

# LA EXPERIENCIA DE LOS LÍMITES

El horizonte cultural de Jorge Luis Borges

---

VÍCTOR BRAVO

## **Resumen**

El límite es la condición para el entendimiento. El límite y la capacidad del deslinde hacen del hombre un ser social, fuertemente identificado con lo real. La crítica a lo real supone la transgresión de los límites que le dan certeza a lo real. De allí que la literatura moderna ponga en evidencia la insustancialidad de lo real. La obra de Borges es heredera de esa tradición de ruptura con una resignificación contradictoria del orden. Ella ejemplifica formas del principio de la paradoja de la condición periférica: la identidad y el distanciamiento crítico, lo incompleto y el universalismo. Gombrowicz y Borges viven una contemporaneidad de desencuentros, propia de lo periférico. En la estética borgiana problemas como la relación de lo finito con lo infinito alcanzan una de las formas de belleza y complejidad en la figura del laberinto, que será otra de las maneras de significar estéticamente el infinito.

**Palabras clave:** límites, orden, centro-periferia, malentendido, laberinto, infinito.

---

• *THE EXPERIENCE OF LIMITS THE CULTURAL HORIZON OF JORGE LUIS BORGES*

## **Abstract**

The limit is the condition for understanding. The limit and the capacity for demarcation make the man a social being, strongly identified with reality. The critic to reality supposes the transgression of limits that give certainty to reality.

Therefore the modern literature shows the insubstantiality of reality. Borges' work is heirless of that rupture tradition with a contradictory new meaning for order, it exemplifies forms of the principle of the peripheric condition paradox: the identity versus the criticism distancing, the unfinished and the universalism. Gombrowicz and Borges live a contemporaneity of mismeeting, characteristic of the peripheric thing. In the borgian aesthetic, problems like the relationship between the finite and the infinite, reach out the way for beauty and complexity through the figure of the labyrinth.

**Key words:** Borges, limits, order, center-periphery, misunderstanding, labyrinth, infinite.

---

*Ese carácter limitrofe del ser*

*Eugenio Trias*

## **LÍMITES**

El límite es la condición de la inteligibilidad. Sin el límite, el orden, condición de la vida misma, sería imposible. El límite engendra, inmediatamente, un inicio de orden y un inicio de comprensión. La certeza del límite es la certeza de la sustancialidad de lo real. Límite del espacio, que nos sitúa siempre en un lugar de perspectiva, que hace visible el objeto en el horizonte; límite del tiempo que precipita lo real en el acontecimiento. Como dice Blanchot en su breve y deslumbrante lectura de *El Aleph*: "felizmente, el mundo en que vivimos, y tal como lo vivimos, es limitado. Bastan algunos pasos para salir de nuestro cuarto, algunos años para salir de nuestra vida" (Blanchot, 1969: 109). El límite hace de la vida un horizonte de presuposiciones, de reconocimientos, de identidades. El límite crea un ámbito para la vida y, en su interior, crea saberes identitarios e instrumentales. Por el límite se hace posible el "punto medio" que, según Aristóteles, es el ideal de la vida; y se hace posible la armonía y la proporción que, según la escuela pitagórica, sería la expresión del orden perfecto y de la belleza. El límite hace posible la "normalidad" donde la vida se multiplica, y alcanza, en las redes causales y teleológicas, la certeza de lo real.

En el imperativo del límite, la normalidad se alcanza en el deslinde entre ámbitos: la vigilia del sueño, lo bueno de lo malo, lo prohibido de lo permitido. El hombre normal según Locke tiene una "piedra de toque" que le permite establecer deslindes necesarios para integrarse normalmente a la sociedad (la locura presupone la pérdida de esa piedra de toque; el crimen, su transgresión). Ya Levi-Strauss decía que la posibilidad de lo social se encontraba en el reconocimiento de lo prohibido: la primera manifestación de lo prohibido, según lo descubre la antropología moderna, es "la existencia universal de la prohibición del incesto", (1982: 45 y 1984: 159 y ss.); el límite y la capacidad de deslinde hacen del hombre un ser social, fuertemente identificado con lo real.

La crítica a lo real supone la transgresión de los límites que le dan certeza a una configuración de lo real. De allí que la literatura moderna, atareada en poner en evidencia la insustancialidad de lo real, haya quedado desde siempre fascinada por el crimen y la locura.

La modernidad del manierismo, del barroco, del romanticismo, se expresó como desbordamiento, como exceso, como desproporción, como pliegue y representación de otros mundos. La obra de Borges, heredera de esa "tradición de la ruptura" según la famosa y paradójica frase de Octavio Paz, en un incesante desplazamiento de juegos textuales, hace confluir en sí estos hallazgos, desplazándose de una incesante construcción (verdadera o falaz), de simetrías, o resignificación contradictoria del orden, en exploraciones más allá del límite, hacia el lugar de lo imposible y lo infinito. Si en el primer extremo de ese desplazamiento, la deconstrucción se realiza por la revelación falaz de una verdad ya instituida, para decirlo con Derrida, "por un confinamiento de la verdad a sus fronteras", en el otro extremo se logra por la crisis de la representación y presupone lo imposible y lo infinito (y de lo infinito como imposible). En este sentido señala Derrida: "La deconstrucción se define... expresamente como una determinada experiencia aporética de lo imposible... de la contradicción no dialectizable" (Derrida, 1999: 35).

Entre los deslindes más inmediatos para la inteligibilidad del mundo se encuentran los establecidos entre lo singular y lo universal, y el espacio y el tiempo. El primero se encuentra en el funcionamiento mismo

del lenguaje: el paso del referente al sentido, al hecho de lenguaje, se produce de lo singular (el objeto) a lo universal "su codificación" (el lenguaje no es sino un proceso de "generalización", de universalización); y el paso del lenguaje al referente, de lo universal a lo singular (designación). Entre lo singular y lo universal el lenguaje nos ofrece un ámbito intermedio, el de lo particular, ámbito de lo posible donde, según Lukács, se instala el hecho literario. El entrecruzamiento de esas dos líneas de inteligibilidad hace posible los procesos de comprensión del mundo. Un proceso de deconstrucción supondría por el contrario, la ruptura de esos límites y de las vías convencionales de inteligibilidad, y la confluencia de lo singular con lo universal, de lo uno con el todo, tal como se expresa en el panteísmo de Spinoza y en los juegos textuales de Borges donde uno es todo, los hombres un mismo hombre, y "las cosas que le ocurren a un hombre le ocurren a todos", o "el que duerme es todos los hombres".

