal individualidad



*Figura 4: elaboración propia.*

1) *Los protagonistas borgianos son un “ellos”.*

- 2) *“El camino del héroe”, descrito por Joseph Campbell en “El héroe de las mil caras”, comienza a relacionarse con los relatos borgianos estudiados a partir de una mirada mitológica.*
- 3) *El protagonista borgiano, que se reconoce dentro de un sistema que obra sobre todas las particularidades de su vida, luego de verse a sí mismo en el escenario de la soledad, actúa no por sí mismo sino por su pueblo. Lo hace porque reconoce que, entre todos los caminos del laberinto, al menos uno conduce a la redención.*
- 4) *El protagonista borgiano, dado su ánimo de soledad, se asemeja al “Monstruo-tirano” descrito por Campbell.*
- 5) *La redención del personaje mítico es, al mismo tiempo, la redención de su pueblo.*

Hasta ahora, en resumen, lo que hemos tratado de hacer ver son los efectos de la eterna posibilidad, del azar, de la “nervura de lo real”, el laberinto, en quienes los padecen: los protagonistas de los relatos borgianos. Hemos tratado de advertir, además, que esos laberintos tienen la forma de, por ejemplo, un juego de fichas, un sistema de organización bibliográfico, un proyecto literario, el viaje por medio mundo, en fin. Hemos descrito, también hay que decirlo, que la consecuencia fundamental por la que pasan todos estos protagonistas es, precisamente, la de adquirir un ánimo de alejamiento, de extrañeza... en síntesis, un ánimo de soledad.

Llegados aquí, diremos algo que puede ser evidente para algunos; los escritos de Borges gozan de un carácter que no es demasiado pretencioso calificar de universal. Es cierto, el curioso de su obra creerá que es una obviedad; pero vale la pena la justificación: es universal en el sentido en que la individualidad de sus protagonistas está difuminada, pluralizada, devorada por el grupo al que pertenece. Si, por un lado, ya estaba casi aplastada por el panorama de incertidumbre que se cernía ante ella, ahora se suma otro elemento. Basta el ejemplo para tener claridad: Tsui Pen, en *El Jardín*, afirma estar obrando no por él mismo, sino por su pueblo: “lo hice, porque yo sentía que el jefe tenía en poco a los de mi raza” (Borges, 2011, p. 106). *El Babilonio*, no comenta lo que a él le acontece, sino que toma la voz de su pueblo: “Como todos

los hombres de Babilonia, he sido procónsul (...)” (Borges, 2011, p. 67). Ahora, con *El Desconocido* es igual: “como todos los hombres de la Biblioteca, he peregrinado en mi juventud (...)” (Borges, 2011, p. 90). Pues bien, aquí nos es necesario resaltar que este señalamiento, de la universalidad por medio de individualidades vagas, tiene que ver con *El Héroe de las mil caras* de Joseph Campbell.

Campbell afirma: “Siempre ha sido función primaria de la mitología y del rito suplir los símbolos que hacen avanzar el espíritu humano, afín de contrarrestar aquellas otras fantasías humanas constantes que tienden a atarlo al pasado” (Campbell, 1959, p.15). Y la cita, desde luego, la ofrecemos con cuidado, porque, dicho de otro modo, allí está implícito el hecho mismo de la redención. Leamos: Campbell defiende que hay “símbolos que hacen avanzar el espíritu humano”, no al individuo; no a lo específico... no a la parte, sino al todo: el “espíritu humano”. Y, como decimos, en ese mensaje de avance entregado por el mito hay, por lo general, una intención de redención. Así pues, repetimos: quien se redime por medio del mito no es la singularidad... no es un *él*, quienquiera que sea, sino un *ellos*. La cuestión, lógicamente, es significativamente mayor. Trataremos de profundizar.

Así como Wagensberg habla de “la idea general del cambio”, alegando que la naturaleza, la incertidumbre a la que se enfrenta el individuo, pero también ese mismo individuo, deben cambiar para definir quién es el que permanece en la realidad; así como un individuo lo es en tanto es independiente de esa incertidumbre, entonces tenemos que subrayar que su independencia resulta en la capacidad de resistir ante el peligro de desaparecer. Mejor dicho: sabemos que un individuo la ha resistido en tanto lo vemos haciendo parte de la realidad. Los protagonistas borgianos, por ejemplo, están inmersos en realidades distintas –*La Lotería, La Biblioteca, El Jardín, La Casa*–; realidades que ellos resisten. ¿Existe el cambio en ellas? Hay que preguntar. ¿Hay algo así como una “idea general del cambio” traducible a las realidades de los relatos borgianos? Quizás no a primera vista. Y estos personajes, ¿son independientes en el sentido de que permanecen *a pesar* de la incertidumbre de lo que los rodea? El desarrollo de una respuesta a todo esto lo hallamos, también, en el trabajo de Wagensberg: “La manera trivial de

ser independiente es aislarse” (Wagensberg, 2004, p. 113), pero también: “una manera no trivial de ser independiente consiste en cambiar todo lo que haya que cambiar de la actividad interna del intercambio con el exterior para conservar la complejidad de la propia identidad” (Wagensberg, 2004, p. 115); además: “otra manera no trivial de independizarse cuando la incertidumbre aumenta consiste en renunciar a la propia identidad y seguir vivo con otra” (Wagensberg, 2004, p. 117). ¿Cuál es la manera de los protagonistas borgianos? La tercera: por aquello de que “renuncian a la propia identidad para seguir vivos con otra” ... con cualquiera.

En todos estos los relatos, las historias a menudo no se tratan de un hombre salvándose a sí mismo porque sí; más bien, hay en ellos la intención de un obrar para el futuro: si el protagonista se salva a sí mismo, lo hace porque sabe que esto salvará a su pueblo; si el protagonista borgiano acaba con la vida de Stephen Albert –regresando al ejemplo de *El Jardín*– esto es porque sabía que “tenían por menos a los de su raza”. Nunca sobra aclarar: esos protagonistas pierden su identidad en beneficio de *Los Babilonios*, o *Los Bibliotecarios*; pierden su identidad en beneficio de los hombres en general, porque *su* historia no es suya, sino el designio de una potencia que –volvamos a la palabra– a duras penas *entrevén*; los abisma, los aleja, los hace sentir infinitesimales... solos. Su historia –de nuevo– no es suya, sino de todos aquellos que están inmersos en el trazado de un sistema como el de *La Lotería*, *La Biblioteca* o *El Jardín*. Lo interesante es que el hombre se mida con esa potencia, con ese sistema, pues es por ello que, aun reconociendo su pequeñez –o quizá precisamente por ese mismo reconocimiento–, decide actuar, casi diciéndonos que, a pesar de la magnitud del laberinto, siempre es posible dar con el camino verdadero: el camino de la redención. Tal es el heroísmo de los personajes de Borges.

Tal y como hemos comenzado a hacer uso de la palabra redención, no podemos seguir escatimando en líneas. Recordemos que, frente al azar, hemos defendido que el personaje borgiano desemboca en el reconocimiento de sí mismo como un ser insignificante, afantasmado por la vastedad de las posibilidades que se ciernen ante él: es, y lo repetimos, un ser solitario,

afincado en ese ánimo mientras vislumbra una solución, improbable, pero posible de todos modos. Esto, con otras palabras –y desde luego de una mejor manera– es lo que el mismo Campbell describe a propósito de la presencia del mito en el subconsciente del ser humano –él apela a una mirada psicoanalista del asunto que nosotros no vamos a discutir en este trabajo–: ese personaje, que se sabe sólo, adopta la imagen de lo que el autor denomina El Monstruo-Tirano. Así:

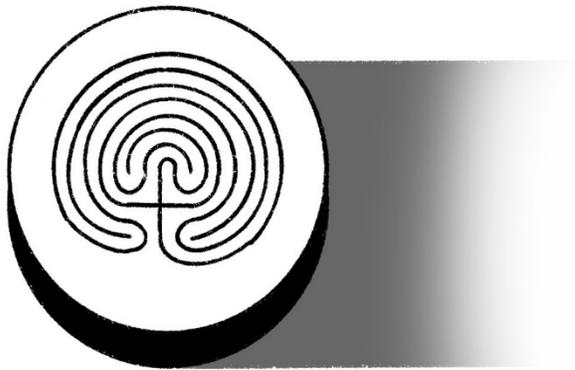
“El ego desproporcionado del tirano es una maldición para sí mismo y para su mundo, aunque sus asuntos aparenten prosperidad. Aterrorizado por sí mismo, perseguido por el temor, desconfiado de las manos que se le tienden y luchando contra las agresiones anticipadas de su medio, que son en principio los reflejos de los impulsos incontrolables de adquisición que se albergan en él, el gigante de independencia adquirida por sí mismo es el mensajero mundial del desastre, aún en el caso de que en su mente alienten intenciones humanas. Donde pone la mano surge un grito, sino desde los techos de las casas, sí más amargamente dentro de cada corazón; un grito por el héroe redentor, el que lleva la brillante espada, cuyo toque, cuya existencia libertara la tierra”. (Campbell, 1959, p. 17).

Al final, uno comprende por qué Asterión, entre otras cosas, el solitario monstruo, *La Bestia*, que se ilusiona con la amistad de un ser igual a sí mismo, que mira sobre el borde de uno de los muros del laberinto hacia las calles y el templo de las hachas –como en la pintura de George F. Watts–, pretendiera a aquel Teseo liberador, ante el cual “apenas se defendería”. La última línea del relato, como la ofrece Borges, no puede ser más acertada: “–¿Lo creerías Ariadna? – dijo Teseo –El minotauro apenas se defendió” (Borges, 2011, p. 88).

La redención, concluyamos, no es más que la salvación del personaje mítico y, por lo tanto, no es más que la salvación del grupo al que éste pertenece... no es más que un renacimiento, una segunda oportunidad, para él y para su gente, que en apariencia se encontraba casi matemáticamente perdida ante la vastedad de un sistema irresoluble. Cuando su viaje culmina, por fin las dificultades están legitimadas: el azaroso sistema, de pronto, reverbera una

luz que proviene de un pequeño punto. Ese punto es una espada, un billete ganador, un libro magno, un sendero afortunado.

### **Excursos sobre los laberintos:**



*Figura 5: elaboración propia.*

- 1) *Existen, principalmente, dos tipos de laberintos: labyrinth y maze.*

- 2) *El caminante del laberinto, aquel que se propone a solucionarlo, lleva a cabo la empresa en solitario, pero sobre él cae todo el peso de su pueblo. La liberación no es solo suya, sino de todos.*
- 3) *Los límites del laberinto son una analogía de lo que Jorge Wagensberg llama la “nervura de lo real”.*
- 4) *El azar es la holgura necesaria entre las leyes que constituyen la “nervura de lo real”.*
- 5) *El camino verdadero es una ley que atraviesa y se deja atravesar por el azar.*
- 6) *La lotería, La biblioteca, El jardín, son todos ellos versiones de lo mismo: un sistema de caminos, de nervuras de lo real, donde participa la “selección” de un camino verdadero que reivindica la existencia del caminante.*
- 7) *Los laberintos no se limitan al hecho físico de la construcción de un espacio: todo laberinto físico es también un laberinto mental.*

Nos sentimos en la obligación de iniciar éste capítulo con la siguiente cita:

“Todos los relatos contenidos en *Ficciones* (1944 y 1956) y en *El Aleph* (1949 y 1952) hacen referencia más o menos explícita al laberinto. En unos casos es una figura que forma parte del contenido de la narración, en otros, la estructura del relato es laberíntica; argumentos que contienen otros argumentos, historias que se entrelazan, que se repliegan sobre sí mismas en donde el orden recurrente, la fragmentación del texto y el insistente ritmo sugieren la imagen de laberinto” (Grau, 1989, p. 61).

Ahora, sumamos ésta: “Otras veces el laberinto es un símbolo que encontramos a cada paso; obsesivamente, Borges nos ofrece –a través del símbolo del laberinto– la imagen caótica del universo y del individuo indefenso perdido en él” (Grau, 1989, p. 62).

Resulta necesario que hagamos una aclaración, porque a lo largo de este trabajo se ha dicho que el azar es un sistema de laberintos con el cual, Borges, ha compuesto algunas representaciones en los relatos que aquí abordamos. “El elemento formal más importante de un laberinto es el tipo de recorrido que sigue el camino que separa la entrada del centro” (Méndez, 2009, p. 24). Y es necesario, decimos, porque la aclaración, en resumidas cuentas, es la que nos permite distinguir a unos laberintos de otros. Parecería obvio, pero hay que dejarlo de manera explícita: no todos los laberintos son iguales, no todos poseen la misma geometría ni el mismo tamaño; algunos llevan al encuentro con un ser terrible, algunos a la salvación. Uno puede –que es lo propone Marcos Méndez Filesi en su investigación– transitar por una sola línea, ardua, extensa, plegada indiscriminadamente sobre una superficie, para alcanzar un centro; o uno puede extraviarse en un sistema de bifurcaciones donde todas las rutas, menos una, conducen a ningún lugar o, lo que es lo mismo, retornan al interior del sistema de pasillos para volverse a bifurcar. Están, pues, las palabras *Labyrinth* y *Maze*, para nombrar lo uno o lo otro –ambas de raíz anglosajona–.

*Labyrinth*, entonces, remite a un diseño único, un camino extenso y retorcido cuya dificultad radica en la fortaleza de quien lo atraviesa. *Maze* es una arquitectura extraña, proyectada principalmente para hacer perder, para devorar a sus caminantes, para aprisionar... es una arquitectura proyectada para todo aquello que, en rigor, la arquitectura no debería proyectarse.

Lo laberíntico, de uno o varios caminos, se asocia no nada más a la configuración geométrica, espacial, compositiva, sino también a otras maneras de concebir todo tipo de estructuras. Las hay, lo sabemos, en las matemáticas, en la literatura, en la filosofía, en la moral, en la política... en fin: no exageramos si decimos que toda estructura pensable es susceptible de convertirse en un laberinto. La ecuación de difícil solución, la trama enmarañada de un relato, los postulados teóricos son, desde luego, otras maneras de laberintos si es que ante ellos nos sentimos extraviados, como descubriendo el camino en cada bifurcación. Ahora, para nuestro caso, resulta que los cuentos borgianos son –incluso explícitamente– versiones de laberintos. Lo común, en todo caso, entre laberintos arquitectónicos y mentales pasa, podemos decirlo así, por

esa característica que tienen de complejizar su estructura por el simple hecho de enmarañar. Al final, las recompensas son casuales.

Muchas cosas pueden decirse sobre los laberintos. Por ejemplo, que tienen una estrecha relación con el infierno en numerosas mitologías<sup>17</sup>. Es posible que para las narraciones de Borges esto también se cumpla, aun cuando sea claro que en su obra no se mencione demasiado al infierno de manera explícita. Decimos que es posible porque todos sus laberintos implican lo aterrador y tienden, lo mismo que la imagen del reino de las tinieblas, a subyugar a quienes se atreven a transitarlos. No obstante, es cierto que lo que nos interesa subrayar sobre los laberintos y su relación con estas contadas narraciones es otra cosa: el caminante, armado con la irrevocable templanza del cristiano<sup>18</sup>, con un carrete de hilo rojo, va solo. A pesar de sus habilidades, por lo general logra las soluciones con la ayuda de alguien más. ¿Un heraldo? – sigamos pensando en clave de lo que dice Campbell– tal vez. Llámese Ariadna o Dédalo<sup>19</sup> – porque éste, además de idear el laberinto para Asterión, también ideó una manera de salir de él junto con su hijo Ícaro–, éste acompañante permite, de una sola vez, encontrar el centro, para vencer a *La Bestia*, para hallar la libertad. Por sí solo, hay que acotar, el héroe no logra su propósito: entrevé la solución, pero ante ella se queda de brazos cruzados.

Para dar un ejemplo de la llamada figura del heraldo, en *El jardín*, esta está representada por los niños que juegan en la acera de la estación de trenes. Ellos dicen así: “La casa queda lejos de aquí, pero usted no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda” (Borges, 2011, p. 108).

---

<sup>17</sup> Es así en las tres más populares del mundo antiguo: la egipcia, la mesopotámica y la griega.

<sup>18</sup> Méndez Filesí argumenta que los laberintos unidireccionales (*Labyrinths*) se asocian más directamente con esta religión, pues la paciencia, la constancia, la templanza, son herramientas necesarias para el contacto con lo sagrado. Basta ver, como ejemplo, el piso de la catedral de Chartres, utilizado a menudo como símbolo del peregrinaje cristiano.

