

LA PALABRA COMO SCHÊMA



Enrique Camilo Corti

I. LA PALABRA: CRUZAMIENTO, NO TACHADURA

La ausencia de las cosas por sí mismas, el hecho de que no se produzcan a pesar de lo que parezca, el hecho de que todo se esconda detrás de su propia apariencia y que, por tanto, no sea jamás idéntico a sí mismo, es la ilusión material del mundo. Y ésta sigue siendo, en el fondo, el gran enigma, el que nos sume en el terror y del que nos protegemos con la ilusión formal de la verdad. (...) ¿Y por qué tenemos que descifrarlo, en lugar de dejar que irradie su ilusión como tal, en todo su esplendor? (Baudrillard, 12-13)

Entonces ocurrió la revelación. Marino *vio* la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar y que los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo. Esta iluminación alcanzó Marino en la víspera de su muerte, y Homero y Dante acaso la alcanzaron también. (Borges OC 2: 173)

Las bocas unánimes de la fama proclamaron a Giambattista Marino el nuevo Homero y el nuevo Dante. A pesar de que Giambattista Marino no murió aquella tarde ni la otra, el hecho inmóvil y silencioso que entonces ocurrió fue en verdad el último de su vida.

Una mujer ha puesto en una copa una rosa amarilla; el hombre murmura los versos inevitables que a él mismo ya lo hastían un poco: "Púrpura del jardín, pompa del prado, / gema de primavera, ojo de abril..." (OC 2: 173) Inevitable, como los mismos versos, acontece la revelación. Vio y sintió; nada más. Nada dijo; sigiloso, guardó silencio. Vio la rosa así como la habrá visto Adán mientras aún gozaba del Paraíso; sintió, como cualquiera que haya visto de semejante modo, que la rosa estaba en su (la de ella) eternidad (*stat rosa pristina nomine?*) y no estaba en sus (las de él) palabras (*nomina nuda teneamus?*).

Sintió que la palabra humana es mención o alusión, pero no expresión. También sintió, *in extremis* puede conjeturarse, porque aquel hecho fue el último de su vida, que los volúmenes que formaban una penumbra de oro en un ángulo de la sala no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino *una cosa más agregada al mundo*. Se le reveló; la inevitable iluminación lo alcanzó. Murmurar las palabras no fulminó la rosa. Los versos no la abolieron.

Una mujer puso a su alcance aquella rosa, y el poeta la alcanzó, la vio. Amarilla como el Emperador, la rosa no sentenció, sin embargo, la muerte del poeta. En "Parábola del palacio" Borges narra la historia que envuelve al Emperador Amarillo y a su poeta:

El poeta era esclavo del emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo. (OC 2: 180)

La historia es breve. El Emperador mostró un día su palacio al poeta. Este pronunció al pie de la penúltima torre un poema que desde entonces está asociado a su nombre y que, según los historiadores más elegantes, le deparó la inmortalidad y la muerte. El texto del poema se ha perdido y respecto a su extensión hay opiniones disímiles. Lo increíble es que en el poema estaba entero el palacio enorme. Al terminar su recitación, en medio del silencio de casi todos, el Emperador exclamó: ¡Me has arrebatado el palacio! Y la espada del verdugo segó la vida del poeta.

Otra versión de la historia refiere que como en el mundo no puede haber dos cosas iguales, en el instante que el poeta pronunció la última sílaba de su poema, el castillo desapareció como abolido y fulminado.

Borges aclara que las dos leyendas no pasan de ficciones literarias. El poeta era esclavo del Emperador y murió como tal; su composición fue olvidada porque merecía el olvido; los descendientes del poeta buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo. Difícil es el sino de los descendientes del poeta del Emperador Amarillo: poetas o filósofos buscan aún, *y no encontrarán*, la palabra del universo.