El espacio y el tiempo fueron considerados por Kant como juicios a priori de lo real. No es posible, según Kant, pensar lo real sin el espacio y el tiempo (Kant, 1993: 67). El espacio objetiva lo real al proporcionarnos la sintaxis objeto-horizonte (la perspectiva), el número y la distanciamiento. Como señala Cassirer: "...el acto de posición y separación espaciales es la condición previa necesaria para el acto de objetivación en general" (Cassirer, 1971: 165). Con Agustín sabemos de la insustancialidad ontológica del tiempo (Agustín 1986: 86). En el trasfondo de la propuesta agustiniana dice Borges: "Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro: el presente es la forma de toda vida en una posesión que ningún mal puede arrebatarle..." (Borges, OC, II: 148). Sin embargo, el tiempo, que nos da la sucesión, se objetiva en su designación de metáforas espaciales y en las redes causales y teleológicas. Jay Gould ha señalado:

Vivimos inmersos en el paso del tiempo –en una matriz sentenciada por muy distintos tribunales: por lo inmanente, que no parece cambiar; por la repetición cósmica de días y estaciones; por los sucesos aislados de guerras y desastres naturales; por una aparente direccionalidad en la vida, desde el nacimiento y el desarrollo, hasta la decrepitud, la muerte y la putrefacción. (Gould, 1992: 28)

Así pues la "camadura" del tiempo es de suyo compleja: precipitación e inmanencia, repeticiones y azar, teleología y muerte.

En Borges, situación y sucesión se unen, su diversidad confluye en un solo punto (espacial o temporal). Así dirá: "Las ruidosas catástrofes generales / incendios, guerras, epidemias / son un solo dolor ilusoriamente multiplicados en muchos espejos" (OC,II: 141). El imaginario borgiano nos ha dado textos memorables de transposición o deconstrucción de uno y otro deslinde. Textos como "Funes, el memorioso" o "El inmortal" rompen el confinamiento de lo singular y su deslinde con lo ilimitado; cuentos como "El Aleph", o textos que le son colindantes, hacen una la multiplicidad de situaciones o de sucesiones. Relatos, versos, reflexiones, recurren a pensar lo imposible: el infinito; a buscar su visibilidad en la figura del laberinto.

La noción de límite permite distinguir el "loci" de enunciación, el lugar desde donde se enuncia, que no significará lo mismo si se hace desde el centro o, por el contrario, desde el borde, desde el margen, desde lo fronterizo, desde lo periférico.

### **La enunciación periférica**

*Desde un margen, Borges logra que su literatura dialogue de igual a igual con la literatura occidental. Hace del margen una estética.*

**Beatriz Sarlo**

La antropología moderna ha demostrado que el hombre es territorial y jerárquico. Todo orden se funda en el reconocimiento de interdictos y en la legitimación de las estructuras jerárquicas que componen ese orden. Todo orden presupone lo que Nietzsche llamara estructuras de dominio, formas de poder. El poder se encuentra en el orden como el oxígeno en la atmósfera. La época moderna, engendradora de la noción de libertad como uno de los "sueños de la razón" y, con él, de una de sus vocaciones más fuertes, el "relato emancipatorio", ha producido la contradicción más extrema frente al orden, a su valor cohesionante de la identidad; y ha producido "los monstruos" de órdenes represivos e inhumanos, como envés de la promesa de felicidad de la utopía. Adorno ha demostra-

do en este sentido que la "ratio" es capaz de crear inéditas estructuras de dominio. El orden presupone jerarquía y, por tanto, relaciones de poder. La forma cómo cada orden crea sus estructuras de dominio y cómo un nuevo orden, crea otras estructuras de dominio, se encuentra en la obra nietzschiana. Podemos observar su descripción en obras como *Dialéctica del iluminismo* (1944), de Adorno, y en gran parte de la obra de Michel Foucault.

La primera visibilidad de esas estructuras de dominio, la primera articulación de territorialidad y jerarquía parece darse en la topología "centro-periferia". El centro (por ejemplo: el Príncipe y la Corte) ejerciendo su soberanía y exigiendo de la periferia (el pueblo, la "masa") una cohesión identificatoria. Lotman ha descrito esa topología en la cultura: "el espacio de la cultura está organizado de manera dispareja. Siempre surgen algunas formaciones nucleares y una periferia estructural" (Lotman, 1998: 76). Esta topología parece darse, sin embargo, no sólo en el "espacio de la cultura" sino en todo orden. En esta topología el centro reproducirá "los modelos" y acontecimientos (hará la "historia"), ejercerá la soberanía; y la periferia, en su fuerza identificatoria, desde su imperfección, convertirá el centro en su ideal. No habrá historia, ni arte, ni literatura sino de esa soberanía, de allí la frase de Bataille de que la literatura debería confesarse culpable (Bataille, 1996: 63 y ss). La modernidad, por arte de la conciencia crítica, pondrá en crisis este modelo, desplazará formas de expresión y enunciación a la periferia (en muchos sentidos la periferia se convierte en sujeto) para crear allí formas de referencias frente al centro. Podría decirse que, con la modernidad, dos fuerzas contrarias se desplazan entre el centro y la periferia: la fuerza identificatoria que impone a la periferia consumo y reproducción de modelos; y una fuerza que, en la periferia, nace desde la diferencia, deconstructiva, que irrumpe para poner en crisis el centro. Deleuze ha visto en el centro una "entidad molar", plena de su ser, y en la periferia una "entidad molecular", en "devenir", que enuncia desde su incompletud (Deleuze, 1997: 292 y ss.). Desde el centro es posible esperar exclusiones, visiones de monstruosidad o de encantamiento, indiferencia, ausencia de visibilidad, incompreensión, exigencia de identidad, incorporación por transformaciones; desde la periferia, mimetismos, idealizaciones, universalismos, incompletudes, irreverencias, parodias, transformaciones. "Los confines -ha señalado, por ejemplo, Jens Andermann- son el espacio

donde una territorialidad centrada va perdiendo paulatinamente su coherencia interna hasta confluir con la otredad extraterritorial, al mismo tiempo que avanza sobre ésta hasta incorporarla en el espacio identitario" (Andermann, 2000: 18). Sin duda es en un país de los "confines" donde la noción de lo periférico se vive con la doble fuerza que hemos descrito. Por ello se convierte en espacio propicio para el brote del "principio de la paradoja": la identidad y la distanciamiento crítica, la incompletud y el universalismo. Las figuras de Victoria Ocampo, de Witold Gombrowicz y de Jorge Luis Borges podrían ejemplificar diversos modos del principio de la paradoja de la condición periférica.

### **El malentendido. Lo inacabado**

*Sufrió no solo las marcas y los desencantos de la pasión  
sino también los del malentendido*

**Beatriz Sarlo**

*Yo, el especialista de la inferioridad*

**Witold Gombrowicz**

Beatriz Sarlo habla de "la paradoja bien argentina que encarna Ocampo": el "desplazamiento en el espacio" y "el deslizamiento entre lenguas", políglota, universalista, escribe en francés y hará de la traducción una de sus más recurrentes actividades. Su comunicación y homenajes a Rabindranath Tagore, Virginia Wolf, Ortega y Gasset, por ejemplo, junto a su intenso cosmopolitismo, estuvieron signados, sin embargo, por el malentendido. Según Sarlo, Ocampo representa plenamente al intelectual periférico, el de las ansias de identidad con el centro y el de los equívocos en la sordera para la comunicación con ese centro. "Este cuerpo políglota, sin embargo –señala Sarlo (1996:197)– sufrió no sólo las marcas y los desencantos de la pasión sino también los del malentendido". Esta intensidad universalista y ese intento de multiplicar puentes entre centro y periferia en esa tarea de incompletudes que es la traducción, llevaron a Ocampo al

protagonismo editorial en la revista *Sur* (1931-1932) y, además, a ser por este medio una de las más importantes difusoras de la obra de Borges.