<sup>19</sup> Uno puede llegar a una interesante conclusión: no es tanto Dédalo sino Ariadna quien ejerce la arquitectura sobre el laberinto. Sí, el primero levanta el espacio, lo construye, pero es la segunda quien lo soluciona. La razón es fundamental para la ejecución de la arquitectura.

Hay que ser rigurosos con las palabras de Campbell: uno es el heraldo, que anuncia el viaje para el héroe; otro es el mensajero, quien le otorga la fuerza, el poder, la sabiduría para atravesar ese viaje. Nosotros, para este trabajo, equiparamos ambas figuras.

Ahora, sigamos de cerca el “camino del héroe”: llegado al umbral donde comienza verdaderamente *El ombligo del mundo*, esto es, el lugar donde se desempeña toda la energía necesaria para que el viaje tenga un objetivo, el héroe debe estar listo para cruzarlo. Umbrales hay en todas las narraciones que estudiamos... ¿Podemos ser más claros? De hecho, el que dichas narraciones contengan umbrales ha sido uno de los criterios para que hagamos, pues, éste estudio. Pero vale aclarar que tales umbrales no se ejercen de la misma manera en ninguna de ellas.

“La aventura es siempre y en todas partes un pasar más allá del velo de lo conocido a lo desconocido; las fuerzas que cuidan la frontera son peligrosas; tratar con ellas es arriesgado, pero el peligro desaparece para aquel que es capaz y valeroso” (Campbell, 1972, p. 53). Agrupemos: en tanto *El Inmortal* y *El Jardín* son narraciones que tienen que ver con el descubrimiento de lo desconocido –descubrir la localización del Río de la inmortalidad; descubrir la ubicación de la casa de Stephan Albert– sus personajes están enfrentados a la necesidad de traspasar umbrales. En tanto *La Lotería*, *La Biblioteca* y *La Casa* son narraciones que tienen que ver con el desconocimiento de lo común, los umbrales están más allá del juego, el sistema de organización de libros, los muros que encierran el laberinto. En *El Inmortal* y *El Jardín*, los viajes de los protagonistas son la revelación de realidades distintas a la que pertenecían en el punto de salida. Son, desde nuestra óptica, una cuestión espacial: ir de un lugar a otro porque ambos están diferenciados, incluso, por una jerarquía que obedece precisamente a la idea de *ombligo del mundo*. En *La Lotería*, *La Biblioteca* y *La Casa*, no hay jerarquía porque todos los espacios son un mismo espacio. Lo contado no tiene que ver con el paso de una realidad a otra: los protagonistas, los héroes, ya están en el lugar coyuntural: habitan el *ombligo el mundo*, y la narración se encarga de describir lo que allí sucede.

Bien sea la experiencia, el conocimiento, el mensaje sabio del heraldo, todos estos son medios que le recuerdan que sin ellos, el protagonista borgiano está de frente ante la perdición.

Él sólo es un punto nulo en la travesía. Ahora, regresemos a una de nuestras ideas de antes: si bien no es una cuadrilla la que vence al Minotauro, el individuo, investido con el carácter del héroe, armado con una espada y un carrete desenrollado, no sólo se está salvando a sí mismo: salva a su pueblo. Así funciona el héroe en el mito; así funciona en los relatos de Borges. Volvamos: es uno *El Babilonio* que participa de *La Lotería*, es uno *El Desconocido* que revisa los anaqueles de *La Biblioteca*, uno *El Espía* que recorre *El Jardín*, uno *El Anónimo* que entra en la ciudad de *El Inmortal*... es una *La Bestia* que habita en *La casa*, pero sus alcances no son unos, sino muchos; el argentino casi nos dice: los laberintos pueden tener todas las formas; un laberinto, incluso, puede ser muchos laberintos, pero, si tan sólo es uno el camino verdadero, uno solo será aquel que lo recorra. La empresa de alcanzar el centro, pues, de encontrar a la bestia, de hallar la libertad, es colectiva, a pesar de su aparente individualidad. Por lo mismo, las empresas de encontrar el billete ganador, de dar con el catálogo de la biblioteca, de revelar un secreto militar, curar la inmortalidad, liquidar un monstruo son, todas, centros de laberintos, liberaciones de tramas enmarañadas, redenciones, retornos, conclusiones, puntos de llegada para el individuo y de salida para el pueblo.

Cuando citamos que “para superar un laberinto multidireccional, con encrucijadas en las que debemos descubrir cuál es el camino correcto, nuestras mejores herramientas son la inteligencia, la memoria o, en su defecto, la fortuna” (Méndez, 2009, p. 27), lo hacemos pensando en lo que Wagensberg describe: la realidad debe tener leyes constitucionales para poder funcionar. Esas leyes restringen, pero no obligan. Esas leyes trazan la “nervura de lo real”: son los límites del laberinto. Esas leyes, desde luego, son transitables: allí es donde tienen utilidad las herramientas del héroe.

Agreguemos: tales leyes, tales restricciones, dejan espacio para que el azar pueda tener presencia. Mejor dicho: el azar tiene presencia –y sólo así– porque está inscrito en un sistema de prohibiciones: mientras más restrictiva es una ley, por ejemplo, menos posibilidad hay de que el objeto pueda transformarse, variar. Las leyes, pues, contemplan un margen lo suficientemente holgado para que se pueda dar el azar, que no es un sinsentido, sino –en rigor– *otro* sentido de la

nervura o, tal vez, *el* sentido de ésta. Por ello, podemos decir que el azar en los cuentos borgianos no puede ser total o, mejor dicho, no es un sistema amorfo ni imposible, sino todo lo contrario. Las palabras de Wagensberg son contundentes: “En general, la realidad es una trama de evoluciones posibles, una especie de nervadura en el terreno de las alternativas” (Wagensberg, 2004, p. 31).

Ahora bien: visto que el azar atraviesa y se deja atravesar por un sinnúmero de restricciones, ese atravesamiento se da de tal manera que, a pesar de las incontables posibilidades, existen circunstancias que configuran, “seleccionan”, el que es el “camino verdadero”. No hemos dicho nada nuevo, pero queremos aclararlo con ejemplos: la decisión que toma *El Espía*, en *El Jardín*, de asesinar al sinólogo Stephen Albert, para rebelar el secreto por el cual es perseguido, es dependiente con la regla de girar a la izquierda, y siempre a la izquierda, en el jardín que antecede a su destino. Si Yu Tsun quiere salvarse, entonces *debe* seguir las leyes que conforman el camino verdadero; debe asesinar a un hombre cuyo nombre es el mismo que el de una ciudad; debe hacer caso de la instrucción de los niños en la estación de trenes; debe dar con la selección que hace probable una posibilidad entre muchas otras. Dejémoslo con esa conclusión: el camino verdadero es una selección.

Para seguir hablando de laberintos *La Casa* es especial. Arquitectónicamente hablando es claro que no se trata de mucho más que un edificio cuyo propósito es hacer perder a quien lo habita: un *maze*, si queremos utilizar la palabra. Lo singular, sin embargo, es que, de ésta casa, que sin esfuerzo nos remite al mito clásico del minotauro, hay numerosas descripciones que se han dado a lo largo de la historia de occidente a oriente. Ambiguas y remotas, sí, pero allí están para dejar entrever lo que de manera no muy distinta creemos que pretende Borges: Apolodoro, por enumerar, dice lo siguiente sobre el laberinto cretense: “Éste, construido por Dédalo, era un recinto de complicados ambages que confundían la salida” (Apolodoro, 1985, pp. 101-102). Además:

“Cuando Teseo llegó a Creta, Ariadna, hija de Minos, enamorada de él, prometió ayudarlo a condición de que la llevara a Atenas y la tomase por esposa. Una vez que Teseo lo había jurado, Ariadna pidió a Dédalo que le indicara la salida del laberinto; y por su consejo dio un hilo a Teseo al entrar. Éste ató el hilo a la puerta y entró soltándolo tras de sí; encontró al Minotauro al final del laberinto y lo mató a puñetazos; luego, recogiendo el hilo salió”. (Apolodoro, 1985, p. 165).

Otras alusiones varían en dos o tres detalles:

“Llegados a Creta estos jóvenes, las fábulas trágicas nos dan a entender que eran en el laberinto despedazados por el Minotauro, o que perdidos en sus rodeos y no pudiendo acertar con la salida, allí perecían; y que el Minotauro era como lo expresa Eurípides; Monstruosa prole de biforme aspecto”. (Plutarco, 1879, p. 11)

Finalmente:

“Cada palacio contaba con un gran patio central que articulaba el resto de las numerosas dependencias –viviendas, salas administrativas, almacenes, talleres, templos, pequeños santuarios, etcétera– y funcionaba como centro de intercambio y redistribución” (Méndez, 2009, p. 48).

Ahora, hemos dicho que *La Casa* es especial. Lo que queremos subrayar a partir de todas estas referencias y cualquier otra que encontrara algún curioso de los laberintos, es que el vasto sistema de ardides, físicos y mentales, de los que dispone *La Casa de Asterión* para que *La Bestia* pueda llegar a escapar, resultan en una analogía de los demás sistemas, a menudo ocultos, de las demás narraciones estudiadas en este trabajo. Repitámoslo para explicarnos –nos gusta eso de volver a decir las cosas–: *La lotería*, *La biblioteca*, *El jardín*, *El Inmortal*, son todos ellos versiones de lo mismo: un sistema de caminos, de nervuras de lo real, donde participa la “selección” de un camino verdadero que reivindica la existencia del caminante.

Hay datos, al interior de las narraciones, que están allí también para delatar la erudición de su autor. Por ejemplo: en *La casa* se menciona algo sobre el origen tergiversado del laberinto.

Quien entre en el espacio, “hallará una casa como no hay otra en la faz de la tierra. (Mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida)”<sup>20</sup> (Borges, 2011, p. 85). Estos datos, sin embargo, no van en detrimento de lo que intentamos exponer. Antes más: tal como las referencias de hace un momento, ayudan a comprender que la cuestión del laberinto es antigua y, sobre todo, compleja.

Para redondear, regresaremos justo a una de las ideas con las que comenzamos nuestro capítulo, pues es cierto que alguien podría objetarnos que un juego de fichas, el catálogo que organiza una biblioteca, el enmarañamiento de los caminos en un jardín, la búsqueda de un río mágico es, en efecto, un laberinto, aunque en un sentido metafórico. Lo es, agregaría, en tanto comporta relaciones entre elementos, que se desprenden los unos de los otros para hacer perder a quien los recorre con el pensamiento. No lo es, en tanto espacio físico, arquitectura, imágenes fácilmente distinguibles, con el carácter de un muro, de un patio, una escalera o una galería. Repasemos: *No todos los laberintos son iguales, no todos poseen la misma geometría ni el mismo tamaño; algunos llevan al encuentro con un ser terrible, algunos a la salvación.* Por lo mismo, todo laberinto físico implica, necesariamente, un desafío mental; todo laberinto mental es susceptible de una representación física.

Traemos muy cómodamente el caso de *El inmortal*: Allí, cuando Marco Flaminio Rufo está a punto de entrar en la ciudad de los inmortales, dice lo siguiente:

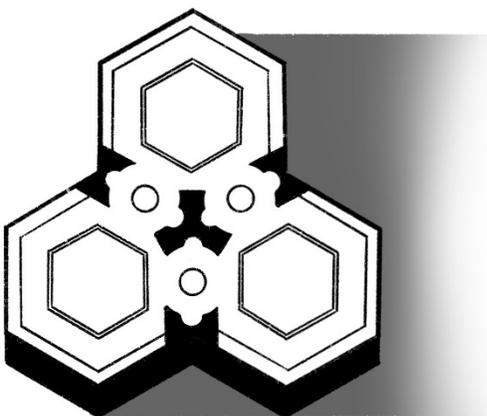
“La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior. Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera”. (Borges, 2011, p. 16).

---

<sup>20</sup> Con la única intención de que sea un comentario al margen, esto se refiere a Hawara, el palacio fúnebre del faraón Amenemhat III (c. 1842 a. C.-1797 a. C.) conocido, popularmente, como uno de los primeros laberintos de los que se tiene registro.

Mas adelante continúa<sup>21</sup>: “Emergí a una suerte de plazoleta; mejor dicho, de patio. Lo rodeaba un solo edificio de forma irregular y altura variable; a ese edificio heterogéneo pertenecían las diversas cúpulas y columnas” (Borges, 2011, p. 17). El desafío de Marco, el de entrar a la ciudad, luego el de salir de ella, es sobretodo mental, y claro: están la cueva<sup>22</sup> y la plazoleta para representarlo, haciendo clara una imagen para que éste enfrente el reto, para que nosotros como lectores comprendamos los ardidés de su intelecto y las vicisitudes de su periplo. El protagonista camina sobre un suelo, gira entre grutas y *selecciona* –pensemos en lo que nos ha dicho Wagensberg– entre unas y otras para salir, casi por accidente, a su destino. Allí está la representación formal, física, de lo que es, en resumen, un desafío para las potencias mentales: está explícito el hecho de que el *labyrinth*, de que el *maze*, son sistemas posibles en tanto formas inteligibles.

### El espacio geométrico de *La Biblioteca*:



<sup>21</sup> Vale la pena hacer la asociación entre la ciudad de los inmortales que describe Jorge Luis Borges en su relato con el palacio de Cnosos, lugar al que se le atribuye la localización del laberinto original ideado por Dédalo. Cnosos es, de hecho, el palacio del rey Minos, en Creta. Ambos espacios, la ciudad y el palacio, gozan de un carácter polimórfico en lo estilístico, en lo funcional, en lo decorativo. Invitamos al lector a rastrear un plano arquitectónico de Cnosos para que tenga evidencia de lo que recién mencionamos.

<sup>22</sup> Así como, tradicionalmente, occidente ha ubicado al laberinto compuesto por Dédalo en el interior de la isla de Creta; y así como algunos autores defienden que el mismo podría no ser más que el palacio de Cnosos, residencia del rey Minos y capital de la isla; así, hay quienes dicen que “la casa de Asterión” es, en realidad, un sistema de cuevas, también ubicadas en Creta, que se conocen como las cavernas de Gortyna. Con esto podemos componer una imagen: cuando Marco pasa del sistema de cuevas bajo la meseta, para subir a la ciudad de los inmortales propiamente dicha, queremos creer en la vinculación de ambas sedes del laberinto cretense: el palacio y las cavernas. De alguna manera, el motivo narrativo remite a Marco en un traspaso de Gortyna para llegar a Cnosos.

*Figura 6: elaboración propia*

- 1) *El infinito borgiano es gráficamente representable. La Biblioteca, una de las formas de ese infinito, tiene una imagen concreta porque parte de elementos concretos.*
- 2) *La imagen de La Biblioteca es verosímil porque está regida por leyes. La geometría es una inevitable regla que debe respetarse para la elaboración de un espacio infinito.*
- 3) *La distribución hexagonal no es accesoria, sino necesaria para una imaginación concreta de una biblioteca total.*
- 4) *El espacio positivo (lo lleno) tanto como el espacio negativo (lo vacío) coexisten en el interior de La Biblioteca.*

A propósito de lo que acabamos de decir acerca de los laberintos, quisiéramos profundizar en uno de ellos.

El relato borgiano de *La Biblioteca de Babel* comienza con una descripción arquitectónica del universo. Descripción, por lo demás, minuciosa y que incluso permite intuir con cierto lujo de detalles algunas de sus formas. Este recurso, que en primer término lo que permite es, precisamente, hacer “pensable” a *La Biblioteca*, nos hace sospechar que Jorge Luis

Borges buscaba tener un suelo firme para apoyar el proyecto. Un suelo, a fin de cuentas, geométrico, medible, presumible con la ayuda de un lápiz y de un compás.

*La Biblioteca*, hay que insistir, es el universo; ese universo en principio es, aunque finito, inestimable para la imaginación. ¿Cómo representar la enormidad? ¿Cómo dibujar lo inabarcable? ¿Cómo, pues, intuir el tamaño de esa Biblioteca? Así como cuando el dibujante que plasma sobre el papel la figura del árbol prescinde del número total de hojas mientras hace, en vez de estas, una serie de manchas o de garabatos ovalados; así podemos decir que el escritor tiene suficiente con definir una figura replicable de manera infinita, aún sin la necesidad de replicarla en la práctica, para suponer ese infinito. Dicho de otro modo: las manchas y los garabatos de Borges son la geometría. Son, por supuesto, un recurso más amigable con el intelecto, que las fórmulas matemáticas; un recurso que resulta inevitable como primer paso para referir cualquier dimensión del espacio, por desaforada que ésta sea.