Puede conjeturarse que los descendientes, poetas o no, con la intención de vengarse del Emperador y creyendo en las leyendas sobre el poder anonadante y fulminante de la palabra, buscan la palabra del universo para pronunciarla y abolir, esta vez sí, al temible Emperador y a su verdugo. No importa que al precio de sus vidas, y puede presumirse que pensando abolir asimismo la esclavitud que padecen. No ha de inquietar a los descendientes que el precio de su venganza sea la vida; tampoco que sus palabras caigan reiteradamente por mérito propio en el olvido. Pero sí, y sobre todo, debe inquietarlos el deseo perverso de encontrar palabras que al decir el universo lo fulminen aboliéndolo por igualdad.

La segunda versión de la historia afirma que en el mundo *no puede* haber dos cosas iguales. Porque la palabra del poeta cifra en sí misma la virtud del arquetipo es que queda aniquilado el castillo al pronunciar la última sílaba de su nombre. Borges, al respecto, confiesa en "Everness": "(...) sólo del otro lado del ocaso verás los Arquetipos y Esplendores." (OC 2: 305). En el mundo se los busca y se los encuentra. Habrá que esperar el ocaso del mundo para verlos.

Solamente en el mundo —y por compartir la condición intramundana— el emperador puede ordenar al verdugo que dé muerte a su esclavo, el poeta. *Solamente* porque en el mundo no puede haber dos cosas iguales la espada de hierro del verdugo puede ejecutar la sentencia del emperador y segar la vida del poeta. *Solamente* en el mundo los poetas podrán engendrar descendientes que serán, a su vez, buscadores de la palabra. *Solamente* en el mundo los descendientes del poeta *buscarán, y no encontrarán*, la palabra del universo. Aunque

revele cierta balbuciente grandeza concebir librarse —palabra mediante— de la esclavitud del Emperador, inútil será concebir una venganza tal.¹

El episodio narrado en Génesis, 2, 19 y ss., tiene la peculiaridad de hacer referencia a la cualidad adámica de nombrar las cosas. Convocado a tal efecto, sin dificultad las nombra '*nomimbus suis*' —en traducción de la Vulgata—, excepto cuando llega su propio turno, en el que al intentar nombrarse no halla nombre para sí mismo. Viendo en dificultades a su nomoteta —esto es, viéndose a sí mismo en dificultades—, Dios le proporciona ayuda creando la mujer, en vista de la cual Adán la nombra y se nombra.

Adán obra *nombrando* en primer término y sin dificultad las cosas que ve delante de él: recién después de nombrar la mujer —estatuida a tal efecto delante de él —puede nombrarse a sí mismo, no antes. En todos los casos Adán nombra *teniendo a la vista* lo que es menester nombrar. Adviértase en *eidon* (de donde deriva el vocablo 'idea') el aoristo segundo del verbo griego *horôo*, que significa *ver*: puede nombrarse únicamente lo que *se tiene ya visto*.

Es posible conjeturar que la creación de Eva confirma la aserción borgesiana en "Parábola del palacio": "en el mundo no puede haber

¹ En "Funes el memorioso", se atribuye a los dos proyectos urdidos por el Funes memorioso, después de la caída del cimarrón, y abandonados por él a poco de intentarlos, "cierta balbuciente grandeza" (OC 1:489). Puede conjeturarse que tal grandeza consiste en querer recuperar para sí la capacidad divina de una infinita memoria, capaz de saber las cosas mediante la reiteración la totalidad de sus diferencias, sin escudarse en la vaguedad de nociones generales. Funes, sin embargo, al igual que el Adán expulsado del Paraíso, solamente ha comido los frutos del árbol del bien y del mal, y es expulsado de allí precisamente para que no coma de los frutos del árbol de la vida que lo convertirían en inmortal (frutos que originalmente no le estaban vedados, pero que sí lo están después de la originaria desobediencia) y le permitirían entonces disputar la divinidad al mismísimo dios. Parece justificado pensar en una suerte de *conversión* inversa por la cual Ireneo Funes, al caer del caballo cimarrón —al revés que en el caso del pagano Saulo de Tarso en el camino a Damasco, que al caer del caballo se convierte en el Pablo cristiano—, Funes, de cristiano que era, cronométrico y desmemoriado, se convierte en pagano y discípulo del griego del Cratilo, esto es, en platónico. Pero dado que la condición mortal de Funes lo inhabilita para las ideas platónicas, que requieren inmortalidad, trata —y de allí su balbuciente grandeza— de emular al dios sin conseguirlo, exacerbando el recuerdo de las diferencias hasta el paroxismo de sus mismos imposibles proyectos.