Ocampo es, en este cuadro, la financista de *Sur*, revista que se convertirá en "loci" irradiante de la condición periférica que coloca su máximo valor en lo universal; Borges es el escritor que alcanza, con su obra, la máxima inflexión de ese valor. Ocampo y Borges se miran frente a frente, reconociendo en el otro la más íntima de las motivaciones, la más propia, de allí su compleja relación de reconocimientos e indiferencias, de celebración y desdén. Ocampo tendrá permanentemente abiertas las páginas de su revista al lúcido escritor, pero no reconocerá sino tardíamente, la grandeza universal de la obra de su más fiel colaborador, grandeza que por el contrario solía atribuir a sus amigos escritores europeos; Borges, junto a palabras cordiales a Ocampo, jamás le perdonaría el oculto desdén sobre su obra. Ocampo y Borges, cada quien con sus pasiones o sus logros, personifican la compleja dimensión universalista de las culturas periféricas.

La figura de Witold Gombrowicz encarnará otra versión de la paradoja: su situación periférica se traspone en teoría estética, por medio de la cual, de manera paródica, se re-significan la indeterminación y la inmadurez, lo inacabado y la distanciamiento. La singular obra narrativa de Gombrowicz, de *Ferdidurke* (1937) a *Cosmos* (1969), inicia una profunda deconstrucción del relato, al borde mismo del sinsentido, y una puesta en crisis de la representación, para señalar de manera enfática la insustancialidad de lo real. Gombrowicz ha señalado: "nuestro elemento es la eterna inmadurez" (Saer, 1997:95) y su propuesta parece responder al principio de la paradoja de lo periférico. Saer ha señalado que la famosa inmadurez Witoldiana es el rechazo de toda esencia anticipada: "las marionetas de *Ferdidurke* y de *Trasatlántico* se desviven por coincidir todo el tiempo con una imagen abstracta de sí mismas (El Genio Local, La Moderna, Los Patriotas Polacos) y los adultos ya un poco decrepitos de *La pornografía* se estremecen ansiosamente ante esa fuerza suprema de la adolescencia que es la indeterminación" (Saer, 1997: 19).

Gombrowicz y Borges, autores de dos literaturas, sin duda, con inflexiones distintas pero con puntos de coincidencia fundamentales, viven una contemporaneidad de desencuentros, propia de lo periférico.

Thorstein Veblen, en su *Teoría de la clase ociosa*, leída por Borges, llegó a afirmar que si los judíos han sido capaces de innovar en tantos aspectos de la cultura occidental, el hecho no se debe a presuntas diferencias raciales, sino a que, estando al mismo tiempo dentro y fuera de esa cultura, siempre les será más fácil que a uno no judío innovar en ella (Veblen, 1970: 45). Saer destaca la conciencia borgiana de lo periférico: "Borges descubre la misma situación para los irlandeses respecto a Inglaterra y para el conjunto de la literatura argentina respecto de Occidente" (1997: 27). Borges puntualiza la peculiaridad del lugar de enunciación periférico: "...les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación parecida: podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas" (Saer, 1997: 27-28).

En la obra borgiana la enunciación periférica se encuentra llena de sentido: la noción de "borde", "frontera", "periferia", "orilla", etc. se abre hacia todas sus posibles significaciones: sociales, culturales, estéticas. Podría decirse que desde su borde, desde sus orillas, Borges construye su distancia reflexiva, su principio de la paradoja, para presentarnos la verdad y la falsedad de las representaciones del mundo: atraviesa la puesta en crisis de esa representación. Y así, desde sus orillas, podrá interrogar la complejidad de la incompletud de lo periférico, podrá interrogar la tradición argentina; podrá explorar la extraterritorialidad de lo ilegal o el crimen, podrá mostrarnos históricas situaciones periféricas como, por ejemplo, la del juicio; podrá confrontar el "suplemento" de la escritura frente al logos, y la significación del borrador en la ausencia de lo original. Podrá desplegar temas periféricos como, por ejemplo, narrar desde la inmovilidad o desde la clausura, o mostrar el laberinto de pasiones obliteradas como la venganza y la traición.

Si en una vertiente importante de la literatura europea, en Mallarmé y en Artaud, en Bataille o Klossowski, por ejemplo, y tal como lo ha señalado Foucault, "el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto", en el espacio periférico el sujeto se re-significa para resignificar una distinta enunciación enmarcada por la incompletud, lo paródico, lo transgresivo. De allí quizás la sobrecarga genealógica

del yo literario borgiano que hace coincidir historia nacional e historia familiar, y la creación del "mito del autor", lugar de coincidencias donde Borges (con un profuso apoyo fotográfico) ha sido el "personaje" de innumerables biografías.

Esa "incompletud", de lo periférico al centro, que se expresa muchas veces como deformación e incongruencia (tal es, *mutatis mutandis*, la tesis de la "cultura antropofágica", descrita por Oswald de Andrade, 1928), de participación distanciada de lo universal, tal, por ejemplo, la tesis de "transculturación", postulada por Ortiz, (1963: 86) y Rama (1992) e, incluso, como proceso incorporativo, según la tesis de Lezama Lima (1969); de incompreensión, tal como es entendida por Sarlo, en su análisis de la obra y la vida de Victoria Ocampo (Sarlo, 1998), es narrada por Borges, por ejemplo, en "La busca de Averroes" y "El Zahir", recogidos en *El Aleph*, 1949. Estos cuentos plantean el problema, a veces secreto, de la hermenéutica de las culturas. En el primero, Averroes se propone "interpretar" los libros de Aristóteles "como los ulemas interpretan el *Alcorán*". El desconocimiento de la noción de "representación" (de teatro) lo lleva al desconocimiento de las palabras "tragedia" y "comedia"; y a una interpretación equívoca. La interpretación equívoca crea un conflicto entre saber y causalidad ("En el harén, las esclavas de pelo negro habían torturado a una esclava de pelo rojo, pero él no lo sabría sino en la tarde"... "sé que desapareció bruscamente"), y entre conocimiento y creencia (sobre la repetida afirmación: "no hay otro Dios que el Dios"). La incompletud impide la comprensión pues la distancia entre el árabe (Averroes) y el griego (Aristóteles) es no sólo de catorce siglos, sino del imposible conocimiento de una cultura por otra. El cuento plantea la irreductibilidad de dos formas de pensamiento: el occidental, capaz de distinguir, por arte de la razón, la dualidad de mundos (la representación de lo real, la ficción de lo real, etc.), y el pensamiento de la fe, fuertemente identitario a una sola verdad. En el paso de un mundo de conocimiento a otro (de la "ratio" a la fe, del horizonte aristotélico al coránico) algo se hace irreductible: la comprensión de la dualidad desde lo "uno" (la imposibilidad de comprender las nociones de tragedia y comedia, formas de representación de la dualidad). Averroes observa dos situaciones que, desde afuera, rozan con lo dual: los niños, situados en "el español grosero", se mueven, en su juego, entre la literalidad y la representación del

juego; y el caso de Abulcasim, "viajero", por tanto situado provisionalmente en un afuera de la cultura, que practica la impostura (forma no deseada de la dualidad) y reconoce y no conoce, a la vez, una representación teatral.