Todas estas narraciones nos dan a entender como Borges se desplaza en varios niveles de observación. Es decir: tal como que “Elegir un nivel concreto de observación equivale de hecho a elegir, de nuevo, una (otra) realidad” (Wagensberg, 2004, p. 41), asimismo el argentino se va moviendo desde la amplitud de *La Lotería*, *La Biblioteca* o *El Jardín*, hacia la cercanía de *El Babilonio*, *El Desconocido* o *El Espía*. Va de lo general a lo específico, y así, poco a poco, se va comprometiendo con imágenes cada vez menos difíciles de imaginar. Pero describir la forma de *La Biblioteca* no es nada más un intento por convencer al lector con una idea verosímil. Mejor dicho: nadie puede ser convencido de lo evidente: la Biblioteca borgiana no es remota, lejana, ajena, sino ubicua. No vamos a abstenernos de decirlo: sabemos que quien presta atención al relato de Borges siente, primero, que esa arquitectura es posible; luego, que participa de su mundo, o mejor dicho, que no hay otro mundo que no sea *La Biblioteca*<sup>23</sup>. Podemos decirlo así: el argentino “espacializa” el universo por medio de unas células hexagonales que lo escalan a la medida del ser humano. Es cierto: una vez dentro de esas galerías, *El Desconocido* se da cuenta de que son inabarcables, que allí se está como perdido, empequeñecido... sólo; pero se da

---

<sup>23</sup> Este recurso, de difuminar las fronteras de la realidad del lector con la realidad de lo leído, es recurrente en la obra borgiana. Sucede en todos los relatos abordados en éste trabajo, a excepción de *La Casa de Asterión*.

cuenta, también, que ese estar perdido sucede en un lugar más o menos comprensible dadas ciertas condiciones mínimas. Digámoslo nuevamente –seguimos hablando de lo evidente–: hay un suelo, unos muros y un techo; hay, pues, espacio, por incipiente que parezca. Y como hay espacio, hay límites. Insistimos en algo que mencionábamos más atrás: el azar, equiparable a la imagen del infinito, requiere de reglas, leyes que determinen prohibiciones. No todo vale. *El Desconocido* no puede errar por *La Biblioteca* si no es sobre un suelo, bajo un techo, entre muros. Y más: ese suelo, ese techo y esos muros están inscritos en una geometría muy específica; geometría que Borges pudo haber descrito de otra manera. Quizá las galerías pudieron ser circulares, cuadradas o pentagonales; quizá no había galerías, sino tan solo un hondo pasillo lineal sin principio ni final estimables; quizá, incluso, el vasto catálogo que contenía todos los libros posibles, giraba en torno a una profunda espiral que se alargaba hacia lo bajo y hacia lo alto, para siempre y desde siempre. Quizá, quizá, quizá... pero el autor pensó en los hexágonos como si de una colmena se tratara; sabía que uniendo de estas figuras del lado de otra se aseguraba de cubrir la mayor área posible sin dejar lugar para el vacío. Lo acabamos de decir: las leyes son necesarias para el funcionamiento del azar. Ésta biblioteca, *La Biblioteca*, necesita de una Constitución de la Realidad –en palabras de Wagensberg–; En el espacio infinito la geometría es regla: nuevamente, *un amigable recurso que resulta inevitable*.

Ahora, dediquemos unas líneas más a la “hexagonalidad”. Según los comentarios de Wagensberg, “la selección fundamental regula, mediante las leyes y el margen de azar que aquellas permiten, el grado de necesidad para que un objeto exista con las propiedades que se observan en la realidad” (Wagensberg, 2004, p. 96). Y resulta que esa “necesidad” se da como si de una evolución de la forma se tratara. Es decir, Wagensberg también explica que los hexágonos aparecen en la naturaleza “necesariamente” después de los círculos y las esferas. Da varios ejemplos sobre ello –ejemplos que no vale la pena repetir en este trabajo– y entre los cuales, curiosamente, el proceso creativo de Borges calza bien. Leamos:

“GRAU: Borges, ¿me podría explicar cómo se le ocurrió la estructura espacial de *La Biblioteca de Babel*?”

BORGES: Bueno, ese cuento lo escribí en verano, en La Plata. Yo trabajaba entonces en La Biblioteca de Almagro... Yo pensé en un principio en una serie de círculos, porque digamos que el círculo produce la sensación de la falta de orientación.

GRAU: Como las escaleras helicoidales.

BORGES: Sí, eso es. Uno no sabe en qué punto se encuentra. Pero los círculos dejaban unos espacios entre unos y otros que me inquietaban. Luego me decidí por los hexágonos porque se acoplan los unos a los otros sin necesitar otras figuras. Luego le añadí las *escaleras truncas*, los pasadizos, las letrinas” (Grau, 1989, p. 73).

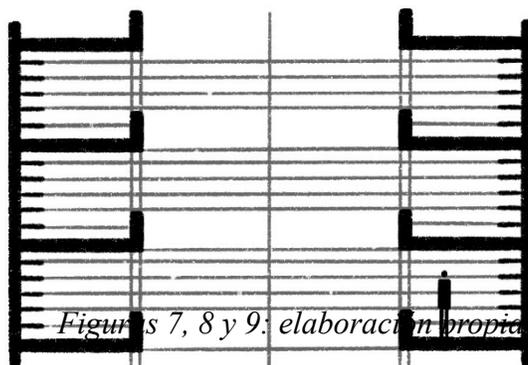
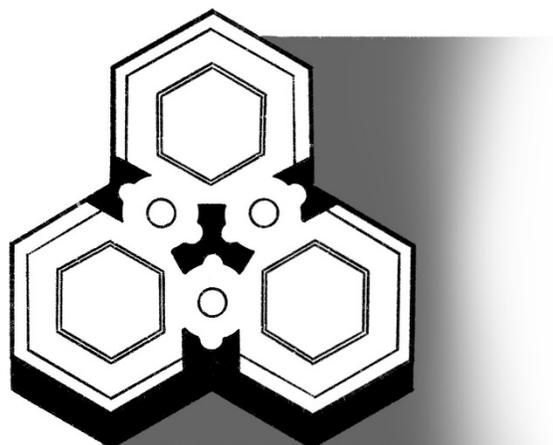
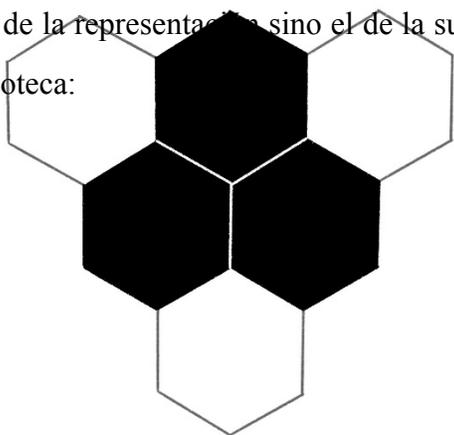
La anterior cita corresponde al trabajo de la arquitecta argentina Cristina Grau titulado *Borges y la arquitectura*. Hacemos la aclaración con el ánimo de seguir agregando comentarios: “La isotropía daba el círculo; la presión isótropa, el hexágono (...) el hexágono pavimenta” (Wagensberg, 2004, p. 184). Esa es la razón de la geometría en *La Biblioteca de Babel*. Diremos un poco más:

“La función de pavimentar parece una función (...) más única incluso que las funciones de la simetría circular de la que se deriva. No es una conclusión trivial. Se pueden encontrar y, sobre todo, se pueden inventar otros elementos pavimentadores de éxito no hexagonales” (Wagensberg, 2004 p. 194)

Pero, gracias a que éstos elementos, es decir los hexágonos, proceden de la superprobable simetría circular, que es la primera en la lista de las figuras geométricas que permiten llenar una superficie, cualquiera que ésta sea. Se trata, en síntesis, de un proceso lógico, guiado por las leyes, la Constitución, de la naturaleza. Una biblioteca triangular o cuadrada no es inverosímil, pero sí más caprichosa.

La conversación entre Grau y Borges da pie a la casualidad de que, en nuestra versión gráfica de *La Biblioteca*, le cumplamos al autor con un espacio cuyo recorrido se da de manera circular. Sí, convendremos en que la agrupación de los hexágonos es valiosa en tanto pavimenta, pero ajustaremos los límites del universo a nuestro dibujo en beneficio de las intenciones espaciales del argentino. A fin de cuentas “El espacio que interesará representar no es pues el que

“...no siga fielmente las descripciones del texto, sino aquél que se formaliza en la mente del lector a lo largo de la lectura; no el espacio infinito, sino aquél que dé la sensación del espacio ilimitado, no será el de la representación, sino el de la sugerencia” (Grau, 1989, p.75). Aquí nuestra versión de la biblioteca:



*Figuras 7, 8 y 9: elaboración propia*

Algo que no debería pasar desapercibido es que cada una de las galerías de *La Biblioteca* cuenta con “vastos pozos de ventilación en el medio”. Así, entre dos de estas que se ubiquen una arriba de la otra, mirándolas cenitalmente, es imposible una cuota de vacío: todo el universo puede estar plagado de células hexagonales unidas las unas a las otras desde sus aristas y no habrá más que biblioteca en el cosmos. Acotemos: el vacío es incómodo en el proceso de agrupación de las galerías, pero negar su existencia es también negar una parte del universo. Expliquemos: siendo que no puede haber ningún espacio sin cubrir por fuera de *La Biblioteca*, la

nulidad, el vacío, el espacio negativo –o como sea que se le quiera llamar– se vuelve en un elemento más del interior. Por los pozos, que se abisman y que permiten ver las galerías de *La Biblioteca* hacia arriba y hacia abajo, se precipitan los bibliotecarios enloquecidos de su extravío. Con ellos caen, además, los libros que algunos inquisidores han arrojado quién sabe cuánto tiempo atrás. Subrayamos que, si *La Biblioteca* es el universo, no puede uno hacerse una idea de que esta no pueda contemplar tanto lo lleno como lo vacío. En resumen: sin los pozos, *La Biblioteca* estaría incompleta; ninguna biblioteca universal puede serlo si no está en ella tanto el lugar sobre el que reposan los libros como el lugar en el que desaparecen.

### **El código de *La Biblioteca***

*Figura 10: elaboración propia*

- 1) *A un número inasimilable de galerías corresponde un número inasimilable de bibliotecarios. Por ello, la identidad del narrador, El Desconocido, es accesoria.*
- 2) *Él, como era el caso de El Babilonio, en realidad es un “ellos”.*
- 3) *La Biblioteca es un sistema rigurosamente ordenado. Sus leyes, que son estrictas, no van en contravía de la infinitud del espacio: por el contrario, el espacio puede ser infinito precisamente por el funcionamiento de esas leyes.*
- 4) *Una ley fundamental en La Biblioteca es el funcionamiento de un código de 25 caracteres. Sobre éste se puede hacer extrapolación a la lengua hebrea.*
- 5) *El funcionamiento de La Biblioteca es análogo al funcionamiento del cosmos judío, pues en ambos, las palabras, el lenguaje, son determinantes.*
- 6) *Los 25 caracteres de La Biblioteca pueden ser asociados con instrumentos de creación.*
- 7) *Hallar el catálogo de La Biblioteca es una tarea de decodificación. La clave de ésta radica en cada uno de los ejemplares de cada una de las galerías. Lo que le está vedado a los bibliotecarios bien podría ser el libro que contiene ese catálogo, pero más certeramente es la clave que lo hace presente en los demás libros de las estanterías.*
- 8) *Existe la hipótesis de que el hebreo es una lengua fundacional de muchas otras.*
- 9) *Buscar sentido a las palabras es, a fin de cuentas, elevarse al nivel de la divinidad, ejercer el sueño antropomórfico de comprender La Biblioteca*

Como reconocerá el curioso de las narraciones borgianas, en este punto sólo hemos abordado las primeras páginas de *La Biblioteca*. Nos justificamos en el hecho de que era necesario para tener una imagen geométrica del universo.

Ahora bien, hecha esa arquitectura, fijémonos en quien nos la narra: *El Desconocido*. ¿Por qué no se nos había presentado antes? ¿Por qué comenzar de golpe con la descripción de *La Biblioteca* y no con la suya propia? Para algunos parecerá una pequeñez; parecerá que el recurso

es meramente literario, pero para nosotros, esta es la cuestión: era necesario crear un mundo para crear a sus habitantes. El narrador aparece luego de la definición de los límites del universo, de las leyes: cuando hay suelo, techo y muros; cuando los hexágonos ya son espacios y soportan estanterías que se proyectan hasta, casi, el infinito, ahí es cuando podemos sospechar la existencia de unos bibliotecarios, antes no.

Quien habla sabe que corre el riesgo de perderse en su propia descripción: a un espacio infinito le sucede una descripción infinita<sup>24</sup>. Pero también, se abstiene de ser un “alguien” porque, quizá, así precisamente es como evita extraviarse mientras describe. Dicho con otras palabras, tal como no se extraña a quien no se conoce, no se extravía quien no se halla a sí mismo. ¿Podemos decirlo mejor? *El Desconocido* –lo mismo que como decíamos acerca de *El Babilonio* unas páginas más atrás– no es un él, sino un ellos: a un número inasimilable de galerías corresponde un número inasimilable de bibliotecarios, y esto hace que la particularidad esté, pues, difuminada. A esto lo llamamos la universal individualidad: sabiendo que la identidad es una cuestión de diferencia, que la diferencia es condición de toda, de nuevo, individualidad, en *La Biblioteca* cualquier nombre propio es un exceso.

*El Desconocido*, ahora con presencia explícita en el interior del relato, prosigue con el funcionamiento del universo. Casi, casi, hace las veces de una voz sin boca, de un aliento sin fuente, que de palabra a palabra va develando el sistema... insistimos, su individualidad es un accesorio: está afantasmado por la vastedad de *La Biblioteca*, por la vastedad de los demás bibliotecarios. Así, dice: además de las galerías, existen veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado. En cada uno de ellos, descansan treinta y dos libros de formato uniforme; cada libro es de cuatrocientas diez páginas; cada página de cuarenta renglones; cada renglón, de unas ochenta letras de color negro; y esas letras, junto con el espacio el punto y la coma, constituyen los veinticinco caracteres suficientes para la elaboración de toda la escritura posible –reglas. Nervura de lo real–.

---

<sup>24</sup> Es el problema que representa otra narración de Borges que no abordamos en este trabajo: *Del rigor en la ciencia*, presente en el libro *El hacedor*, en la que una civilización compone un mapa de su imperio, del tamaño del imperio.

Ahora bien, daremos un salto breve a otra esfera para, luego, regresar a lo que acabamos de decir. Dada la inquietud del autor argentino respecto a la tradición judía –ya vimos en párrafos anteriores cómo pueden trazarse relaciones entre la tradición judeocristiana y varios elementos presentes en las narraciones borgianas–, a la cábala, y dada la ley de *La Biblioteca* que determina el uso de únicamente 25 caracteres para la construcción de todos sus libros, es acertado presumir que semejante código está más cerca, no del alfabeto –que es el más popular de los códigos gramaticales–, sino el alefato, o alfabeto hebreo –que generalmente contiene, propiamente, veintidós 22 letras–. Dicho más claramente: el lenguaje escrito de *La Biblioteca* nos recuerda a la lengua hebrea. ¿Por qué? La primera razón es numérica: sus caracteres son los mismos (contando el punto, la coma y el espacio. La segunda, y quizá la más importante, son las coincidencias entre el funcionamiento de *La Biblioteca* y el del cosmos judío: ambos se dan por medio del lenguaje. Las letras, en uno y otro caso, siempre han estado allí: ya los bibliotecarios, ya los hombres, son secundarios respecto a su origen, de manera que, como el mismo Borges pronunció en una conferencia en mayo de 1969, para la Sociedad Hebraica de Argentina, “el universo es un gran Libro; todos los fenómenos materiales y mentales de ese libro tienen significado. El mundo es un inmenso alfabeto. La realidad física, los hechos de la historia. Todas las cosas que han creado los hombres, son, por decirlo así, sílabas de un mensaje perpetuo”<sup>25</sup>.