dos cosas iguales" (OC 2: 180). Fuera del mundo, del otro lado del ocaso, en Dios, el Verbo expresa la perfecta semejanza del Padre. Solamente allí puede haber dos iguales. En el mundo, no.

¿Qué sucede cuando alguien reclama para sí las palabras del poeta? Sucede que al decir universo, lo anonada. La palabra que el poeta dice es última. Y única, porque ni bien es dicha construye su propia soledad, su propio aislamiento. En el mundo poético de Borges la palabra reclama para sí ultimidad y a consecuencia de ello no puede más que pretenderse arquetípica: desde ella, en ella y por ella, las cosas aparecerán y serán eso que aparece. Semejante prodigio le ocurre a Judá León, rabino de Praga, en "El golem":

Si (como afirma el griego en el Cratilo)
El nombre es arquetipo de la cosa,
En las letras de *rosa* está en la rosa
y todo el Nilo en la palabra *Nilo*.(OC 2: 263).

Como el Adán inocente —antes de su expulsión del Paraíso— vio en una (¿ocasional?) mujer la posibilidad de su propio nombre, así el poeta. Giambattista Marino supo quién es, precisamente *la víspera de su muerte*. "Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*; el momento en que el hombre sabe para siempre quién es." (OC 1: 562)

La demanda de Baudrillard, i.e. ¿por qué tenemos que descifrarlo, en lugar de dejar que irradie su ilusión como tal, en todo su esplendor?, se responde con aquellos versos que Giambattista Marino murmuraba con hastío la víspera de su muerte: "Púrpura del jardín, pompa del prado, / gema de primavera, ojo de abril..." Tenemos que intentar descifrarlo porque la muerte inevitable podría no concedernos una ocasional mujer y una rosa amarilla. ¿Cómo no traer aquí a la memoria el recuerdo del grito del crucificado hacia la hora nona? —al igual que en *El Golem*, hora de angustia y de luz vaga—: ¿Padre mío, padre mío, por qué me has abandonado? El silencio del dios interpelado es el silencio del dios interpelante, que es la palabra del padre en el mundo. Es el silencio lo que habla. La *palabra* del padre y el *evento* del hijo clamando a su padre, se desfondan *a la vez* porque en el *mundo* no hay más que desfondamiento entrecruzado de palabra y evento bajo una forma de cruz que sigilosamente custodia y signa.

II. LA ESCRITURA COMO SCHÊMA.

Ahora quiero acordarme del porvenir y no del pasado. Ya se practica la lectura en silencio, síntoma venturoso. Ya hay lector callado de versos. De esa capacidad sigilosa a una escritura puramente ideográfica –directa comunicación de experiencias, no de sonidos– hay una distancia incansable, pero siempre menos dilatada que el porvenir.

Releo estas negaciones y pienso: Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que *habrá enmudecido*, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de su propia disolución y cortejar su fin. (OC 1: 204-205)

Es preferible acordarse del porvenir, ya que hasta la dilatada distancia que nos separa de él es menor que la que nos separa de una comunicación directa de experiencias. El hombre nombra guardando el silencio de su voz: *lector callado de versos*.

Lectura sin sonido, sin voz, sin *phoné*. ¿Qué resta? *Schêma* (Platón *Cratilo* 423- d). El sigilo, como capacidad del lector empírico, sella la *phoné* y franquea el acceso al *schêma*. Sigilo (= *sigillum*) es literalmente sello; también es secreto, voz baja, silencio. Silencio del poeta que escribe, silencio del lector que lee; en suma, sigilo que custodia la palabra silenciando la voz.