Averroes, moviéndose en la distancia de "traducciones de traducciones", hará de la comprensión un equívoco, persistirá en la imposibilidad del sentido, condición también ésta de la paradoja, que como otro hilo del relato se presentará inesperadamente. El Zahir, de *El Aleph* (OC.I: 589), es quizás uno de los cuentos más enigmáticos de Borges. La resistencia al acceso de sus claves ha llevado a algunos críticos a señalar, acaso de manera irresponsable, que es, literariamente, uno de los cuentos menos logrados de Borges" (Canto, 1999: 191). Tengo para mí, por el contrario, que su complejidad es tal que se asemeja a cuentos tan elaborados como "El inmortal". En un primer acercamiento, parecen incongruentes las dos líneas del relato: la muerte de Teodelina Villar, rica venida a menos, que vivió atenta a la moda de París y Londres, que vivía de su imagen y de quien el narrador estaba enamorado; y la posesión, desposesión y obsesión por el Zahir, "ese abominable disco de níquel", de ascendencia islámica, cuyo nombre quiere decir "notorio", "visible", y es "uno de los noventa y nueve nombres de Dios". Dos líneas del relato, al parecer heterogéneas, pero que dibujan la figura de la paradoja por medio de la figura del oxímoron. "En la figura que se llama oxímoron se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de luz oscura; los alquimistas, de un sol negro. Salir de mi última visita a Teodelina Villar y tomar una caña en un almacén era una especie de oxímoron...". Estela Canto ha señalado de manera contundente que una de las frases más enigmáticas del cuento, "El Zahir es la sombra de la rosa y la rasgadura del velo", remite a un "evidente" simbolismo sexual; la persistencia de la ambigüedad del texto hace de esta interpretación una lectura reduccionista que, creo, el texto no autoriza.

Quizás podría intentarse una lectura observando el principio de composición de otros textos que ponen en crisis la noción de límite entre lo individual y lo universal. El Zahir y Teodelina Villar conforman un oxímoron: en Villar lo singular existe o se anula en la existencia de lo universal, en los azares de la moda de París o Londres. En Villar se da en términos absolutos la existencia por reproducción de modelos de la periferia al centro.

Así se revela en el episodio de los sombreros: ante la ausencia real del modelo, el objeto deja de existir, aunque siga existiendo: "un extranjero de quien ella siempre había desconfiado se permitió abusar de su buena fe para venderle una porción de sombreros cilíndricos; al año se propaló que esos adefesios *nunca se habían llevado en París* y por consiguiente no eran sombreros, sino arbitrarios y desautorizados caprichos".<sup>1</sup> En clave del consumo occidental de la moda, se ratifica la existencia del modelo (producido por el centro) y la existencia por subordinación de lo periférico. (Condenada a lo periférico Teodelina Villar, empobrecida, tiene que desplazarse a los barrios periféricos del sur, donde muere). El cuento de Borges pone en evidencia la compleja sintaxis centro-periferia, y las maneras como ésta se convierte en tesitura de la cultura.

El Zahir planteará una contraposición cultural al responder a una lógica del "Islam" y no de Occidente. Aquí lo universal (que es el Zahir y, por derivación, el dinero) se expresa en cada momento singular ("...le dijo que no había criatura en el orbe que no propendiera a *Zaheer*, pero que el Todo misericordioso no deja que dos cosas lo sean a un tiempo, ya que una sola puede fascinar a muchedumbres"). Esta relación entre lo universal y lo individual no impone la jerarquía centro-periferia sino que hace cada objeto único (cada objeto es el centro y esta relación no impone una estructura de dominio sino una exigencia de comprensión). Así se señala: "Si pudiéramos comprender una sola flor sabríamos qué somos y qué es el mundo". Y señala respecto a que todo es centro: "Tal vez quiso decir que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas". Quizás la frase enigmática que citamos al principio ("El Zahir es la sombra de la rosa y la rasgadura del velo") responda más a esta doble y paradójica fuerza de la persistencia del enigma y la necesidad y esfuerzo de la comprensión.

Hay dos escenas, sin embargo, dos hermosas escenas donde los dos temas paralelos parecen coincidir: la del Zahir, derivado en tigre, y pintado en un parque musulmán como tigre infinito ("Ese tigre estaba hecho de muchos tigres, de vertiginosa manera; lo atravesaban tigres, estaba rayado de tigre, incluía mares e Himalayas y ejércitos que parecían otros tigres...") y la del rostro de Teodelina Villar ("En alguna etapa de la confusa noche del 6, Teodelina Villar fue mágicamente la que fue hace veinte años;

sus rasgos recobraron la autoridad que dan la soberbia, el dinero, la juventud, la conciencia de coronar una jerarquía, la falta de imaginación, las limitaciones, la estolidez"). El multiplicarse de un tigre en multiplicidad de tigres, y un rostro en muchos rostros de Teodolina, dos líneas, antes paralelas, se cruzan para poner en evidencia la coherencia del texto.

Al describir los procesos entre lo singular y lo general, en dos culturas distintas, Borges nos muestra modos de funcionamiento de esas culturas: sus líneas de separación, sus puntos de fuga, sus tendencias o no de crear estructuras de dominio, sus puntos de intersección; nos muestra la complejidad de ese laborioso "pase" entre lo universal y lo singular que establece la inflexión de inteligibilidad de cada cultura y, lejos de toda seducción de lo trascendente, en este cuento, en una estética de la recurrencia notable en el escritor: Borges queda fascinado ante la manifestación de la singularidad en la pluralidad; así ocurre en la máxima pluralidad: la circulación de monedas donde una moneda, el zahir, alcanza el brillo misterioso de la singularidad. Y así ocurre en el fundamento del amor: una persona, para los demás común, que nos es única. El zahir será además signo de otra recurrencia: el objeto "mágico" que encierra la totalidad. Esa resistencia a la comprensión se vincula también al conflicto de insustancialidad / sustancialidad de lo real, pues, tal como lo ha señalado la fenomenología, la comprensión se encuentra también subordinada a los límites perceptivos.

La filosofía y, en particular, la fenomenología, han estudiado los límites de la percepción. Límites físicos y culturales. Clément Rosset ha señalado que si hay una facultad humana que llame la atención y tenga algo de prodigioso, es sin duda esta aptitud, particular del hombre, de resistirse a toda información exterior en cuanto ésta no concuerde con el orden impuesto por la previsión y el deseo de ignorarla a su manera si es preciso, aunque tenga que oponerle, si la realidad se obstina, un rechazo de percepción que interrumpa toda controversia y cierre el debate, naturalmente en detrimento de lo real. Esta facultad de resistencia a la información tiene algo de fascinante y de mágico, está en los límites de lo increíble y de lo sobrenatural. Para Rosset: "resulta imposible concebir cómo se las arregla el aparato perceptivo para no percibir, el ojo para no ver, el oído para no oír. Sin embargo, esta facultad o más bien, esta anti-facultad, existe; es in-

cluso una de las más corrientes, como cualquiera puede verificarlo a diario". (Rosset, 1988: 65-66).