Dicho lo anterior, es fácil sentir que los libros, al interior de este sistema, se “sacralizan”, pues sin importar la semántica de sus líneas, cada uno de los elementos que las constituyen han sido derivas de una inteligencia superior. Decir que primero fueron las palabras, o más precisamente, decir que primero fueron los caracteres con los cuales están compuestas esas palabras, es convertirlas en instrumentos de creación. Ninguna letra, tal como ninguna construcción surgida a partir de la unión de varias letras, es un hecho cualquiera. Los libros de *La Biblioteca* han sido redactados de todas las maneras posibles y en todos los idiomas que permiten los veinticinco caracteres fundamentales. Los ejemplares que llenan las estanterías de Babel, cada uno de ellos logrado con la ejecución del sistema de signos que, de nuevo, es el de Dios, se

---

<sup>25</sup> Noticia aparecida en la *Revista Hebraica*, p. 36, Buenos Aires, 1969. Artículo retitulado por los editores de Sefárdica.

vuelven en uno de sus atributos. A fin de cuentas, esa es la diferencia que se resuelve en el primer axioma descrito por *El Desconocido*:

“Existe *ab aeterno*. (...) El hombre, el imperfecto bibliotecario, puede ser obra del azar o de los demiurgos malévolos; el universo con su elegante dotación de anaqueles, de tomos enigmáticos, de infatigables escaleras para el viajero y de letrinas para el bibliotecario sentado, sólo puede ser obra de un dios”. (Borges, 2011, p. 91)

Agregamos la reflexión de Wagensberg sobre un tema análogo:

“Dentro de *La Biblioteca*, cabe la siguiente aclaración: “ni todos los seres humanos que quedan por nacer, metidos todos a genios del soneto con furia creadora de veinticuatro horas al día, serían suficientes para escribir una minúscula parte del número de poemas posibles, todavía no escritos”<sup>26</sup> (Wagensberg, 2004, p. 103)

Y seguimos. Para los cabalistas:

“Dios, cuyas palabras fueron el instrumento de su obra (según dice el gran escritor Saavedra Fajardo), crea el mundo mediante palabras; Dios dice que la luz sea y la luz fue. De ahí se llegó a la conclusión de que el mundo fue creado por la palabra luz o por la entonación con que Dios dijo la palabra luz. Si hubiera dicho otra palabra y con otra entonación, el resultado no habría sido la luz, habría sido otro” (Borges, 1980, p. 123).

De ahí, precisamente, es que conjeturamos que *La Biblioteca* llegó a un sistema de signos muy anterior a los bibliotecarios. “Es como si se pensara que la escritura, contra toda

---

<sup>26</sup> Wagensberg llega a una conclusión similar a la de Lasswitz (autor del que se hablará un poco más adelante) y Borges, aunque pensando no ya en libros sino en sonetos. Dice: El número de sonetos libres distintos que se pueden llegar a componer es un uno seguido de 415 ceros. Es un número tan grande que se queda sin adjetivos. Ni la totalidad del cosmos sirve de inspiración. El número cuenta las distintas alternativas que hay en un idioma con unas 85.000 palabras en su diccionario para ordenar seis palabras en cada uno de los 14 versos. La inmensa mayoría de esos sonetos no tienen, claro, el menor sentido. Y de la inmensa minoría de los versos que sí tienen sentido, una inmensa mayoría serían malísimos. De modo que sólo una inmensa minoría, aún inmensa, de aquella minoría, merecen editor.

experiencia, fue anterior a la dicción de las palabras. En tal caso (...) todo tiene que ser determinado. Por ejemplo, el número de letras de cada versículo” (Borges, 1980, p. 125).

Vemos, pues, que la analogía Biblioteca/Biblia –antiguo testamento–, acaba siendo una imagen cómoda para pensar el relato borgiano, también porque el significado de los libros, vedado para la mayoría de bibliotecarios, incluso puede ser intuitivo si se tienen las herramientas necesarias. En *La Biblioteca*, un hombre que conociera el código fundacional, sería elevado a la categoría de una divinidad. Ese es el hombre del libro, y es el que sabe que todos los libros, dadas determinadas extrapolaciones son, a fin de cuentas, el mismo libro; y también: que un solo libro tiene infinitas versiones e infinitos significados.

“Si la Sagrada escritura no es una escritura infinita, ¿en qué se diferencia de tantas escrituras humanas, en qué difiere el Libro de los Reyes de un libro de historia, en qué el Cantar de los Cantares de un poema? Hay que suponer que todos tienen infinitos sentidos. Escoto Erígena dijo que la Biblia tiene infinitos sentidos, como el plumaje tornasolado de un pavo real”. (Borges, 1980, p. 128)

Borges, adicionalmente, defiende la siguiente idea: “el Pentateuco, la Torá, es un libro sagrado. Una inteligencia infinita ha condescendido a la tarea humana de redactar un libro (...) En ese libro, nada puede ser casual. En toda escritura humana hay algo de casual” (Borges, 1980, p. 125). ¿Podemos decir lo mismo de *La Biblioteca*? Bueno, si quisiéramos permanecer en una óptica cabalista, bien podríamos sugerirle a cualquier bibliotecario que alcanzar el libro de libros, el catálogo del universo, consiste en una empresa más de decodificación que de rastreo. Es decir: hallar un ejemplar como ese no implica, necesariamente, levantar cada uno de los volúmenes de cada uno de los anaqueles, sino más bien descifrar el código secreto presente en cualquiera de esos volúmenes, y que está en todos<sup>27</sup>. El catálogo pues, lo mismo que el nombre de Dios en el

---

<sup>27</sup> Jorge Wagensberg alude a éste tipo de procedimientos en *La rebelión de las formas* cuando narra la famosa “metáfora del mirón de ajedrez”. Con ella, describe como la tarea del físico consiste en descubrir cuáles son las reglas del universo; tal como el mirón de partidas de ajedrez descubre cuales son las reglas del juego sin haber jugado una sola vez.

interior de la Biblia, está barajado en todas las páginas de todos los libros, y lo que le está negado a los hombres no es el libro como tal, sino la clave que lo hace presente en todos los anaqueles.

Digamos algo más: existe la creencia de que el hebreo derivó en todas las lenguas existentes. Esto está claramente referido en el relato bíblico<sup>28</sup> en el que la raza humana, conociendo una sola lengua, se propuso el levantamiento de la Torre de Babel –no sobra subrayar el título de la narración de la que estamos hablando específicamente: *La Biblioteca de Babel*–. Dios, como castigo a la ambición desmedida de sus criaturas, decide derrumbar la torre y, con esto, desintegra la unánime lengua para disipar sus fragmentos por toda la tierra.

La hipótesis del hebreo como lengua originaria también se apoya en el estudio que Yehudá Haleví hizo sobre los nombres bíblicos, los cuales, en relación a esta lengua, cobran un sentido más profundo: Adán –por mencionar algunos– deriva de *adamá* (tierra), *Ishá* (mujer) de *Ish* (varón), Eva de *jai* (vivo). Como si fuera poco, adicional a esto hay que decir que no son sólo los judíos quienes se apoyan en la suposición del hebreo como lengua original. Dante Alighieri creía –hasta el canto XXVI del *Paradiso*– que Adán, efectivamente, hablaba esta lengua. A él se suman pensadores como Moisés Mendelssohn, San Juan Crisóstomo, San Agustín, Reuchlin, Bochart, Buxtorf, entre otros. y demás.

A lo que queremos encaminarnos es que todo esto, como decimos, alimenta una mirada cabalista sobre el relato borgiano. Y tiene sentido: hemos insinuado el interés del argentino por la tradición judía, manifestado a lo largo de toda su vida. En pro de alimentar esta mirada, podemos seguir sumando elementos: hay en la tradición cabalista un texto singular, más por la fuerza de sus dos cortos capítulos que por su antigüedad: el *Séfer Yetzirah* –llamado también “El libro de la creación” – presenta el sistema del cosmos como expresión del hebreo. Ya nos haremos entender: su contenido dedica la primera parte a las *Sephirot*, diez atributos de la divinidad o esferas emanadas de la voluntad de la misma; la segunda a, propiamente, las veintidós letras del alefeto. Se dice que: “Veintidós Letras Fundamento: Él las grabó, las talló, permutó, pesó y transformó. Y con ellas dibujó todo lo que formó y todo lo que formaría” (*Séfer Yetzirah*, 2013, Cap. II, 2-2). Y

---

<sup>28</sup> Génesis, Cap. 11, Ver 1-9

también: “¿De qué modo? Él las permutó, las pesó y transformó. Aleph con todas y todas con Aleph. Beth con todas y todas con Beth. Se repiten en un ciclo y existen en 231 puertas. Resulta que todo lo que ha sido formado y todo lo que ha sido dicho emana de un Nombre Único” (Séfer Yetzirah, 2013, Cap II, 2-5). Pues bien, resulta que el relato borgiano tiene todo, o casi todo, que ver con este giro cabalístico: En *La Biblioteca*, como en el mundo judaico, toda creación es accesible por medio del conocimiento, que es la decodificación del alefato, y que se da aún reconociendo que éste no es más que un simulacro de la inefable dimensión de la divinidad.

No nos cohibiremos en decir que, en su artículo, Georges Steiner sugiere lo siguiente:

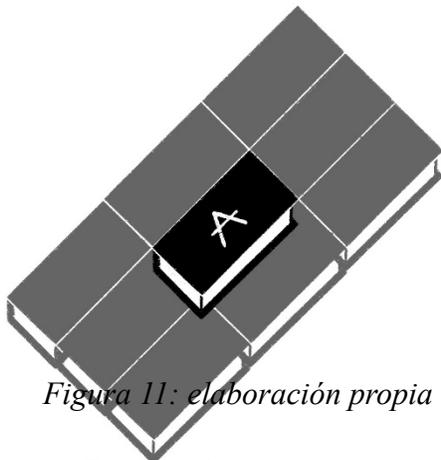
“Si, como los poetas ciegos, pasamos la yema de los dedos sobre el filo viviente de las palabras –palabras españolas, palabras rusas, palabras arameas, sílabas pronunciadas por un cantante en la China–, sentiremos en ellas el suave latido de una gran corriente que late desde un centro común, sentiremos la palabra final hecha con todas las letras y las combinaciones de letras de todas las lenguas y que es el nombre de Dios”. (Embajada de Israel en Argentina, 2019, p. 158).

Lo mismo si, como *El Desconocido*, tomáramos prestado uno de los tantos, tantísimos, ejemplares de *La Biblioteca*: sin importar cuál sea el volumen que se retire del anaquel, éste, como todos los demás, destila el humor de una lengua que es sagrada y que es anterior a todos los libros y a todos los hombres. Una lengua que, si no es Dios, cuando menos puede ser entendida como su exhalación.

Terminaremos el capítulo con lo siguiente: unos libros como los que, con la mirada cabalista, hay apoyados en los anaqueles de *La Biblioteca*, son, si alguien lo quiere así, anteriores al sentido: los hombres, los bibliotecarios, los “decodifican”; los renglones con “letras de color negro” participan de una escritura que es sagrada, pero que finalmente es inaccesible para el bibliotecario común. Libros y hombres son criaturas de un mismo ser; buscar sentido a las palabras es, a fin de cuentas, elevarse al nivel de la divinidad, ejercer el sueño antropomórfico de comprender *La Biblioteca* –sueño que era el mismo que el de levantar una torre, para los babilonios bíblicos–. En tal o cual caso, los bibliotecarios ya tienen su opinión:

“Repudian la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros y la equiparan a la de buscarlo en los sueños o en las líneas caóticas de la mano... Admiten que los inventores de la escritura imitaron los veinticinco símbolos naturales, pero sostienen que esa aplicación es casual y que los libros nada significan en sí” (Borges, 2011, p. 92).

**Breves correspondencias de *La Biblioteca*:**



*Figura 11: elaboración propia*

- 1) *El relato de La biblioteca de Babel es la escritura refinada de un tema sobre el que Jorge Luis Borges ya se había preguntado antes. Entre sus reflexiones anteriores, está el ensayo titulado La biblioteca total, presente en el número 59 de la revista SUR.*
- 2) *El ensayo La biblioteca total y la narración La biblioteca de Babel, tienen correspondencias explícitas en la estructura de algunos de sus párrafos.*
- 3) *Identificar como punto de partida al ensayo de la revista SUR, para la escritura de su relato, permite ver, además, que no ha sido Borges el único que ha diseñado un sistema medible, fácilmente imaginable, para una biblioteca total. Entre los mencionados aparecen Aristóteles, pero más certeramente el escritor alemán Kurd Lasswitz.*
- 4) *Lasswitz y Borges llegan a conclusiones análogas en lo que respecta a la existencia de una biblioteca total. Entre las más sonoras, está la de que esta biblioteca, necesariamente, debe albergar un libro que sea el código de la biblioteca misma.*
- 5) *Ambos relatos, La biblioteca universal y La biblioteca de Babel, pueden ser entendidos como los libros canónicos a los que hacen referencia. Ambos revelan el funcionamiento de La Biblioteca. Ambos son textos que no se aluden a sí mismos. En una adivinanza cuya respuesta es la palabra “ajedrez”, la única palabra prohibida es “ajedrez”.*

En el prólogo de *El jardín de senderos que se bifurcan*, Jorge Luis Borges dice lo siguiente: “No soy el primer autor de la narración *La biblioteca de Babel*; los curiosos de su

historia y de su prehistoria pueden interrogar cierta página del número 59 de *SUR*” (Borges, 2011, p. 11). A lo que, en parte, se refiere el autor es a un ensayo corto que, en su momento, se publicó bajo el título de *La biblioteca total*. Mucho de lo que se trabaja en *La Biblioteca de Babel* ya está introducido allí, pero llama la atención la breve genealogía que el argentino lleva a cabo sobre la cuestión. Dice, por ejemplo, que, en la *Metafísica* de Aristóteles, está expuesta del siguiente modo una cosmogonía de Leucipo: el mundo está formado por la fortuita conjunción de los átomos. El mundo es, entonces, el resultado de la combinación de elementos homogéneos, sobre los cuales interesa fundamentalmente su posición, su orden y su forma. En *Acerca de la generación y la corrupción*, también Aristóteles agrega: “Con las mismas letras, en efecto, se componen una tragedia y una comedia” (Aristóteles, 1987, p. 28). Por lo demás, el ensayo Borges describe rápidamente el paso de los siglos sobre este tema; al final llega al que, al menos formalmente, podríamos considerar como el detonante de la escritura de su cuento: el esfuerzo de Borges parece haber surgido luego de haber leído al alemán Kurd Lasswitz, quien en su *Biblioteca universal* también se ocupa de pensar la dimensión de todos los libros posibles.

Pues bien, lo que buscamos alegar es que entre el ensayo de la revista *SUR* y el relato presente en el libro de *El jardín de senderos que se bifurcan*, hay un parentesco explícito. Leamos, por ejemplo, los siguientes párrafos:

*La biblioteca de total:*

“Todo estará en sus ciegos volúmenes. Todo: la historia minuciosa del porvenir, *Los egipcios* de Esquilo, el número preciso de veces que las aguas del Ganges han reflejado el vuelo de un halcón, el secreto y verdadero nombre de Roma, la enciclopedia que hubiera edificado Novalis, mis sueños y entresueños en el alba del catorce de agosto de 1934, la demostración del teorema de Pierre Fermat, los no escritos capítulos de *Edwin Drood*, esos mismos capítulos traducidos al idioma que hablaron los garamantas, las paradojas que ideó Berkeley acerca del Tiempo y que no publicó, los libros de hierro de Urizen, las prematuras epifanías de Stephen Dedalus que antes de un ciclo de mil años nada querrán decir, el evangelio gnóstico de Basílides, el cantar que cantaron las sirenas, el catálogo fiel de la Biblioteca, la demostración de la falacia de ese catálogo. Todo,

pero por una línea razonable o una justa noticia habrá millones de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias. Todo, pero las generaciones de los hombres pueden pasar sin que los anaqueles vertiginosos –los anaqueles que obliteran el día y en lo que habita el caos– les hayan otorgado una página tolerable. (Borges, 1939)

*La Biblioteca de Babel:*

“Los anaqueles de la biblioteca registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable a expresar: en todos los idiomas. Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basílides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito”. (Borges, 2011, pp. 93-94)

Lo que se ve, pues, es que de 1939 a 1944 –fecha original de la publicación de *La Biblioteca de Babel*–, del ensayo al relato, la enumeración de los libros posibles de *La Biblioteca*, aunque varía, mantiene una que otra referencia.

No es esta investigación un esfuerzo por descubrir las razones de los afectos que Borges pudiera tener con uno u otro autor, con uno u otro libro; pero basta con que nos fijemos en que, como dijo él mismo en el prólogo mencionado, el caldo de cultivo para su relato fue, precisamente, el conjunto de inquietudes que en su momento dieron origen al ensayo de la revista SUR.

Algo más hay que decir al respecto: la alusión a Lasswitz resulta obligatoria. Entre el alemán y el argentino, las diferencias son apenas formales. Invitamos al lector a que rastree *La biblioteca universal* de Lasswitz, pues allí se lee que cada libro consta de quinientas páginas, cuarenta líneas por página y cincuenta caracteres por línea. Los caracteres que utiliza son cien.