A) SCHÊMA COMO PREGUNTA

La novela policíaca constituye una historia de conjetura, en estado puro. Pero también una *detection* médica, una investigación científica e, incluso, una interrogación metafísica, son casos de conjetura. En el fondo, la pregunta fundamental de la filosofía (igual que la del psicoanálisis) coincide con la de la novela policíaca: ¿quién es el culpable? (Eco *Apostillas* 59)

B) SCHÊMA COMO RESPUESTA

Para saberlo (para creer que se sabe) hay que conjeturar que todos los hechos tienen una lógica, la lógica que les ha impuesto el culpable. Toda historia de investigación y conjetura nos cuenta algo con lo

que convivimos desde siempre (cita pseudo heideggeriana). (Eco *Apostillas* 59-60)

C) SCHÊMA COMO LABERINTO E HISTORIA

A estas alturas se habrá comprendido por qué mi historia inicial (¿quién es el asesino?) se ramifica en tantas otras historias, todas ellas historias de otras conjeturas, todas ellas alrededor de la estructura de la conjetura como tal.

Un modelo abstracto de esa estructura es el laberinto. Pero hay tres tipos de laberinto. Uno es el griego, el de Teseo. Ese laberinto no permite que nadie se pierda: entras y llegas al centro, y luego vuelves desde el centro a la salida. (...) El laberinto clásico es el hilo de Ariadna de sí mismo.

Luego está el laberinto manierista: si lo desenrollamos, acabamos encontrando una especie de árbol, una estructura con raíces y muchos callejones sin salida. Hay una sola salida, pero podemos equivocarnos. Para no perdernos necesitamos un hilo de Ariadna. Este laberinto es un modelo de *trial-and-error-process*.

Por último, está la red, o sea lo que Deleuze-Guattari llaman rizoma. En el rizoma, cada calle puede conectarse con cualquier otra. No tiene centro, ni periferia, ni salida, porque es potencialmente infinito. El espacio de la conjetura es un espacio rizomático. (Eco *Apostillas* 60)

II.1. SCHÊMA COMO ESTRUCTURA: LABERINTO E HISTORIA.

El eco que nos devuelve la voz de Borges suena como el que nos devolvió la rosa y su nombre, pero mientras el bibliotecario ciego de la abadía sin nombre, anclado en el pasado, custodia folios inmemoriales que no habrán de ser leídos en modo alguno (ni *phoné*, ni *schêma*), el bibliotecario de la biblioteca de Babel, queriéndose acordar del porvenir, es el custodio sigiloso de una letra que se escribe y se lee en silencio (*schêma*).

El lenguaje que se escribe y lee en silencio ciñe al escritor como el laberinto de la biblioteca sin nombre ciñe a sus furtivos lectores, porque si bien en un sentido el escritor es libre para invocar innumerables mundos posibles, en otro sentido tiene la certeza —como Giambattista Marino la víspera de su muerte— de que cada mundo creado por él *no es un espejo del mundo sino una cosa más agregada al mundo*. Como el rabino de Praga, siente que *ha agregado un símbolo*

más a la infinita serie, siente que ha dado otra causa, otro efecto y otra cuita a la vana madeja que en lo eterno se devana. En el marco de un agotamiento de las posibilidades redentoras de la poesía (como urdida por *phoné* y *schéma*), y dado que ésta agrega cosas al mundo sin jamás reflejar el mundo, sin jamás haber dos cosas iguales, el mundo se torna irredimible y el poeta se debate en su laberinto.

En “El hilo de la fábula”, Teseo, portador del hilo que Ariadna le había dejado en una mano, y empuñando en la otra la espada, se ahonda en el laberinto para descubrir el centro, es decir el minotauro, darle muerte, destejer las redes de piedra y volver a su amor.