Límites que están vinculados a la visión "ontológicamente parcial" de la perspectiva (Merleau Ponty, 1975), y al horizonte siempre cambiante del intérprete (Gadamer, 1993). Si la inteligibilidad del mundo, objetiva, intersubjetiva y subjetiva, es el mundo del yo, su percepción de lo real ("el mundo es mi representación" según la frase de Schopenhauer), la sustancialidad de lo real responderá entonces a los límites perceptivos que varían de una persona a otra ("cada cabeza es un mundo" según el dicho popular), de una cultura a otra ("en el país que fueres haz lo que vieres"), y de unos presupuestos tecnológicos a otros. "La busca de Averroes" es la lucha por la inteligibilidad de una cultura a otra, pero también de unas personas a otras, tal como se expresa en el "diálogo" entre los personajes. Averroes no sabe algo que otros saben (por tanto la incompletud en este plano no parece irreductible), pero el diálogo, en el cuento, nos muestra que esa incompletud "insiste" y "consiste", que en ciertos planos es irreductible.

El límite permite una lógica del espacio (centro-periferia), pero también permite plantear problemas como la relación de lo finito con lo infinito. En la estética borgiana este problema alcanza una de las formas de belleza y complejidad en la figura del laberinto.

## **Laberinto**

*Si el laberinto prefigura la literatura  
es porque ambos condensan emblemáticamente la falsedad*

**Nicolás Rosa**

Quisiera comentar dos textos donde el infinito parece rozar el orden y la sustancialidad de lo real y, en un segundo momento, las infinitas variaciones borgianas sobre el laberinto. Me refiero a "La lotería de Babilonia", de *Ficciones* (OC, I: 456) y "El libro de arena" (OC, III: 68). La sustancialidad de lo real tal como plantea Nicolás Rescher (1979: 92), ha sido tarea de la filosofía desde Parménides, así como la ausencia de contradicción

en la determinación de la realidad objetiva ha sido tarea de la lógica. Frente a esta concepción la teoría eliática de la paradoja y la heracliteana del cambio plantean el problema de la insustancialidad de lo real que luego la modernidad crítica retomará como una de sus intuiciones fundamentales. Para Popper, sobre la idea del cambio heracliteano, "difícilmente pueda sobreestimarse la grandeza de este descubrimiento, que ha sido calificado de aterrador y cuyo efecto se ha comparado con un terremoto en el cual todo parece oscilar" (Popper, 1991: 27). Popper agrega que Heráclito cree ver en ese proceso una ley, por lo tanto, una vertiente reconstructiva.

Zenón de Elea y Heráclito prestan sus resonancias a la obra borgiana que interroga el misterio de la construcción del orden, descrece de la fijeza de lo real, y se abisma en la persistencia abismal del enigma o del infinito. Así ocurre en muchos textos; ocurre por ejemplo, en "La lotería de Babilonia".

Lo primero que nos presenta el cuento es una de las filigranas centrales del orden: la jerarquía y subordinación, parodiada inmediatamente por el círculo que dibuja: "...Beth. Esta letra en la noche de luna llena le confiere poder sobre los hombres cuya marca es Ghimel, pero me subordina a los de Aleph, que en las noches sin luna deben obediencia a los de Ghimel". Lo contrario del orden es el caos; como lo contrario de la ley es el azar. Las religiones del mundo han concebido el orden emergiendo del caos o regresando a él; han concebido con fascinación un ser situado más allá del orden capaz de construirlo y darle sentido; y han intuido —al igual que la ciencia, al igual que el folklore de los pueblos— que el inexplicable y sorprendente azar responde a leyes ocultas. De allí la ciega búsqueda de los jugadores de azar de indicios indicadores de leyes, de la lógica de los sueños, de los desafueros del corazón, del ritmo de la naturaleza o los astros. En el cuento borgiano la lotería "es una interpolación del azar en el orden del mundo". Ese azar (como los creadores de un país, Uqbar, y después de un mundo, Tlön) se va haciendo cada vez más complejo (muestra los hilos complejos de un "orden"), por ello será dable pensar un ser situado en el supraorden que funde y vigile su funcionamiento, tal como ocurre aquí con la "compañía". Borges procede en este cuento como procede, *mutatis mutandis* la teoría del caos y el azar de la física moderna: describe la insólita lógica de un orden —el orden del azar, valga la parado-

ja— que, por definición marca su diferencia con el orden del mundo. Si el “orden” diferencial de Tión remite de muchas formas a la lógica berkelyana del mundo, en “La lotería de Babilonia” parece responder a una escatología, tal como la vivió “La Edad Media” cristiana y occidental: el hombre de la Edad Media vivía con terror la inminencia del fin del mundo pues Dios separaría los puros de los réprobos y nadie estaba seguro de la gloria y a salvo de la condena pues, como ha señalado Jankélévitch, la pureza es la más frágil de las virtudes, y sólo pensarla es ya un acto de impureza (Jankélévitch, 1990: 9). En el cuento, la Compañía se vuelve secreta y reparte triunfos y condenas, terror y esperanza, como un Dios apocalíptico, produciendo quizás uno de los máximos terrores que un orden puede producir y que parece haberse materializado, en la historia, en el nazismo alemán del siglo XX: un ente abstracto, desconocido, omnipotente, que juega al azar y, de manera inapelable, con el destino de los hombres. Sin duda que la obra de Kafka se constituye en documento premonitorio de estos terrores y esperanzas del orden (no por azar las resonancias al nombre de Kafka aparecen apenas incubiertas en el texto: “...había una letrina sagrada llamada Qaphqa, había unas grutas en un polvoriento acueducto que, según opinión general, daban a la Compañía”) la “Compañía” tendrá de este modo, en el texto de Borges, un “valor eclesiástico, metafísico”, y el enigma de su existencia se abre a un espectro combinatorio que es el mismo de la divinidad para una conciencia reflexiva y escéptica.

Ese funcionamiento silencioso, comparable al de Dios, provoca toda suerte de conjeturas. Alguna abominablemente insinúa que hace ya siglos que no existe la Compañía y que el sacro desorden de nuestras vidas... perdurará hasta la última noche, cuando el último dios anonade el mundo. Otra declara que la Compañía es omnipotente, pero que sólo influye en cosas minúsculas: en el grito de un pájaro, en los matices de la herumbre y del polvo, en los entresueños del alba. Otra, por boca de herejarcas enmascarados, que no ha existido nunca y no existirá.

Las “leyes” del “azar” difieren de la lógica clásica y se acercan a la de la moderna teoría del caos: la manifestación del azar en el orden, la “periódica infusión del caos en el cosmos”, vuelve periódicas las “leyes” del azar y se convierten incluso en lógica ritual del orden (“El comprador de una docena de ánforas de vino damaceno no se maravillará si una de

ellas encierra un talismán o una víbora; el escribano que redacta un contrato no deja casi nunca de introducir algún dato erróneo; yo mismo, en esta apresurada declaración, he falseado algún esplendor, alguna atrocidad") y, de una manera deslumbrante, reescriben lo que en la teoría del caos se llamará posteriormente el efecto mariposa.