“Si producimos mecánicamente todas las combinaciones posibles” –dice el señor Wallhausen, quien es uno de sus dos protagonistas–“lograremos al fin todas las obras que han sido escritas en el pasado o que puedan escribirse en el futuro”. Ahora, no creemos necesario repetir cuál es el esquema estructural de *La Biblioteca* borgiana. Volvemos a invitar al lector: esta vez a que regrese sobre los dos capítulos que anteceden a éste.

Hay que añadir que, para ambos autores, la exploración del tema desemboca en el mismo problema: una Biblioteca como la que han pensado, la *universal* y la de *Babel*, debe contener, necesariamente, un catálogo que la explique. La cuestión, sin embargo, no es ese presentimiento. De hecho, no es, ni siquiera, la dificultad de llegar a dicho catálogo. Ante más: el problema es que “aunque uno encontrase un volumen índice, no le serviría de nada, dado que el contenido de la Biblioteca Universal se halla reflejado en un índice no sólo correctamente, sino de todas las maneras incorrectas y equívocas posibles” (Lasswitz, 1901). Recordemos que, a esa empresa, la de dar con semejante volumen, dedicaron la vida muchos bibliotecarios de Babel. Su primera impresión fue de extravagante felicidad: “Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto. No había problema personal o mundial cuya elocuente solución no existiera: en algún hexágono” (Borges, 2011, p. 94). Recordemos, también: “a la desafortunada esperanza, sucedió, como es natural, una depresión excesiva. La certidumbre de que algún anaquel en algún hexágono encerraba libros preciosos y de que esos libros preciosos eran inaccesibles, pareció casi intolerable” (Borges, 2011, p. 95).

Una última correspondencia: la medida de *La Biblioteca* es inasimilable para la mente. Es cierto que, a diferencia de Lasswitz, Borges nos permite una detallada descripción de la geometría de cada galería. De eso hablamos hace un momento. Pero es cierto, también, que esa imagen tan sólo representa un consuelo para la imaginación de *La Biblioteca* en su totalidad. En ese sentido, el alemán es más directo: para suponer la dimensión de esa biblioteca, es necesario el siguiente procedimiento –si el lector quiere, puede cambiar los valores de Lasswitz por los de Borges–:

“Primero, tenemos cada uno de esos cien caracteres. Luego, añadimos a cada uno de ellos cada uno de los otros cien caracteres, de modo que tenemos un centenar de veces un centenar de grupos formado cada uno por dos caracteres. Añadiendo el tercer grupo de nuestros caracteres, tendremos 100 x 100 x 100 grupos de tres caracteres cada uno, etc. Dado que tenemos un millón de posiciones posibles por volumen, el número total de volúmenes es cien elevado a la millonésima potencia. Y, como cien es el cuadrado de diez, obtenemos el mismo número con un diez con dos millones como exponente. Esto significa, simplemente, un uno seguido por dos millones de ceros (...) Lo que resulta sorprendente es que podamos escribir en un trocito de papel el número específico de volúmenes que comprenderían toda la literatura posible”. (Lasswitz, 1904)

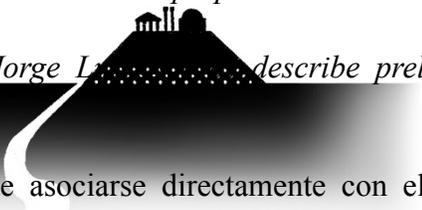
Como vemos, pues, sean veinticinco o cien los caracteres útiles para la construcción de los libros, que es la construcción de ese universo, que es *La Biblioteca*, es absolutamente inimaginable. Toda la literatura posible se supone enorme, al punto que su medida, sea cual sea su sistema de agrupación, “afantasma” a cualquier bibliotecario.

Por lo anterior, es que pretender los libros canónicos es esencial; libros canónicos son todos aquellos que vindican los propósitos de los bibliotecarios, que dan sentido a la existencia de estos y de *La Biblioteca*. Perseguirlos, pues, se trata de una empresa que, al llevarla a cabo, ya comporta en sí misma una redención –y regresamos a esta palabra–. De alguna manera, la intuición de la existencia de semejantes volúmenes basta, incluso, para prefigurar su contenido: no se sabe “cómo dicen las cosas”, pero se sabe “qué es lo que dicen”. Un libro, por ejemplo aquel que constituye el catálogo de *La Biblioteca*, es, para *El Desconocido*, más que un libro... más que una esperanza de libro. *La Biblioteca de Babel*, el relato dentro de *El jardín de senderos que se bifurcan*, es, si se quiere, ese catálogo, que surge porque es pronunciado por un hombre cualquiera que lo busca, sin saber que ya lo ha encontrado; un hombre que se narra a sí mismo cuando nos narra a nosotros. Irónicamente nos dice: “tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?”, y nosotros, congelados, nos sentimos iguales a los lectores del viejo Wallhausen,

llegando a la conclusión de que el relato borgiano “se trata de un extracto de uno de los volúmenes superfluos de la Biblioteca Universal”.

**De peregrinaje entre el mito de *El judío Errante* y el relato borgiano de *El inmortal***

*Figura 12: elaboración propia.*

- 
- 1) *Joseph Cartaphilus no es quien Jorge L. describe preliminarmente en los primeros párrafos de El Inmortal.*
  - 2) *La identidad de El Inmortal puede asociarse directamente con el mito cristiano –de tradición oral– conocido como El Judío errante.*
  - 3) *Conviniendo en que Marco Flaminio Rufo, Joseph Cartaphilus y El Judío errante son la misma persona, la lectura del relato cambia considerablemente: éste hombre no busca el río de la inmortalidad para hacerse inmortal... lo busca para curarse, precisamente, de su inmortalidad.*
  - 4) *Proponemos dos maneras de leer el texto: una, teniendo en mente que el protagonista es, en realidad, El Judío errante de la tradición cristiana; dos –la que seguramente tiene la mayoría de lectores–, confundiendo las identidades de Joseph Cartaphilus y Homero.*

“En Londres, a principios del mes de junio de 1929 el anticuario Joseph Cartaphilus, de Esmirna, ofreció a la princesa de Lucinge los seis volúmenes en cuarto menor (1715-1720) de la *Iliada* de Pope” (Borges, 2011, p. 11). Así comienza la historia del hombre que emprende el viaje en busca de la Ciudad de los Inmortales, durante el siglo tercero de nuestra era. Así, supuestamente, porque las numerosas lecturas del relato nos han permitido concluir lo siguiente: primero, que Cartaphilus no es quien Jorge Luis Borges describe; segundo, que no es él quien ha entregado los seis volúmenes, sino otro. Para explicarnos, contaremos otra historia.

En la mitología cristiana abundan los testimonios de quienes vieron, o vivieron, las obras y padecimientos del hijo de Dios en su paso por el calvario. Algunos de estos hombres y mujeres, incluso, aparecen en algún fragmento del libro de libros, pero la mayoría han llegado a nuestro tiempo gracias a la tradición de la palabra. Hay que decir lo lógico: no son estas referencias las principales maneras de hacer perdurar la fe cristiana, pues un mito como el del *Judío errante* no tiene el mismo protagonismo institucional que el de *La creación del universo*, o el de *La confusión de las lenguas*. Pero más allá de su jerarquía, o de su ubicación dentro de la Biblia – que desde ya aclaramos es difusa y comúnmente asociada con el evangelio de Juan– el verdadero peso del que goza el mencionado *Judío errante* yace, precisamente, en que haya sobrevivido – aunque no íntegramente– al paso del tiempo gracias a la tradición oral. Claro, al haber sido transmitido fundamentalmente por medio de la palabra es que las versiones del mismo han añadido y desechado detalles, modificando en el transcurso de los siglos el nombre mismo del *Judío* que erra. Hay quien le llama Ahasverus, otros Buttadeus, Juan espera en Dios, o –luego del bautizo efectuado por Ananías– Joseph... sí, Joseph Cartaphilus<sup>29</sup>.

De entre todas las versiones de tan variadas culturas permanece constante el hecho de que el *Judío* enfrentó a Cristo en su sufrimiento durante el camino al Gólgota. Unas veces se trata de un portero en la casa de Poncio Pilato que arremete contra la lentitud del salvador; otras veces es un viejo zapatero que le niega un poco de agua. Sea cual sea el caso, el castigo que le imparte el mesías es el mismo; es la misma la frase que pronuncia: “Yo me iré, pero tu tendrás que esperar a

---

<sup>29</sup> Sobre la investigación del mito del Judío Errante recomendamos el siguiente trabajo: Zirus Werner, *Ahasverus, der Ewige Jude, Stoff-und Motivgeschichte der deutschen Literatur* 6, Berlín y Leipzig, 1930.

que regrese”. Acto seguido, comienza el eterno viaje de un caminante que dicen haber visto muchos, pero cuyos registros son tan volátiles como la identidad misma del *Judío*. Para nosotros, hoy, en éste trabajo, Joseph Cartaphilus no es el anticuario que muere en el Zeus en su viaje a Esmirna, sino *otro* personaje que Borges oculta hasta el final de su narración; *otro*, con énfasis, para asegurar la atención sobre el que narra la historia... vayamos paso a paso.

Si convenimos en que nuestro protagonista es de verdad el Cartaphilus de la tradición cristiana, como lectores nos suceden algunas cosas: Joseph, el anticuario, quien describe en su manuscrito las identidades que tuvo antes de haberse radicado en la Gran Bretaña, al momento de ser Marco Flaminio Rufo y antes de ello, ya poseía el don de la inmortalidad. Convengamos, también, que la versión del mito de la que queremos hacer uso refiere al portero de Pilato como, precisamente, ese *Judío Errante*. Ahora, simplemente, sumemos cifras: El *Judío* tendría, en el momento de su castigo más o menos treinta años; luego, desde el año cero –momento del calvario de Cristo– hasta el gobierno de Diocleciano sucedieron poco más, poco menos, de trescientos años; luego, de un modo muy sencillo, podemos conjeturar la edad de Marco al momento de ser tribuno... de un modo muy sencillo, de nuevo, podemos conjeturar que las aguas de las que beberá, en la ladera de la meseta que soporta la ciudad de los inmortales, son, nada más, apaciguadoras de su sed. ¿Somos claros? Marco Flaminio Rufo –el tribuno– es Joseph Cartaphilus; Joseph Cartaphilus –el anticuario– es y siempre ha sido *El Judío errante*; éste ya era inmortal desde antes de buscar el río legendario.

Vamos a la manera como se narran los hechos en el relato: Marco, inspirado por el mensaje de un moribundo jinete, emprende la búsqueda del río de la inmortalidad. Pues bien: como hemos hablado de los héroes, de sus caminos y de la fuente que les inspira la energía para atravesar esos caminos, nos conviene añadir un puñado de lazos entre lo aparentemente diferente. “Una ligereza (...) revela un mundo insospechado y el individuo queda expuesto a una relación con poderes que no se entienden correctamente” (Campbell, 1972, p. 36). Recordemos: una ligereza, como un billete de lotería, un libro canónico, el laberinto de Tsui Pen, los seis volúmenes en cuarto menor de la *Iliada* de Pope, da pie, desde lo ordinario, a un hecho

extraordinario: la razón por la que se está contando la historia... no perdamos la imagen del jinete que penetra en Tebas.

A este motivo, el de descubrir ese mundo insospechado por medio de objetos de otro modo intrascendentes, lo sucede –aunque no siempre– la aparición en escena de un personaje secundario al que bien podemos llamar “el heraldo”. Y sí, hablamos de ello en uno de los primeros capítulos de este trabajo, pero no queremos quedarnos sin decir que éste se trata, por supuesto, de una especie de mensajero que revela, precisamente, el mundo nuevo, anunciando a su vez el cambio del viejo, pero ante todo el del personaje, héroe, al que le comparte su mensaje.

“El heraldo o mensajero de la aventura, por lo tanto, es a menudo oscuro, odioso, o terrorífico, lo que el mundo juzga como el mal, pero que, si uno pudiera seguirlo, se abriría un camino a través de las paredes del día hacia la oscuridad donde brillan las joyas. El heraldo puede ser una bestia, como en el cuento de hadas, donde representa la reprimida fecundidad instintiva que hay dentro de nosotros, o también una misteriosa figura velada, lo desconocido”. (Campbell, 1972, pp. 37-38)

Volvemos a decirlo: puede ser un jinete moribundo, aquel extenuado viajero que penetra las murallas de Tebas en busca de una ciudad legendaria, con un río legendario. Él, en *El inmortal*, es quien precisamente detona “La llamada de la aventura”.

“El destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida. Esta fatal región de tesoro y peligro puede ser representada en varias formas: como una tierra distante, un bosque, un reino subterráneo, o bajo las aguas, en el cielo, una isla secreta, la áspera cresta de una montaña; o un profundo estado de sueño; pero siempre es un lugar de fluidos extraños y seres polimorfos, tormentos inimaginables, hechos sobrehumanos y deleites imposibles”. (Campbell, 1972, p. 40)

Ahora, lo hace –tengamos presente que se trata de *El judío*–. Detonar la aventura, provocando en Marco no el deseo de hacerse inmortal, sino de curarse. Sigamos con los hechos: después de una gran travesía, de haberse quedado sólo en su empresa –hecho que no es

insignificante, puesto que sale de Tebas con un considerable ejército. Y no lo es, insignificante, porque de hecho lo que llama la atención es que esos hombres, mortales como lo eran, no pudieron más que perecer ante la sed, el hambre, el sol o la luna. Marco, no obstante, permanece con vida: he aquí un signo del que nos podemos aferrar—, finalmente llega a un riachuelo entorpecido de escombros ante el cual sólo le queda balbucear unas cuantas palabras: “Los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Esepo” (Borges, 2011, p. 15). Lo demás de la narración, para nuestra asociación con el *Judío* es accesorio. La identidad del inmortal se difumina en tanto dedica su vida, que son muchas vidas, a restituir su capacidad de morir. Un detalle hay, sin embargo, que sí queremos resaltar; y es así puesto que es lo que nos permite afirmar, cómo decíamos en el primer párrafo de esta sección, que no ha sido Cartaphilus quien ha entregado los seis volúmenes de la *Iliada* de Pope a la princesa de Lucinge, sino otro. Se trata, pues, del hecho de que Marco entabla una especie de amistad con uno de los trogloditas que yacen al pie de la ciudad de los inmortales. Ese troglodita es bautizado por el tribuno como Argos, pero luego de que una azarosa lo restituyera de sus sentidos, de su consciencia del mundo tangible, entonces nos damos cuenta de que se trata de Homero... el curioso de la literatura borgiana estará siguiendo bien nuestro parafraseo.

En éste punto, sigamos con la narración, Marco y Homero concluyen que tal y como existe el río de la inmortalidad, debe existir otro que lo compense, uno que la borre. Así, y dando paso al último círculo del cuento, llegamos al siglo décimo —nuestro judío ya tiene por lo menos mil años—, donde ambos se separan en Tánger sin decirse adiós.

Hemos dicho que no es Cartaphilus quien ha entregado los volúmenes a la princesa, y toda la historia anterior ha sido la justificación: en el relato borgiano, el narrador nos dice literalmente “la historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos” (Borges, 2011, p. 26). Ahora bien, hemos querido seguir muy rápidamente la estructura narrativa del cuento para dejar claro que no es —como sería el caso de una primera lectura del relato— que hayamos asociado la identidad de Homero con la de Joseph. Estas sí son

personas distintas dentro del escrito, y lo decimos con seguridad porque, precisamente, tenemos en la cabeza que Joseph Cartaphilus es el *Judío* en cuestión.

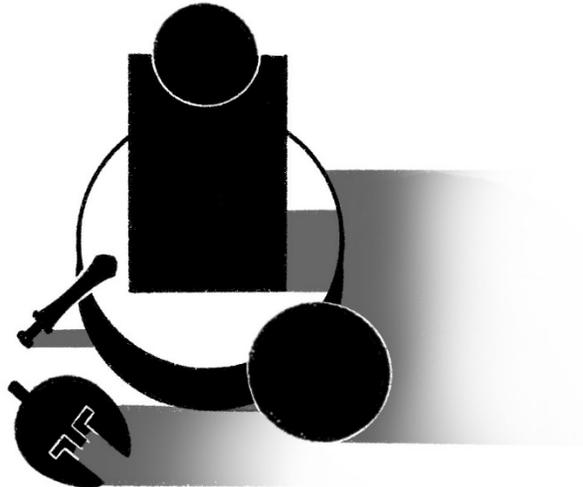
Pero propongamos algo más: supongamos que nada sabemos sobre el mito cristiano. Supongamos, también, que en efecto Homero y Marco –y Joseph– son la misma persona – quedéonos con ese primer nivel de lectura, que también nos puede inspirar varias cosas–. Ahora, esto es lo que sucede: cuando Homero adopta la identidad de Cartaphilus, es él quien viaja a lo largo de los años y de las tierras entre Stamford, Bulaq, Samarcanda, Bikanir, Bohemia, Kolozsvár, Leipzig, Aberdeen, Eritrea –donde de nuevo se hace mortal–, Bombay, Londres y, finalmente, Ios<sup>30</sup>... ya está. Más interesante, sin embargo, es la asociación con Ahasverus, lícita cuando hacemos un repaso por los señuelos del autor: el nombre de Cartaphilus –ya lo dijimos– inmediatamente nos acerca al *Judío*; frases del tipo “Los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Esepo...” (Borges, 2011, p. 227), nos alejan de él. El Cartaphilus borgiano es enterrado en Ios, tal como la tradición dice que se hizo con el poeta griego ¿con cuál lectura quedarnos, entonces?