Las cosas ocurrieron así. Teseo no podía saber que del otro lado del laberinto estaba el otro laberinto, el del tiempo, y que en algún lugar prefijado estaba Medea.

El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad. (OC 1: 481)

Primero el laberinto clásico, en el que sólo cabe entrar andando el camino y salir desandándolo, sin menospreciar la ayuda de una buena y paciente Ariadna que aguarda en el otro extremo del hilo que su amado dé muerte al toro de Minos para después *volver a ella, su amor*.

Pero las cosas ocurrieron de otro modo. Teseo inevitablemente ignoraba (*no podía saber*) que del otro lado estaba el otro laberinto, el *laberinto del tiempo*. E inevitablemente ignoraba, por la misma sinrazón, que del otro lado estaba Medea (el padre de Medea es Aetes, i.e. *aetas*, edad). En el laberinto temporal habita, inevitablemente, Medea.

Entre la buena y paciente Ariadna que facilita el camino, y Medea, la hechicera, no hay elección posible. El hilo se ha perdido, Teseo lo ha abandonado para irse con Medea. El laberinto se ha perdido, es de presumir que a causa de *ser el hilo de Ariadna de sí mismo* (el laberinto clásico tiene una sola intriga y consiste en no saber qué hará el

Minotauro; es, por tanto, bastante aburrido, y es lógico que Teseo haya preferido a Medea, la hechicera).

Teseo no sabe ahora si está ceñido por un laberinto, un secreto cosmos, o un azaroso y explícito caos. En todo caso, le *cabe imaginar* que hay un laberinto y un hilo. Le cabe como un *hermoso deber* imaginarlo. Nunca, empero, dará con el hilo. Acaso lo encuentra, para inmediatamente perderlo en un acto de fe, una cadencia, en el sueño, en la filosofía, en la mera y sencilla felicidad. Toda excusa es buena para abandonar el hilo que aferra en la mano. Por fortuna, en la otra mano aún empuña la espada, porque se ha perdido el laberinto y el centro, y ahora Medea aparece por doquier. Quizá la espada pueda cortar ese hilo... si la mano insiste en sostenerlo cuando nos encontramos con ella.

Hacia 1984 Borges había abandonado el hilo del primer laberinto. El *hermoso deber* de imaginar que hay un laberinto y un hilo condice con el tercer laberinto descrito por Eco. Cabe *imaginar*, porque es un laberinto temporal, no espacial, y, por tanto, no tiene salida, ni centro. Es configurable, pero nunca está configurado completamente: *que [imaginariamente] hay un laberinto y un hilo* lo prueba.

¿Qué hay del segundo laberinto? El que tiene una salida aunque se confundan los pasos del caminante que la busca. En ese laberinto —dice Eco— cabe el método de ensayo y error (*Apostillas* 60). Allí sí es posible responder la pregunta ¿quién es el culpable?

II.1.2. SCHÉMA COMO PREGUNTA: EL RELATO POLICIAL.

El segundo laberinto se vincula con el enigma de la saga policial, que encuentra siempre solución y cifra en este procedimiento la restauración del equilibrio entre lector y texto que el enigma se ha encargado de tensar hasta el límite. Los laberintos borgesianos no son avaros con sus protagonistas pero mezquinan soluciones al lector.

El argumento de “El acercamiento a Almotásim” es —en palabras de Borges— éste:

Un hombre, el estudiante incrédulo y fugitivo que conocemos, cae entre gente de la clase más vil y se acomoda a ellos, en una especie de certamen de infamias. De golpe —con el milagroso espanto de Robinson ante la huella de un pie humano en la arena— percibe alguna mitigación de infamia: una ternura, una exaltación, un silencio,

en uno de los hombres aborrecibles. “Fue como si hubiera terciado en el diálogo un interlocutor más complejo”. Sabe que el hombre vil que está conversando con él es incapaz de ese momentáneo decoro; de ahí postula que éste ha reflejado a un amigo, o amigo o amigo de un amigo. Repensando el problema, llega a una convicción misteriosa: *En algún punto de la tierra hay un hombre de quien procede esa claridad; en algún punto de la tierra está el hombre que es igual a esa claridad.* El estudiante resuelve dedicar su vida a encontrarlo. (OC 1: 416)