Como es sabido, el viejo proverbio chino que dice que "el poder de las alas de una mariposa puede percibirse en el otro lado del mundo" ha servido a la teoría del caos para ilustrar una de sus más importantes premisas, la lógica de los sistemas no lineales, según los experimentos realizados por Edward Lorenz, uno de los creadores de la teoría del caos, y para quien es característico de los sistemas no lineales que diminutas influencias –tal como un error en los datos iniciales– pueden actuar de un modo tal que transformen todo el sistema (Lorenz, 1995: 4). Es fascinante este tipo de descubrimiento para el conocimiento sobre el modo de funcionamiento del orden: los sistemas no lineales funcionarían como el "espejo" que una nueva Alicia podría traspasar y encontrarse con otros mundos regidos por otras lógicas, tan sorprendentes como la lógica paradójica del relato de Carroll.

En el cuento de Borges, los hechos irrelevantes de pronto abren la posibilidad del efecto mariposa, "decreta: que cada siglo se retire (o se añada) un grano de arena de los innumerables que hay en la playa. Las consecuencias son, a veces, terribles". Esta glorificación de la lógica del caos presupone, tanto en el relato como en el neocientificismo, la insustancialidad de lo real.

En "El libro de arena" concurre de nuevo lo infinito como lo monstruoso insoportable. Ya lo decíamos: lo que no tiene límites es impen-sable. Paolo Zellini ya registra esta intuición, desde Aristóteles: "Según Aristóteles, lo que no tiene límites... no es representable exhaustivamente en nuestro pensamiento, y es por lo tanto incognoscible". Zellini registra también la modernidad filosófica de esta idea, que hemos citado y que consideramos central: "según Heidegger, mediante el descubrimiento de lo incalculable, el mundo moderno se coloca en una región que escapa a la representación." (Zellini, 1994: 120). El libro de arena borgiano es como la Biblioteca de Babel: infinito. Su existencia se anuncia desde este último cuento: es de observar que, en el mismo sentido en que Borges ve en tex-

tos como *El proceso* de Kafka, una proyección de la aporía elíptica a una lógica del absurdo; así en "El libro de arena" podrían señalarse por lo menos dos derivaciones: la primera, del espacio infinitamente divisible (que impedirá llegar a la primera o última hoja del libro: "La línea consta de un número infinito de puntos; el plano de un número infinito de líneas, el hipervolumen de un número infinito de volúmenes..."), y la premisa de que el infinito engendra la paradoja: el libro, infinito como la arena, será "el libro", de allí su vinculación con lo sagrado y su tipografía como de Biblia. Y el libro, infinito, es la presencia misma de lo monstruoso; un objeto maligno del que hay que deshacerse, como ocurrió con el Zahir; y tan monstruoso como la ciudad de los inmortales. Es importante señalar lo siguiente: mientras el infinito que se materializa en el laberinto, como veremos de inmediato, atiende a un principio de repetición, el infinito del libro de arena no atiende a este principio ("comprobé que las pequeñas ilustraciones distanciadas dos mil páginas una de otra, las fui anotando en una libreta alfabética, que no tardé en llenar. Nunca se repitieron"), de allí quizás su especial dimensión de lo monstruoso. La paradoja del ocultamiento en la visibilidad, descubierta por Poe y celebrada por Borges se esboza también como solución, pues la manera de desprenderse del libro monstruoso es colocarlo en uno de los anaqueles de la "Biblioteca nacional": "recordé haber leído que el mejor lugar para ocultar una hoja es un bosque". "El libro de arena" también se asimila al *regresus at infinitum*, presente en algunos textos borgianos como por ejemplo en el poema "Ajedrez", o cuentos como "Las ruinas circulares". La figura del laberinto, acaso la más intensa de sus reiteraciones, será otra de las maneras de significar estéticamente el infinito.

El laberinto, como significación del infinito, esa amenaza más allá del límite. Y si el lenguaje es el primer instrumento humano constructor de límites, el laberinto respira desde sus entrañas. Así ha señalado Wittgenstein en palabras que ya hemos citado: "El lenguaje es un laberinto de caminos. Vienes de un lado y sabes por donde andas; vienes de otro al mismo lugar y ya no lo sabes". Quizás podríamos decir que la certeza es el triunfo sobre el laberinto en el lenguaje: la elección de sentido ante la multiplicidad que ofrecen los paradigmas lingüísticos; la elección de un acontecimiento narrativo en el mismo instante de la clausura de otros mundos posibles. Sin duda que "El jardín de senderos que se bifurcan" re-

míté, desde el título, a la novela concebida por T'sui Pen como una multiplicidad de posibles sin clausura. Quizá sea posible decir, que en la poesía, con su apertura a la indeterminación y la ambigüedad, el lenguaje se muestra en su laberinto.

Muchas de las recurrencias borgianas remiten a escenas esenciales de su biografía. Así, el accidente de la escalera; así, el intento de suicidio; así, la ceguera y la biblioteca; todo referido en su *Autobiografía* de 1970, y en creciente número de sus biografías. Así ocurre con el motivo del laberinto:

Yo descubro los laberintos en un libro de la casa Garniel de Francia, que estaba en la biblioteca de mi padre. Era un grabado muy curioso que ocupaba toda una página y representaba un edificio, semejante a un anfiteatro. Recuerdo que tenía grietas y que se le veía alto, más alto que los cipreses y que los hombres que lo circulaban. Mi vista no era óptima, ya era casi miope, pero pensaba que si me ayudaba con una lupa podría ver un minotauro adentro. Era, además, un símbolo de perplejidad, un símbolo de estar perdido en la vida.

Esa imagen de la infancia se proyecta, se transforma, en una incansable reiteración que atraviesa toda la obra. El laberinto se encuentra en los sueños y en los impulsos de escritura, más allá de las intenciones conscientes del escritor.

Respecto al primer aspecto dirá: "sueño que estoy en una habitación, quiero escaparme y sólo hay una ventana. Logro trepar hasta ella, me tiro al otro lado y al caer compruebo que la otra habitación es la misma..." (citado por Bravo y Paletti, 1999: 116); respecto a lo segundo señala: "al final de cada año me hago una promesa: el año próximo renunciaré a los laberintos, a los tigres, a los cuchillos, a los espejos. Pero no hay nada que hacer, es algo más fuerte que yo: comienzo a escribir y, de golpe, he aquí que surge un laberinto, que un tigre cruza la página" (citado por Bravo y Paletti, 1999: 61). Así, en "La muerte y la brújula", el laberinto se desplaza de la trascendencia a la falsedad; en "La biblioteca de Babel", las repeticiones "geometrizan" un espacio infinito; en "La casa de Asterión" la transformación del mito griego se abre a un juego de inversión: el laberinto es una casa que es un mundo; y es una continua reescritura del mino-