Reafirmando el carácter innominable del *Judío*, siendo a veces Joseph, a veces Marco, el relato cuenta las vicisitudes por las que tiene que pasar alguien, condenado a ser inmortal, para curarse de su maldición. Reafirmando la confusión entre las identidades de, únicamente, Joseph y Homero, el relato cuenta las vicisitudes por las que tiene que pasar alguien que quiere hacerse inmortal y que, luego, quiere hacerse mortal nuevamente. Redondeemos con las palabras de Borges, que a fin de cuentas serán más elocuentes: “Nadie es alguien, un solo 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” (Borges, 2011, p. 24).

---

<sup>30</sup> No debemos dejar de lado que la tradición occidental supone que Ios, una pequeña isla perteneciente al grupo de archipiélagos conocido como las Cícladas, es considerada como el lugar en el que yace la tumba de Homero. Por esto, podemos, nuevamente caer en la confusión.

### Concluyendo el camino del héroe:



*Figura 13: elaboración propia.*

- 1) *Podemos asociar los relatos de Jorge Luis Borges que estudiamos con la descripción del mito llevada a cabo por el pensador Joseph Campbell.*
- 2) *La descripción del héroe, presente en el mito también descrito por Campbell, puede ser resumida de la siguiente manera: se trata de un individuo, que recibe un llamado para salir de su mundo, emprender un viaje y retornar con una nueva vida, ganada por medio de la habilidad, física y mental. Éstas características se cumplen en algunos de los protagonistas borgianos.*
- 3) *Borges utiliza figuras míticas para describir un afán de reivindicación ejecutado por sus protagonistas.*
- 4) *Los esfuerzos de cada uno de los protagonistas de los relatos borgianos tienen que ver con la resolución de “verdaderas dificultades”.*
- 5) *Los relatos borgianos cumplen con las características de la tragedia clásica. Incluso sugieren una catarsis: una purificación, purgación de nuestras emociones a través del terror que nos inspiran.*

- 6) *Los relatos borgianos nos recuerdan a los fragmentos de alguna leyenda perdida; de un mito reconstruido a partir de retazos. Esto les da un tono ancestral, mitológico, heroico.*

Para Joseph Campbell, “el mito es la entrada secreta, por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten sobre las manifestaciones culturales humanas” (Campbell, 1972, p. 10). Nosotros parafraseamos de ésta manera: toda expresión de la humanidad puede entenderse como la deriva de algún mito fundacional. El mito, pues, está en la psique del ser humano, donde se pone de manifiesto a cada momento, viniendo de un lugar incógnito al que los psicoanalistas gustan llamar subconsciente. Dicho esto, no sobra hacer explícito que el trabajo de Campbell está ligado estrechamente al psicoanálisis... el nuestro no. Ahora, subrayando su esquema conceptual, aquel donde el *monomito* se destaca como una encarnación de nuestras experiencias; una encarnación de nuestras creaciones, podemos hacer uso de él puesto que lo vemos en la canción, en la escultura... en el relato borgiano. Para allá vamos.

La relación que queremos seguir trazando aquí entre los relatos estudiados y el trabajo de Campbell se da de varias maneras. Sin embargo, es lícito que el lector sospeche de semejante acercamiento. Lo siguiente nos sirve como justificación:

“El contenido del mito ubicuo del camino del héroe es el de que ha de servir como modelo general a los hombres y a las mujeres, en cualquier punto de la escala en que se encuentren. Por lo tanto, está formulado en los términos más amplios. La función del individuo es descubrir su propia posición con referencia a esta fórmula humana general y permitir que lo ayude a traspasar los muros que lo reprimen. ¿Quiénes son y dónde están sus ogros? Esas son las reflexiones de los enigmas no resueltos de su propia humanidad. ¿Cuáles son sus ideales? Tales son los síntomas de su aferrarse a la vida” (Campbell, 1972, p. 74)

Pensemos en la insistencia de Campbell. Dice, por ejemplo, que el héroe participa de un círculo en el que su punto de partida es el mismo que el de llegada; luego, que regresa a él no sin antes haber atravesado un periplo a menudo desafiante; y después que dicho periplo, no muy difícilmente, puede asociarse a ritos de todo tipo en todas las culturas –y más todavía a los ritos de iniciación–. El rito, pues, tiene sentido en tanto sirve como escenario para la transformación. En resumen: el héroe descrito por Campbell es un personaje que comienza una travesía y que,

por lo mismo, al regresar a su lugar de origen lo hace transformado: aquel que se va no es el mismo que el que regresa.

Ésta introducción adquiere más cuerpo en tanto repasamos, literalmente, el mito que más nos hace hablar en éste trabajo. Podríamos parafrasear la historia del Minotauro de comienzo a fin, si es que alguien no la conoce ya, pero seremos austeros. Más nos interesa seguir acudiendo a ella de la siguiente manera: en Creta, dicen algunos arqueólogos, se llevaba a cabo una danza ritual, tal vez asociada con la fertilidad. Dicha danza consistía en esquivar la embestida de un toro iracundo al saltar sobre su lomo. La tauromaquia, que es como se denomina a ésta festividad, representaba la victoria de Teseo frente al toro de Minos, quien con una estocada de su espada –el salto del danzante– se libraba de la muerte al demostrar una mayor habilidad que la de la bestia. Teseo, otra vez el danzante, pero también el héroe –porque el ejemplo, no podemos olvidarlo, es para ilustrar ésta figura– al terminar su tránsito al interior del laberinto, del patio de Cnossos o de las cuevas de Gortyna, regresa a donde partió convertido en una mejor versión de sí. Es, pues, su nuevo nacimiento: un retorno al mundo con una nueva vida que se ha ganado por medio de la habilidad, física y mental.

Subrayemos algo: “Siempre ha sido función primaria de la mitología y del rito suplir los símbolos que hacen avanzar el espíritu humano, afín de contrarrestar aquellas otras fantasías humanas constantes que tienden a atarlo al pasado” (Campbell, 1972, p. 15). Con esto podemos permitirnos seguir vinculando las narraciones borgianas: el argentino usa este tipo de figuras míticas –Asterión, Homero, un antepasado célebre, el nombre de una ciudad milenaria– para decir, quizá no siempre de soslayo, que hay en su literatura una búsqueda por la reivindicación, por el –si se quiere– renacimiento... la redención. Recordemos un caso específico: en *El jardín* como en *La casa*, tanto *El espía* como *La bestia*, cargan con el peso de su pasado –Ju Tsun es nieto de Tsui Pen. Asterión lo es de la diosa Europa y de Zeus–. Encarnan, literalmente, parte de sus antepasados y padecen esta encarnación en la medida en que significa una deshonra. Saben bien que no estarían allí para siempre y, errabundos en sus laberintos, otra de sus condenas es la de tener que recordar de dónde vienen. Saben bien, además, que la muerte es una solución que les espera para liberarles. Por ello es que, por una parte, Ju Tsun se sobre esfuerza en su empresa

de acabar con la vida de Stephen Albert; por otra parte, por ello es que Asterión posee la templanza para seguir aguantando, día tras día, a que llegue el autor de su expiación.

No ignoramos que la palabra “héroe” pudiera tener una connotación distinta –incluso opuesta– a la que la imagen del Minotauro sobre en nosotros. Dicho de otro modo: no queremos decir que Asterión sea el héroe de su historia cuando está Teseo. Pero nos gusta reconocer, lo mismo que con el hecho de que éste sea *La bestia* propiamente dicha, el hecho de que su “bestialidad” no es gratuita. Minos, su padre y el rey de Creta, es condenado por los dioses con un hijo monstruoso:

“Los estragos por él provocados están descritos en la mitología y en el cuento de hadas y son de universales consecuencias dentro de sus dominios. Éstos pueden reducirse a su habitación, a su psique torturada, a las vedas que contamina con el toque de su amistad y de su ayuda o puede alcanzar a toda su civilización” (Campbell, 1972, pp. 16-17).

La desgracia del rey, desde donde la vemos, es una consecuencia de su tiranía, una desembocadura de su propia monstruosidad. Padre e hijo no son dos caras de la misma moneda, sino la misma cara. Esa es la herencia que le pasa el uno al otro: la figura de Asterión es otro eslabón dentro de una cadena de causalidades. Angustia, duele y hace que ambos, quien está encerrado al interior del laberinto y quien gobierna la isla, se abandonen a la terrible soledad de esperar su liberación. El advenimiento de Teseo es fundamental –en el mito como en *La casa*–: es un llamado a la salvación “por el héroe redentor, el que lleva la brillante espada, cuyo golpe, cuyo toque, cuya existencia libertará la tierra” (Campbell, 1972, p. 17). El final de Minos y de Asterión –pareciera que no hace falta decirlo– es el mismo.

A todas estas, ¿Qué más podemos añadir para comprender, así sea de manera general, el rol del héroe al interior de las historias? Y lo ha sido, en nuestro caso, más importante: ¿De qué nos sirve semejante comprensión en lo que respecta al estudio de las narraciones borgianas? Pues bien, “el héroe es el hombre de la sumisión alcanzada por sí mismo” (Campbell, 1972, p.

17). Para resaltar un poco más lo mismo, según el profesor Arnold J. Toynbee, sólo el nacimiento puede conquistar a la muerte, el nacimiento, no de algo viejo, sino de algo nuevo. Dentro del alma, dentro del cuerpo social, si nuestro destino es experimentar una larga supervivencia, debe haber una continua recurrencia del nacimiento para nulificar las inevitables recurrencias de la muerte. Ese nacimiento, como hemos tratado de hacer ver, es propiamente la figura de la redención –tan presente a lo largo y ancho de los relatos estudiados–, el acto heroico por excelencia y ante el cual los personajes mitológicos –pero, además, de nuevo, los protagonistas de las narraciones borgianas– no son para nada ajenos. Podemos ampliar la cuestión así:

“La primera misión del héroe es retirarse de la escena del mundo de los efectos secundarios, a aquellas zonas causales de la psique que es donde residen las verdaderas dificultades, y allí aclarar dichas dificultades, borrarlas según cada caso particular y llegar hacia la experiencia y la asimilación no distorsionada de las que C. G. Jung ha llamado imágenes arquetípicas”. (Campbell, 1972, p. 18)

Se entiende, entonces, que los esfuerzos de cada uno de los protagonistas de estos cuentos tienen que ver con la resolución de “verdaderas dificultades”; se entiende, entonces, que sus retos tienen una importante presencia al interior de la psique, pero que además de esa presencia “mental”, hay también una presencia física –como lo decíamos más arriba cuando hablábamos de los laberintos–. No es otra –y no nos cansaremos de repetirlo, ni siquiera en el crepúsculo de éste trabajo– la utilidad del juego de fichas, la biblioteca, el jardín, la ciudad o la casa: son “verdaderas dificultades”, mentales y físicas, por las que los protagonistas tienen que atravesar. Así, su mirada se hace amplia, profunda, porque aquello que les acontece es amplio y profundo. Atraviesan un camino lleno de desafíos para llegar a una meta; esta meta es, por lo general, una salvación; esta salvación es la suya, pero porque es la de su pueblo, su raza, su gente.

No es inoportuno decir, a estas alturas, que las narraciones borgianas gozan de un tono “trágico” –con todo lo que conlleva esa palabra en la tradición literaria de occidente–. Si

convenimos, una vez más, con lo que Joseph Campbell nos comparte, entonces resulta obligatorio agregar lo siguiente:

“la novela moderna, como la tragedia griega, celebra el misterio de la destrucción, que en el tiempo es la vida. El final feliz es satirizado justamente como una falsedad; porque el mundo tal como lo conocemos, tal como lo hemos visto, no lleva más que a un final: la muerte, la desintegración, el desmembramiento y la crucifixión de nuestro corazón con el olvido de las formas que hemos amado” (Campbell, 1972, p. 22).

De ahí que ninguno de estos relatos, podemos decir, termine de manera “feliz”. Pero más importante, de ahí la sensación que nos producen como lectores: nos abisman, nos empequeñecen. Provocan, al ofrecer rostros imaginables de la vastedad de la realidad, al entregar distintas versiones de infinitos, de laberintos y de caminantes para esos laberintos, un ánimo de insignificancia no importando mucho la distancia trazada entre lo narrado y quien lo lee. Y por supuesto –porque precisamente ese tono “trágico” lo permite–, con éste tipo de historias viene una catarsis: una purificación, purgación de nuestras emociones a través del terror que nos inspiran.

¿Podríamos, para volver a una de las cuestiones de más atrás, calificar a los personajes de Borges como héroes? Repasemos: es cierto que, cuando el viaje como elemento narrativo tiene presencia en alguno de sus cuentos, éste se lleva a cabo en soledad –la soledad, como lo hemos insinuado antes, es una característica de los héroes en la tradición literaria clásica–. Es cierto, también, que el periplo de todos estos protagonistas es, en toda regla, una experiencia difícil, transformadora, extenuante. Es cierto, adicionalmente, que no siempre puede hacerse explícito que los alcances de dichos viajes sean liberadores para alguien más que no sean los mismos protagonistas: sus victorias no son del todo patentes, sino, sobre todo, interiores. Dicho con otras palabras: parece, más bien, que todos estos personajes intuyen esa victoria que les entrega el viaje, participan de ella desde la distancia, la reconocen, la delatan y, de cierta manera, la comprenden... pero no logran asirla; no logran, en toda regla, apropiarse de ella concretamente; no logran decir he aquí la verdad que he conquistado. Y dejemos espacio para la diferencia: no es que tenga que ser así el camino del héroe. De hecho:

“La travesía del héroe mitológico puede ser, incidentalmente, concreta, pero fundamentalmente es interior, en profundidades donde se vencen oscuras resistencias, donde reviven fuerzas olvidadas y perdidas por largo tiempo que se preparan para la transfiguración del mundo”. (Campbell, 1972, p. 24)

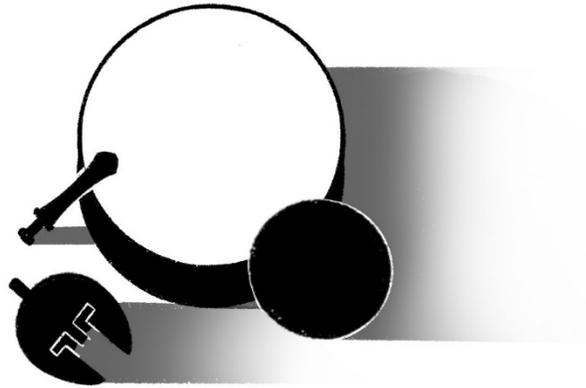
Además:

“El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos”. (Campbell, 1972, p. 24)

Por tanto, lo diremos de manera simple. No es contradictorio calificar a los protagonistas borgianos de héroes. “Una separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder, y un regreso a la vida para vivirla con más sentido” (Campbell, 1972, p. 27) son características de sus “caminos”. Hay que decirlo así: el héroe “es un personaje de cualidades extraordinarias (...) desconocido o despreciado” (Campbell, 1972, p. 29). Y los protagonistas de las narraciones borgianas resultan ser, desde luego, poco célebres y poco famosos. Son seres humanos, comunes y corrientes a los que, eso sí, les suceden cosas fuera de lo común y de lo corriente. Digámoslo una vez más, no gozan de fuerza sobrehumana; no son especialmente brillantes ni cuentan con un linaje demasiado espectacular. Pero son héroes en tanto sus roles comportan un camino transformador, especialmente para ellos; en tanto esa transformación se hace explícita en el cuento o, por lo menos, se deja entrever en un más allá de lo que se nos está narrando. El hecho – porque no debe quedar en entredicho– de que al final de todas las narraciones el sinsabor, la sensación de una conclusión agri dulce, a menudo confusa, a menudo sin parecer eso, una conclusión, hagan que, o bien lo narrado sea una especie de porción de una historia más amplia y por lo tanto más completa, o que concretamente ese “camino del héroe” definido por Borges desemboca en una suerte de no lugar, no es razón suficiente para negar a éstos protagonistas su facultad de héroes. Antes más: recuerdan a los fragmentos de alguna leyenda perdida; de un mito reconstruido a partir de retazos... así también nos llegó la historia del toro de Minos, con

fragmentos siempre distintos, siempre incompletos y siempre pequeños frente a lo que sería la historia general del linaje Minoico. Los sinsabores, lo sabe bien todo el que haya repasado la mirada por este tipo de historias, son pan de cada día en las grandes como en las pequeñas narraciones.