tauro en un brevísimo texto que reúne una serie de temas: transformación desde la subjetividad de un relato previo, el doblé, la experiencia del infinito por la repetición, la inversión de valores (desde esa perspectiva Teseo no será el enemigo sino el redentor); en "There Are More Things" de "El libro de arena" (OC, III: 33), el mito del Minotauro se reescribe, derivando hacia lo que ha sido una intuición de la reflexión sobre la alteridad: lo desconocido es impensable; lo monstruoso "concebible" sólo en la percepción de lo incongruente. Lo monstruoso desconocido –sin ninguna relación con lo conocido– es en realidad irrepresentable. La "Casa colorada" en "There Are More Things" alberga un habitante; es un laberinto construido. El cuento tiene dos partes. En la primera la figura del tío es fundamental para la enseñanza de la "insustancialidad de lo real": "Recordé que mi tío, sin invocar un sólo nombre propio me había revelado sus hermosas perplejidades, allá en la Casa colorada cerca de Lomas. Una de las naranjas del postre fue su instrumento para iniciarse en el idealismo de Berkeley; el tablero de ajedrez le bastó para las paradojas eliáticas". Es interesante observar el momento de la autobiografía que se refiere a la enseñanza de la "insustancialidad de lo real", por el padre, y que luego encontramos transpuesto en el cuento. Dice Borges en su autobiografía:

También él, y sin que yo lo advirtiera, me dio mis primeras lecciones de filosofía. Cuando yo era aún muy joven, me mostró, con la ayuda de un tablero de ajedrez, las paradojas de Zenón: la de Aquiles y la tortuga, el vuelo inmóvil de la flecha, la imposibilidad del movimiento. Más tarde, y sin mencionar el nombre de Berkeley, hizo todo lo posible para enseñarme los rudimentos del idealismo.

La primera parte del cuento funciona como introducción a la segunda, que se constituye en el centro del relato: la monstruosidad indecible e irrepresentable. La muerte del tío, la compra de la casa colorada por un personaje extraño, Max Preetorius, y la construcción de un laberinto donde se albergaría el monstruo. Primero, se plantea el enigma, vinculado a los límites de la percepción: "Para ver una cosa hay que comprenderla. El sillón presupone el cuerpo humano, sus articulaciones y partes; las tijeras, el acto de cortar. ¿Qué decir de una lámpara o de un vehículo? El salvaje

no puede percibir la Biblia del misionero". Las frases finales en el encuentro con lo irrepresentable constituyen quizás uno de los momentos más puros del horror al que ha llegado la literatura: "Mis pies tocaban el penúltimo tramo de la escalera cuando sentí que algo ascendía por la rampa, opresivo y lento y plural. La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos". Este cuento, como ninguno de Borges nos pone al frente de los límites de lo real y los límites de la representación, acaso uno de los hallazgos más estremecedores y fascinantes de la consciencia reflexiva moderna: la certeza de que lo desconocido y el infinito son irrepresentables. ¿De qué manera es posible que el laberinto, que expresa el infinito, sea posible de representar? Podríamos decir, a condición de ampliar esta idea más adelante, que el laberinto, por medio de la repetición, crea una estructura infinita que se representa desde una perspectiva finita. En este sentido escribió Nicolás de Cusa: "La forma infinita es recibida únicamente de modo finito". (Zellini, 1994: 196)

El modelo de Teseo y el Minotauro ("Asterión") se abre a un espectro de variaciones en Borges: el laberinto de piedra del mito da paso a la biblioteca como laberinto (como **more geométrico**), a la novela que es un laberinto (en "El jardín...") y al poema que es un palacio que es un laberinto (en "Parábola del palacio"); el laberinto como tela de araña en "La muerte y la brújula" o en "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", el laberinto de bronce y el laberinto de arena (como en "Los dos reyes y los dos laberintos": "Oh! Rey... en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el todopoderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso"). La condición de infinito le da a la arena su condición de laberinto. Así en "El reloj de arena": "El rito de decantar la arena es infinito y con la arena se nos va la vida". El agua o el mar como laberinto ("Fuiste, bajo ruinosos vientos, el laberinto –sin muros ni ventanas, cuyos caminos grises– largamente desviaron al anhelado Ulises, –de la muerte segura y el azar indistinto–"), el laberinto como repetición y la repetición como salida del laberinto (así se dice en "El jardín...": "El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos"). Y, en un complejo cruce de pa-

radojas: la línea recta como laberinto, el más intrincado, tal como lo propone Lonnröt a Scharlach, al final de "La muerte y la brújula". Laberinto que es el del espacio infinitamente divisible de la aporía de Zenón de Elea, reiteradamente celebrada por Borges, y que revela que el laberinto no es sino una de las materializaciones de la paradoja.

El espectro de variaciones del laberinto en Borges es acaso uno de sus rasgos más característicos. En tal sentido María Esther Vázquez ha señalado que el laberinto representa –en mayor o menor medida– el vehículo a través del cual Borges lleva su cosmovisión a casi todos sus relatos.

Gran parte de la visión borgiana del laberinto viene sin duda de Kafka. *El proceso* (1925) es quizá el texto más característico del laberinto kafkiano. K entra desde la primera página en un laberinto del que ya no saldrá sino para morir. Entre las múltiples formas del laberinto en *El proceso*, quisiera referirme a una de la más hermosas y complejas: el laberinto de la ratas. La rata, en busca de la comida que se encuentra al final, se introduce por el cono que irá abriendo sus puntas a medida que la rata pasa para que de este modo no pueda regresar. En su laberinto, la rata puede quedarse en su lugar para siempre (hasta morir) o avanzar hacia el centro, y morir. En el trasfondo de esta compleja forma de laberinto el pintor le ofrece a K tres posibilidades: la absolución total (vista como imposible, como es imposible el regreso de la rata), la absolución aparente, que produce absoluciones y arrestos al infinito ("Nuestros jueces no poseen el derecho de absolver definitivamente al acusado, pero en cambio sí tienen el derecho de ponerlo en libertad. Ello significa que si queda usted absuelto de esta manera, momentáneamente queda asimismo sustraído de la acusación sin que ésta empero deje de pender sobre usted"); y la dilación indefinida ("...consiste en mantener al proceso aparentemente en una de las fases iniciales"). El laberinto kafkiano, tal como se presenta en *El proceso*, es insalvable. K siempre estará frente a varias opciones, frente a un laberinto, sobre las que decidirá de manera culpable (por haber decidido una y no otra) y cualquiera que sea su decisión, lo precipitará en su caída fatal hacia la más inhumana de las muertes.

La obra de Borges, lo decíamos, dialoga con la obra de Kafka. Ambos nos presentan arquitecturas narrativas que ponen en crisis la representación misma del sentido y, en los intersticios, dejan pasar un insos-

pechado humorismo que el peso de esa puesta en crisis a veces no hace fácil de percibir.

Como los cuadros de Escher, los laberintos borgianos "representan" lo imposible. Los cuadros de Escher no son sino representaciones "imposibles" de paradojas y, por tanto, de laberintos. En estas representaciones se hace concurrir, junto a la simultaneidad de lo excluyente que hace a la paradoja (lo alto y lo bajo, lo cercano y lo lejano, etc.), en primer lugar, la especularidad como brote de la paradoja y, segundo, como derivación de lo anterior, la regresión al infinito. Iván Almeida (1999: 52 y 54) ve en *Waterval*, 1961, en el que un canal de agua desborda en su propia fuente, un ejemplo de lo primero, y en "*Tekenen*", 1948, ambas representaciones famosas de Escher, un ejemplo de lo segundo. Esa regresión al infinito se expande como una resonancia que será característica del mundo borgiano: el soñador que sueña un hombre mientras es soñado por otro, el jugador que mueve la pieza y Dios al jugador, y la interrogante "¿qué Dios detrás de Dios la trama empieza / De polvo y tiempo y sueños y agonías?" (OC, II: 39); nos muestran el salto indomable de la paradoja; una conciencia del infinito, que señala la fuerza de la monstruosidad e, incluso, como señala Nicolás Rosa, que nos da una dimensión de especularidad y reflexividad literaria: "Si la construcción laberíntica conduce siempre al centro y el descubrimiento de la verdad enfrenta al Edipo consigo mismo, la literatura homologa con toda precisión ese movimiento circular puesto que cada signo literario como tal conduce también y rigurosamente a sí mismo". (Rosa, 1999: 125)

Habíamos señalado, por otra parte, que la posibilidad del laberinto estaba en la repetición. La repetición es la manera de contraer la forma finita, como quería Nicolás de Cusa; lo infinito, en sí mismo, irrepresentable. De allí que Rosa señale que "el laberinto definitivo es el circular" y esta circularidad "es una hipóstasis de la idea del eterno retorno". Repetición y eterno retorno: el límite y las fuerzas identificatorias del orden son consecuentes con la ceguera sobre el más allá del límite, sobre el que proyectan sus propias figuraciones y reconocimientos. De allí que, desde la perspectiva identificatoria, la conciencia crítica es revulsiva, corroe el orden. En tal sentido señala Rosset: "El conocimiento constituye para el hombre una fatalidad y una especie de maldición, ya reconocidas en el génesis (no

comerás del árbol de la ciencia)". El pensamiento identificatorio proyecta, que sus figuraciones, el sueño de la utopía, su verdadero sueño. La repetición permite por el contrario, con la lámpara de Diógenes de la conciencia crítica, ir más allá del límite, reconocer el enigma de nuestras limitaciones perceptivas, atrapar en el laberinto fulgores de lo infinito, entrar y salir, orientados por el hilo de Ariadna de la repetición.

El orden se constituye en una de las más grandes fascinaciones borgianas: el porqué del orden, el más allá del orden; y el límite, como umbral o muro, como articulador del sentido.

Universidad de Los Andes  
Mérida, Venezuela

---

NOTA

- <sup>1</sup> Este pasaje recuerda un hecho ocurrido durante la Colonia, en el Brasil, según cuentan varios cronistas e historiadores: en la colonia brasileña se esperaba con expectación un grupo de damas de la corte portuguesa que viajaba a Brasil. A mitad de travesía, la proliferación de un parásito obligó a las damas a raparse sus cabelleras. Cuando el barco ancla en la cercanía de la costa, en la espera de los trámites de desembarco, las damas criollas brasileñas se enteran por los mensajeros que van y vienen del barco que las damas visitantes están rapadas. Las damas criollas interpretan que esa es la usanza en la corte, y proceden también a raparse. Cuando la situación se aclara luego del desembarco, cunde el ridículo entre las damas criollas. En esta anécdota, como en el pasaje del cuento de Borges, se pone de manifiesto cómo el "centro" es el asignador de sentido a las representaciones de la periferia; y cómo, la inesperada ausencia del centro donde se preveía encontrárselo, genera una crisis de la representación.

---

## BIBLIOGRAFÍA

*Las referencias bibliográficas se hacen indicando el apellido del autor, la fecha de la edición utilizada, dos puntos y el número de página. El lector, al consultar la bibliografía, pueda además, enterarse sobre la primera edición del libro citado.*

- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. (1969). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana. (1ª ed. 1944).
- Agustín. (1986). *Las confesiones*. México: Porrúa. (398 d. C.).
- Andermann, Jean. (2000). *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Bataille, George. (1996). *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona: Paidós. (1ª ed. 1976).
- Blanchot, Maurice. (1969). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila. (1ª ed. 1959).
- Borges, Jorge Luis. (1997). *Obras completas (OC, I, II, III, IV y V)*. Buenos Aires: Emecé.

- Bravo, Pilar y Mario Paletti. (1999). *Borges verbal*. Barcelona: Emecé.
- Canto, Estela. (1999). *Borges a contraluz*. Madrid: Espasa Calpe.
- Cassirer, Ems. (1971). *Filosofía de las formas simbólicas*. México: FCE. (1ª ed. 1964).
- \_\_\_\_\_. (1918). *Kant, vida y doctrina*. México: FCE. (1ª ed. 1918).
- Deleuze, Gilles. (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos. (1ª ed. 1980)
- Derrida, Jacques. (1999). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos. (1ª ed. 1977).
- Gadamer, Hans-Georg. (1993). *Verdad y método, I*. Salamanca: Sígueme. (1ª ed. 1975).
- Gould, Jay. (1992). *La flecha del tiempo*. Madrid: Alianza. (1ª ed. 1987).
- Jankélévitch, Vladimir. (1990). *Lo puro y lo impuro*. Madrid: Taurus. (1ª ed. 1960).
- Kant, Immanuel. (1993). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara. (1ª ed. 1781).
- Levi-Strauss, Claude. (1982). "La estructura de los mitos". En *Antropología estructural*. Buenos Aires: EUDEBA. (1ª ed. 1955).
- \_\_\_\_\_. *Palabra dada*. (1984) Madrid: Espasa Calpe.
- Lezama Lima, José. (1996). *La expresión americana*. Madrid: Alianza.
- Lorenz, Edward. (1995). *La esencia del caos*. Madrid: Debate. (1ª ed. 1993).
- Lotman, Iuri. (1998). *La semiósfera III*. Valencia: Frónesis. (1ª ed. 1987).
- Merleau-Ponty, Maurice. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península. (1ª ed. 1945)
- Ortiz, Fernando. (1963). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Popper, Karl. (1991). *La sociedad abierta y sus enemigos*. Barcelona: Paidós. (1ª ed. 1988).
- Rama, Ángel. (1992). *Transculturación narrativa en América latina*. México: Siglo XXI.
- Rescher, Nicolás. (1979). *La primacía de la práctica*. Madrid: Tecnos.
- Rosset, Clement. (1999). *El principio de crueldad*. Valencia: Pretextos. (1ª ed. 1988).
- Saer, Juan José. (1997). *El concepto de la ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- \_\_\_\_\_. (1991). *El río sin orillas*. Buenos Aires: Alianza.
- Sarlo, Beatriz. (1998). *Borges, un escritor sin orillas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_\_. (1999). *La máquina cultural. Mantras, traductores y vanguardias*. Buenos Aires: Ariel.
- Veblen, Thorstein. (1970). *Teoría de la clase ociosa*. México: FCE. (1ª ed. 1912).
- Zellini. (1994). *Historia del infinito*. Barcelona: Gedisa.



Ilustración: Susana Suniaga



Ilustración: Susana Suniaga