### A propósito de los héroes:



*Figura 14: elaboración propia.*

- 1) *La energía vital, de cada uno de los protagonistas descritos por Borges en sus narraciones, funciona como un impulso para emprender su viaje transformador.*
- 2) *Hay varias imágenes en los relatos borgianos que pueden asociarse a la imagen de El ombligo del mundo descrita por Joseph Campbell: por ejemplo, el río de la inmortalidad o la meseta en la que se apoya la ciudad de los inmortales.*
- 3) *También hay imágenes en los relatos borgianos que pueden asociarse a la imagen del Heraldo: portador de un mensaje para despertar el viaje del héroe: por ejemplo, el jinete moribundo que entra a Tebas y da a conocer, a Marco, la existencia del río de la inmortalidad.*

A manera de complemento, queremos repetir algunas de las ideas del profesor Campbell: tienen todo que ver con los héroes y sus caminos. Por ejemplo: sobre *El ombligo del mundo*, dice que es un punto a partir del cual la energía vital, esa fuerza aprehendida por el héroe en el momento de su iniciación, de su camino, entra a participar del mundo común, utilizando como vehículo precisamente al héroe mismo. Detengámonos en ello: la energía vital –y los protagonistas de Borges no carecen de ella–, funciona como una suerte de detonante para el periplo del personaje. Digamos, para poner un ejemplo, que en el caso de *El anónimo* –Joseph, Marco, Homero, o *El Judío*, según como quiera verlo el lector–, el viaje encuentra una culminación parcial cuando éste bebe de las aguas herrumbradas del río de la inmortalidad. Digamos, también, que ese río, que corre cerca de las faldas de la meseta que soporta la ciudad de los inmortales, lo mismo que la meseta misma y la ciudad misma, son versiones del *Ombbligo del mundo*, en tanto puntos de tránsito entre la fuerza vital, el héroe y el mundo terrenal. Con lo siguiente se nos entenderá: Campbell alega que “La figura (del *Ombbligo del mundo*) puede ser también la de una montaña cósmica, con una ciudad de los dioses, como un loto de luz, sobre su cumbre; y en su base, las ciudades de los demonios, iluminadas por piedras preciosas” (Campbell, 1972, p. 30).

Pero ¿cómo es, precisamente, el paso de una realidad habitada por el protagonista borgiano? ¿Cómo es esa superación del umbral? Aquí un ejemplo: Cuando Marco, en *El Inmortal*, está al interior de la cueva que antecede a la ciudad de los inmortales, se halla en lo que Campbell denomina *El vientre de la ballena*. “El paso del umbral es una forma de auto aniquilación. (...) Aquí, en vez de ir hacia afuera, de atravesar los confines del mundo visible, el héroe va hacia adentro, para renacer.” (Campbell, 1972, p. 57). Por ello es que justificamos el componente mitológico de las narraciones borgianas pero, además, nuestro comentario de que los protagonistas de estas narraciones están, ante el infinito y el azar, solos. Pues bien, lo que experimenta Marco es lo siguiente:

“La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior. Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible (...) Ignoro el tiempo que debí caminar bajo tierra” (Borges, 2011, p. 17)

Hemos hablado de la soledad. Ahora, esa soledad necesita un poco más de claridad:

“El héroe, ya sea dios o diosa, hombre o mujer, la figura en el mito o la persona que sueña, descubre y asimila su opuesto (su propio ser insospechado) ya sea tragándose o siendo tragado por él. Una por una van rompiéndose las resistencias. El héroe debe hacer a un lado el orgullo, la virtud, la belleza y la vida e inclinarse o someterse a lo absolutamente intolerable. Entonces descubre que él y su opuesto no son diferentes especies, sino una sola carne.” (Campbell, 1972, p. 67)

¿El lector logra reconocerlo? Dejamos una pista: “A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa (...) Pero de tantos juegos, el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa” (Borges, 2011, p. 86).

¿Y después? ¿Qué pasa cuando el héroe atraviesa ese umbral? Campbell nos ilustra lo siguiente:

“Una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas. Ésta es la fase favorita de la aventura mítica. Ha producido una literatura mundial de pruebas y experiencias milagrosas”. (Campbell, 1972, p. 61)

Ahora, volvamos a la ciudad de los inmortales:

“Emergí en una suerte de plazoleta; mejor dicho, de patio. Lo rodeaba un solo edificio de forma irregular y altura variable; a ese edificio heterogéneo pertenecían las diversas cúpulas y columnas. Antes que ningún otro rasgo de ese monumento increíble,

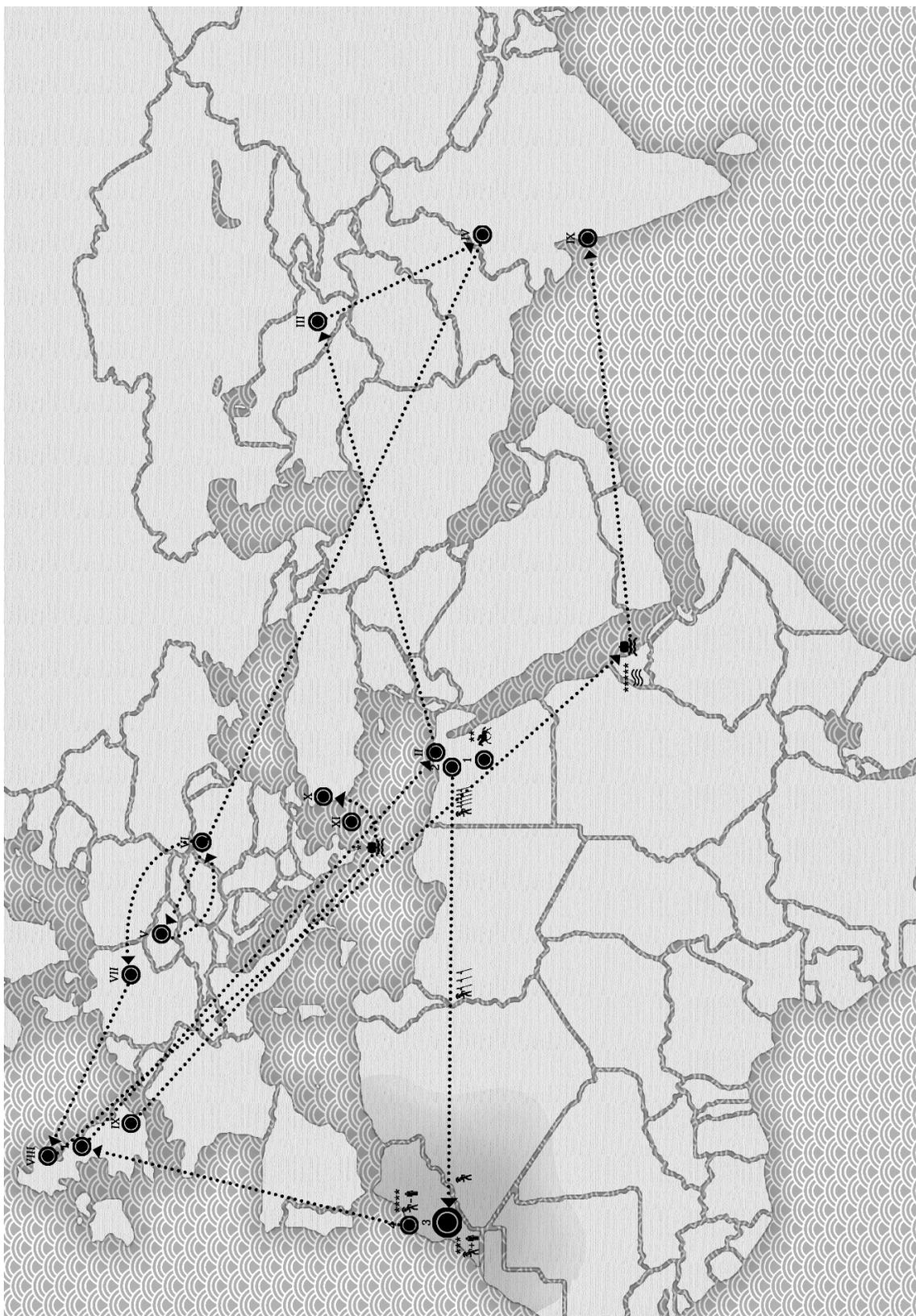
me sorprendió lo antiquísimo de su fábrica. Sentí que era anterior a los hombres, anterior a la tierra”. (Borges, 2011, p. 17)

“En la multitud de mitos y leyendas que se han conservado o reunido de diferentes partes de la Tierra, podemos ver delineado algo de nuestro tránsito todavía humano. Para saberlo y beneficiarse con ello, sin embargo, debe el hombre someterse de alguna manera a la purgación y a la renuncia. Y eso es parte de nuestro problema: cómo hacerlo”. (Campbell, 1972, p. 65)

Lo particular del caso está en que el río, la meseta y la ciudad son centros aparentes una vez que se ha llegado a ellos, y no mientras se les está buscando. Aclaremos: Marco se entera de la existencia de la ciudad y del río cuando escucha la pregunta del jinete moribundo –“¿Cuál” dice en latín “es el río que baña los muros de esta ciudad”? – en Tebas. A partir de allí, su empresa es encontrarlos, llevando a cabo una travesía a lo ancho del norte de África –hemos ilustrado un mapa de la travesía del Inmortal, basándonos literalmente en las descripciones que hay en el cuento. Lo dejamos luego de éste párrafo– y perdiendo, duramente, a todo su ejército en el transcurso. ¿Dónde están la ciudad y el río? En algún lugar cercano al fin del mundo, diría alguien. *El Anónimo*, pues, percibe que ese carácter de centralidad es difuso, y con cada kilómetro de travesía más se emborrona. El río, como si fuera poco, cuando da con él, está entorpecido de escombros. La meseta, cuando da con ella, es prácticamente impenetrable, y sus cavernas son un sistema de galerías lo suficientemente confusas como para morir en su interior. La ciudad, cuando da con ella, desde lo estilístico, desde lo formal, no tiene ningún tipo de directriz. ¿Constituyen realmente, estos tres elementos, un centro? El destino está extraviado, y llega a los hombres por medio del rumor, de la leyenda. “He oído que, en el oeste, más allá de los límites de la vista y del ánimo, se halla una ciudad cuyos muros son bañados por el río de la inmortalidad”, diría un crédulo a otro. “¿Dónde, dices?”, respondería el segundo. “No lo sé” agregaría dolorosamente el primero.

Y hay más, porque físicamente hablando, como decíamos, arquitectónicamente, la ciudad lo tiene todo. Y lo tiene todo sin un orden, sin reglas, sin, digamos, un sentido. Si, como dice

Campbell, “los ciudadanos viven y trabajan dentro de los confines de este símbolo” (Campbell, 1972, p. 32), que es el *Ombliigo del mundo*, los de la ciudad de los inmortales lo hacían desempeñando la locura y la sinrazón: “Este palacio es fábrica de los dioses... los dioses que lo edificaron han muerto... los dioses que lo edificaron estaban locos” (Borges, 2011, p. 18), dice *El Anónimo* en su narración. Estamos de acuerdo, entonces, en que, si concebimos al río, la meseta y la ciudad como un centro, se trata de uno sin forma, un *Ombliigo del mundo* que, en vez de entregar la salvación por medio de la intromisión de una energía eterna, arroja un caos sin esperanza que es nada menos que la condena del no poder morir. Se cumple, así, lo siguiente: “El *Ombliigo del mundo* es ubicuo. La fealdad y la belleza, el pecado y la virtud, el placer y el dolor, son igualmente producidos por él” (Campbell, 1972, p. 33).



*Figura 15: elaboración propia (ver página de figuras).*

### **A manera de conclusión para cada capítulo:**

#### **Babel/Babilonia: una relación nominal**

Enfrentarnos a las narraciones de Borges implica un contacto directo con la representación puesto que en su literatura hay un uso abundante de la metáfora. La metáfora le permite al escritor la creación de imágenes que resultan imposibles para una realidad fenoménica, como es la del lector fuera del texto. Así, el argentino agarra una palabra como “infinito” o “azar” y la desenvuelve en distintos sistemas que podemos identificar con los laberintos, de manera que estos cumplen la función de imágenes literarias. Se trata de un proceso de “ilustración” de lo imposible, o más certeramente, de creación de realidades por medio del lenguaje. Hay que agregar que éstas imágenes adquieren peso, verosimilitud, en tanto Borges desarrolla todo un sistema de leyes que las sostienen. Cuando el autor se propone a describir uno de sus laberintos, no escatima en la explicación de su funcionamiento: se toma el tiempo y las líneas para convencernos de que eso que leemos tiene sentido, y no solo eso: que es tan creíble que, en ocasiones, podemos extrapolarlo a nuestra propia realidad.

La imagen mítica de Babel/Babilonia sirve como punto de partida para la representación del azar, en el sentido que ésta ciudad inspira una sensación de lejanía, desorden, caos. Borges la utiliza como escenario de *La Lotería* y de *La Biblioteca*, pero dejándola así: lejana, desordenada y caótica, escatimando en descripciones formales de la ciudad precisamente para fortalecer aquella connotación de azar.

Algunas estructuras formales son completamente compatibles con la noción de azar e infinitud. Por ejemplo, la simetría, que a su vez responde a la geometría regular. Por mencionar algunos ejemplos, *La Lotería* es un sistema simétrico –Borges lo dice literalmente– puesto que los resultados favorables y desfavorables poseen la misma probabilidad; *La Biblioteca* es, también, una arquitectura simétrica, en la que funciona una distribución espacial configurada por células hexagonales. De este modo, se perfila la “forma” del azar en la literatura borgiana: es

rigurosa, geométrica y abunda en reglas. Esas reglas no siempre se le revelan al lector, pues también le están vedadas a los personajes que enfrentan esos sistemas azarosos. No obstante, no es necesario que el uno o los otros las conozcan, pues el hecho de intuir las, de sospechar su existencia, ya dota de sentido a un azar que, en principio, no lo tenía.

Borges suele difuminar la identidad de sus protagonistas al igualarlos a los demás individuos de su especie. Algunas veces sus personajes ni siquiera poseen nombres, pero cuando sí, estos no son determinantes para identificarlos; dedica algunas líneas a perderlos en la homogeneidad que resulta de la inmersión en realidades azarasas en las que todo es posible.

### **Asterión o el mito de la soledad:**

El hecho de que en la tradición judeocristiana exista un mito como el de “la digresión de las lenguas” fortalece la imagen de Babel/Babilonia como entornos propicios para el azar.

El individuo enfrentado a sistemas azarosos, permanece en un estado de errancia, buscando un rumbo por el cual ir, para salvarse. Ahora, esos sistemas azarosos son equiparables con el concepto de Jorge Wagensberg de “nervura de lo real”, pues se refiere al conjunto de alternativas posibles en una realidad específica –aun cuando ésta realidad circunscribe un número indeterminado de, bueno, posibilidades–. La relación con Wagensberg es determinante, porque nos permite reconocer que, a pesar de la abundancia de caminos por los que puede ir el protagonista borgiano, éstos están constituidos por leyes y, más importante, entre todos ellos habrá por lo menos uno que legitime todos los demás. De este modo, aunque en principio uno pudiera dudar del libre albedrío del protagonista borgiano, bajo el marco de la “nervura de lo real” éste todavía conserva la capacidad de decidir frente a la incertidumbre. Que lo haga, o no, es un hecho circunstancial.

La imagen del individuo que se encuentra en la responsabilidad de decidir dentro de un sistema azaroso, la asociamos con la que compone Borges para Asterión, pues en *La Casa*, éste se encuentra solo, vagando por un sistema de encrucijadas, enfrentado permanentemente a la necesidad de seleccionar unas rutas sobre otras. Asterión, pues, encarna el ánimo de la soledad,

pero porque esa soledad significa que, ante la nervura de lo real, se está así: solo... no hay nadie que decida por él.

### **Del laberinto al caminante o del caminante al laberinto**

Teniendo como referencia el mito cristiano del asesinato de Abel por parte de Caín, determinamos que el levantamiento de la ciudad –puede pensarse en Babel/Babilonia– es una consecuencia de una maldición de Dios. En síntesis, la inmortalidad –ésta es la maldición– implica un ánimo de soledad equiparable al que experimenta el individuo cuando se enfrenta a sistemas azarosos como el de *La Lotería* y *La Biblioteca*. Esa soledad, entonces, es el caldo de cultivo para la construcción de ciudades: realidades caóticas donde, también, tiene presencia el funcionamiento del azar. De ésta manera, trazamos una relación estrecha entre el azar y la soledad, siendo el uno y la otra consecuencias recíprocas.

El “camino verdadero”, esto es, la decisión que implica la salvación del personaje borgiano, necesariamente está contemplado en el conjunto de posibilidades inscritas en el interior del sistema azaroso. Borges, en todas las narraciones estudiadas en este trabajo, hace explícito este hecho, aunque como decíamos hace algunos párrafos, no entrega las soluciones a sus protagonistas, sino las alusiones necesarias para que estos infieran que, ciertamente, existe un camino de caminos.

### **La universal individualidad**

El emborronamiento de la individualidad de los personajes borgianos, por medio de la estrategia de igualarlos a los demás individuos de su especie, tiene mucho que ver con lo que describe Campbell en *El Héroe de las Mil Caras*. Específicamente con aquello de que la función del mito es la de suplir el espíritu humano afín de que éste avance. Borges, cuando se refiere a los alcances de sus protagonistas, lo hace teniendo en mente que estos actúan en beneficio de su

especie y no necesariamente en beneficio de sí mismos. Éste es el heroísmo del personaje borgiano.

El camino del héroe culmina, precisamente, con la redención del protagonista que, desde luego, es la de su pueblo. Para el caso de las narraciones borgianas, ésta redención, por lo general, no se lleva a cabo, pues narrativamente hablando, se trata de historias cuyo comienzo y final están más allá de lo descrito. Al leer un cuento del argentino, nos enfrentamos a un producto literario que en apariencia está incompleto; esa sensación se nos despierta cuando se nos narra que la historia está referida en un manuscrito diezmado –por poner el ejemplo de *El Inmortal*–. Por lo demás este hecho, el de ser historias “incompletas”, abona a un tono mitológico en el sentido de que los mitos, sea cual sea el medio por el que nos han llegado, también gozan de la particularidad de ser historias dentro de historias o, en el peor de los casos, fragmentos arruinados de una historia mayor.

### **Excursos sobre los laberintos:**

Todas las narraciones estudiadas en este trabajo implican la idea de laberinto. Se trata de una metáfora necesaria para hacer inteligible lo ininteligible: el azar, el infinito. Con ésta imagen, sucede que a un laberinto con forma definida –en el sentido de su geometría o, si se quiere, de su arquitectura– corresponde un laberinto intelectual. O, mejor dicho: todo laberinto físico es también un laberinto para el pensamiento. Semejante desafío es imposible por los medios propios del protagonista borgiano, y es por ello que, en las narraciones, suele aparecer una figura secundario, a manera de “heraldo”, que lo dota con la clave para salir victorioso o, por lo menos, comprender la envergadura del reto.

El paso por los laberintos es, al mismo tiempo, un tránsito espacial a la manera de que el protagonista va superando fronteras hasta hallarse en lo que Campbell denomina “el ombligo del mundo”. Al llegar allí, el personaje se sabe en medio del sistema azaroso propiamente dicho. *La Lotería*, *La Biblioteca* y *La Casa* son narraciones que suceden al interior del “ombligo del mundo”. *El Jardín* y *El Inmortal* son, más claramente, viajes a través de fronteras para llegar allí.

Es en “el ombligo del mundo” donde más claramente se ve el funcionamiento del azar. Por lo mismo, es allí donde más claramente se ponen en evidencia sus reglas; donde se determina su estructura, su espacialidad, su geometría; donde se define, en rigor, de qué tipo de laberinto se trata –*Labyrinth/maze*– y qué forma lo describe.

### **El espacio geométrico de *La Biblioteca***

*La Biblioteca* es un relato ejemplar para hablar de la forma del laberinto borgiano. En ella, se hacen explícitas las leyes que determinan su geometría y la manera como ésta permea la totalidad del universo. Así, se hace patente el hecho de que no es necesario asir el infinito para tener una imagen concreta de él: basta con intuir ese infinito por medio de la repetición y regularidad que permite la geometría.

En la ambición por lograr una imagen divisible del universo, Borges recurre a la hexagonalidad. Ésta no es una decisión arbitraria: nuestra investigación pone en evidencia que el argentino consideró otro tipo de diseño para *La Biblioteca* –con galerías circulares–, el cual evolucionó hasta la versión que todos conocemos hoy en día. Una feliz coincidencia es que el proceso de hallar la hexagonalidad a partir de la circularidad –hecho que descubrimos en la entrevista que hace Cristina Grau– es también un proceso físico: como dice Jorge Wagensberg, todas las formas de la naturaleza están concatenadas; los hexágonos suceden a los círculos siendo que estos son las figuras más comunes en el universo mientras que aquellos están en segundo lugar. Para redondear: esto demuestra algo que se hace explícito en la narración del cuento, y es el que *La Biblioteca* no podía estar construida con galerías cuadradas, triangulares o pentagonales; el hexágono es una figura necesaria para el funcionamiento del relato borgiano.

### **El código de *La Biblioteca***

El recurso narrativo de crear primero el mundo para, luego, crear a sus habitantes acerca al relato de Borges con la creación como la describe la tradición judeocristiana. Una vez hecho esto, nuevamente el protagonista borgiano se ve afantasmado por la magnitud del sistema azaroso en el cual está inmerso: por ello Borges lo equipara a cualquier individuo de su especie y

determina que no es trascendente adjudicarle un nombre propio. Quien narra *La Biblioteca de Babel* es un bibliotecario como cualquiera.

*El Desconocido* describe el funcionamiento del azar, porque describe el funcionamiento de *La Biblioteca*. Mientras tanto, nos da a conocer que ésta lo hace, funcionar, gracias a la existencia de un código de 25 caracteres. Dicho código puede asociarse al alefato –alfabeto hebreo–, no sólo por el número de sus caracteres ni por la alusión directa del título de la narración a la tradición judeocristiana, sino también porque en la mitología hebrea, la creación del universo se da por medio de las palabras. Al respecto, puede consultarse un breve, pero importante, libro cabalístico titulado “El Libro de la Creación”. En beneficio de este punto, Michel Foucault discute, en “Las Palabras y las cosas” acerca del Hebreo como lengua fundacional de todas las demás, en la que la distancia entre significado y significante está menos pronunciada que en cualquier otro sistema de símbolos. No obstante, nos abstenemos de citar el libro en nuestro trabajo puesto que no fue determinante en la exploración.

### **Breves correspondencias de *La Biblioteca***

La estructura del relato borgiano deviene de unas exploraciones que el autor había contemplado para un ensayo anterior titulado “La Biblioteca Total”. En dicho ensayo, se hace explícita la alusión a autores como Laucipo, Aristóteles y Lasswitz; éste último parece ser la referencia más directa.

La comparación entre el relato de Borges y el de Lasswitz permite determinar que: para lograr una imagen presumible de la infinitud, tan solo es necesario definir las reglas con las que dicha infinitud será abarcada. Ambos autores parten de la definición de los elementos que constituyen sus bibliotecas: la cantidad de caracteres utilizables, la cantidad de líneas por página, de página por libro, de libros por anaquel. De este modo, se ejecuta el recurso de la representación, por medio de la metáfora –alimentada por la verosimilitud de las reglas que determinan una realidad– para sostener el peso de lo imposible al interior de la ficción.

### **De peregrinaje entre el mito de *El Judío Errante* y el relato borgiano de *El Inmortal***

Proponemos dos tipos de lectura del relato de *El Inmortal*. Una de ellas implica el preconocimiento del mito cristiano de *El Judío Errante*, hecho que determinará que el protagonista borgiano no busca la inmortalidad en un río, sino la cura para esta. Nuestra vinculación con el mito cristiano no es arbitraria: el nombre del protagonista borgiano, Joseph Cartaphilus, es uno de los seudónimos atribuidos, precisamente, al Judío que erra. En cualquier caso, si el lector no quiere contemplar este tipo de lectura, podrá quedarse con el relato “desnudo” y, así, determinará que Joseph es, en realidad, el poeta clásico Homero.

No obstante, cualquiera que sea la lectura que se haga del relato borgiano, se reafirman algunos puntos que hemos mencionado antes: la identidad del individuo está difuminada; el camino del héroe se lleva a cabo en soledad; es necesaria la presencia de un “heraldo” para revelar las claves que propician la llegada al “ombligo del mundo”; la entrada al “ombligo del mundo” se da por un traspaso de umbrales; los laberintos son desafíos físicos y mentales; la ambición del protagonista sumido en una realidad azarosa es la de alcanzar la salvación.

### **Concluyendo el camino del héroe**

Es lícito calificar a los personajes borgianos de héroes en tanto éstos se enfrentan a desafíos que implican “verdaderas dificultades”. Ese enfrentamiento, lo hacen en busca de una redención, que es suya pero, sobre todo, de su pueblo. El tono trágico de todas estas narraciones abona al hecho, primero, de que sus protagonistas son en efecto héroes y, segundo, que se trata de historias incompletas de las cuales sólo nos ha llegado un evento entre varios eventos. El renacimiento, la salvación del héroe borgiano –si es que se da– suscita en el lector una catarsis, que responde desde luego a la dificultad de las tareas por las que ha pasado dicho protagonista y que, dada la manera como se describe el laberinto borgiano, también implica la presencia de aquel que está leyendo. Si el acto de lectura también está considerado al interior de los párrafos que constituyen la narración, entonces hay un acercamiento entre el lector y el narrador del

cuento en el sentido de que ambos son afectados por una realidad azarosa. Si uno de los dos la resuelve, entonces los dos han sido redimidos.

### **A propósito de los héroes**

El relato de *El Inmortal* resume a cabalidad “El camino del héroe” descrito por Campbell. Entre otras cosas, reafirma la relación de la literatura borgiana con distintas mitologías, como la judía, la cristiana y la griega. Semejante relación no es gratuita: hemos dicho que Borges hace uso de la metáfora para lograr imágenes literarias; imágenes que le permiten representar lo imposible en una realidad fenoménica. Asimismo, el recurso de la mitología está allí para lograr, del mismo modo, este tipo de imágenes: encierran la realidad dentro de un contexto; ese contexto es el mismo que el del lector, por lo tanto, lo acercan a lo narrado.

Al final, las sospechas que teníamos al comenzar este trabajo, de que la ficción, la metáfora y la representación eran abordadas por Borges a través de las imágenes que permiten el azar, la forma y la mitología, se traducen en éstos cinco relatos. Queremos repetir algunas cosas: la relación con la tradición judeocristiana es palpable, lo mismo que con la tradición griega clásica. Y también es palpable que, a pesar de que un primer vistazo pudiera seducirnos a lo contrario, el azar –equiparable al infinito– requiere, necesariamente, del funcionamiento de reglas, lo que lo convierte en un sistema dotado de sentido. Adicionalmente: ese “azar reglamentado” se comprueba en la manera como Borges lo ilustra por medio de los laberintos: en plural, porque no es una sino varias las imágenes con las que lo hace.

### Referencias:

- Alazraki, J. (1976), El infinito literario: El Aleph, Madrid, Taurus.*
- Anónimo (2013), Libro de la creación (Forcano, M. Traducción), España, Fragmenta*
- Aristóteles (1987), Acerca de la generación y la corrupción, España, Gredos.*
- Apolodoro, (1985), Biblioteca Mitológica, España, Gredos.*
- Barrenchea A. (1956), El infinito en la obra de Jorge Luis Borges. Nueva Revista De Filología Hispánica (NRFH), 10(1), 13-35.*
- Barrenchea, A. (1984) La irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges. Buenos Aires, Centro editor de America Latina.*
- Biblia Latinoamericana (2019), México, Editorial San Pedro*
- Bloom, H. (2002), El Canon Occidental, Barcelona, Anagrama.*
- Borges, J. (2002), Obras Completas. Tomo I, Buenos Aires, Emecé.*
- Borges, J. (1980), Siete Noches, Argentina, Fondo de Cultura Económica.*
- Borges, J. (2001), Arte poética, España, Crítica.*
- Borges, J. (2011), Historia de la eternidad, Colombia, Debolsillo.*
- Borges, J. (2011), Ficciones, Colombia, Debolsillo.*
- Borges, J. (2011), El Aleph, Colombia, Debolsillo.*
- Borges, J. (1906), Artículo retitulado por los Editores de Sefárdica, España, Biblioteca nacional.*

- Borges, J.* (1939), *La biblioteca total*. Sur, 59, Argentina, Buenos Aires.
- Cantor, G.* (2005), *Fundamentos de una teoría general de las multiplicidades: una investigación matemático-filosófica en la teoría del infinito*, España, Crítica.
- Campbell, J.* (1959), *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Carrol, L.* (2008), *Lógica sin sentido*, Chile, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Carrizo, A.* (1986), *Borges el memorioso: Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, Mexico, F.C.E.
- Eco, U.* (1994), *Seis paseos por los bosques narrativos*, España, Lumen.
- Eco, U.* (1994), *Los límites de la interpretación*, España, Lumen.
- Embajada de Israel en Argentina*, (2019), *Borges El judaísmo e Israel*, Argentina, CIDICSEF
- Enaudeau, C.* (1998), *La paradoja de la representación*, Francia, Gallimard.
- Grau, C.* (1989), *Borges y la arquitectura*, España, CATEDRA.
- Martinez, E.* (1999), *Borges y Whitman: El otro, El mismo*, Revista chilena de literatura. N 55.
- Méndez, M.* (2009), *El laberinto Historia y Mito*, España, Alba.
- Nietzsche, F.* (2012), *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, España, Tecnos.
- Nietzsche, F.* (2015), *Consideraciones intempestivas*, España, Alianza.
- Plutarco*, (1879), *Vidas paralelas*, España, Imprenta Central.
- Poe, E* (2016), *Cuentos completos*, Colombia, Penguin Random House.
- Santander, J.* (2010), “*El Aleph*” - *La escritura total en la obra de Jorge Luis Borges (1923-1949)*, [Tesis de maestría, Universidad de Chile], repositorio académico de la Universidad de Chile, <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108647>.

*Toynbee, A. (1934), A study of history, Inglaterra, Oxford University Press.*

*Werner, Z (1930), Ahasverus, der Ewige Jude, Berlín y Leipzig, Stoff-und Motivgeschichte der deutschen Literatur.*

*Wagensberg, J. (2004), La rebelión de las formas, España, TUSQUETS.*

*Zarone, G. (1993), Metafísica de la ciudad: encanto utópico y desencanto metropolitano, España, PRE-TEXTOS.*

*Zambrano, O. (2012), Borges y Nietzsche. Apuntes de intertextualidad, Colombia, USB.*

### Figuras:

Todas las figuras utilizadas en este trabajo son de elaboración propia.

Nota sobre la figura 15:

Primer ciclo: entre 284 d.c. y 1.000 d.c. En Tebas (1), Marco Flaminio Rufo ve llegar desde el oriente a un jinete ensangrentado (\*\*) que le revela la existencia de la ciudad de los inmortales. Parte con un ejército desde Arsinoe (2), y en el camino va perdiendo hombres hasta quedar solo. Sobre una meseta de piedra logra ver la evidente Ciudad de los Inmortales (3), en la que entra y luego de un tiempo sale para darse cuenta que uno de los hombres que lo ha seguido es Homero (\*\*\*). Ambos comenzarán a buscar las aguas del río de la mortalidad, separándose (\*\*\*\*) a comienzos del siglo X en Tánger (4). Segundo ciclo: entre 1.000 d.c. y 1.929 d.c. A partir de la separación entre Marco Flaminio Rufo y Homero, “uno de ellos” comienza a recorrer el mundo. Milita en el puente de Stamford (I), hace transcripciones literarias en el arrabal de Bulaq (II), juega ajedrez en Samarcanda (III), profesa astrología en Bikanir (IV) y luego en Bohemia (V), viaja a Kolozsvár (VI), después a Leipzig (VII), se suscribe a los seis volúmenes de la Ilíada de Pope en Aberdeen (VIII) y toca puerto en Eritrea, donde bebe de las aguas del río que lo cura de la muerte (\*\*\*\*\*). Parece que continua con su viaje hasta Bombay (IX). Tercer ciclo: 1929 Joseph Cartaphilus entrega los seis volúmenes de la Ilíada de Pope en Londres (IX) a la princesa de Lucinge. Parte a Esmirna (X) en el Zeus y muere en el mar (\*). Es enterrado en la isla griega de Ios (XI).