La autoría ficticia del texto de la novela es de un abogado de nombre Mir Bahadur Alí, de Bombay, texto que la crítica, no menos ficticia, ha ubicado como una “combinación de poema alegórico del Islam y de novela policial” (OC 1: 414). Borges la analiza. El estudiante en cuestión descrece blasfematoriamente de la fe islámica de sus padres. Participa, sin embargo, de un tumulto entre hindúes y musulmanes una noche de tambores e invocaciones religiosas. Un ladrillazo hindú vuela desde una azotea; un puñal se hunde en un vientre; alguien muere y es pisoteado. Tres mil hombres pelean. El estudiante entra al motín y con sus propias manos mata (o piensa haberlo hecho) un hindú. Piensa que se ha mostrado capaz de dar muerte a un idólatra, pero no de saber con certidumbre si el musulmán tiene más razón que el idólatra. Las peripecias de la huida del estudiante continúan el relato. La dedicación de su vida a encontrar a Almotásim no cesa hasta dar con él, o mejor dicho con una voz, “la increíble voz de Almotásim” (OC 1: 416). El estudiante descubre una cortina detrás de la cual presume hallarlo y avanza; en este punto, la novela de Mir Bahadur Alí concluye.

El lector, frente a la avaricia del texto que le escamotea un Almotásim hasta entonces meramente imaginado, cuando éste está al alcance de su mano, no puede menos que inquietarse.

Del ‘texto original’ de la novela se mencionan dos versiones. En la versión de 1932 los indicios sobrenaturales son escasos; en la segunda, de 1934, la novela decae en alegoría: Almotásim es emblema de Dios y los puntales itinerarios del héroe son de algún modo los progresos del alma en el ascenso místico.

Existe un momento del relato en donde desaparecen todas las referencias espacio-temporales. Desde entonces, la indagación —*trial and error process*— se desarrolla como una ascesis que culmina en

aquel más allá de la cortina que el texto se encarga de silenciar mediante el silenciamiento previo de las referencias al aquí y ahora, y la interiorización anímica de proceso. Esta gradual e inexorable construcción escrita del sigilo permite al autor diseñar nítidamente el perfil de la pregunta ¿quién es el culpable?

Retomando las últimas líneas del texto que expone el argumento de la obra, se ve, por los segmentos <hay un hombre *de quien procede* esa claridad> y <está el hombre *que es igual* a esa claridad> que el estudiante interpreta aquella <mitigación de la infamia> de modo tal que inmediatamente postula que ha terciado en el diálogo un interlocutor más complejo. Argumentando por analogía, ya no puede detener el mecanismo que ha puesto en marcha ². De ahí, a dedicar su vida a encontrarlo, solamente resta un breve paso argumental. Nótese que dice <a encontrarlo>, no <a buscarlo>. Adelanta y predispone al lector empírico para el fastidio del abrupto silencio final.³

El abrupto final de “El acercamiento a Almotásim” que deja al lector más acá de la cortina y concede un más allá al estudiante, evidencia que el lector empírico también ha puesto en marcha el mecanismo de la analogía y no lo puede detener: quiere un más allá de la cortina, no se conforma con la voz, quiere ver a Almotásim. Si lo viese, como el muchacho deseoso de ver el resurgimiento de la rosa, vería apariencias. Credulidad, por todas partes credulidad. Y argumentos, aunque más no sea por analogía.

Combinación de alegoría y novela policial. La alegoría atempera la novela policial: es lo único que salva al lector de la inevitable res-

² “En cuanto el mecanismo de la analogía se pone en marcha, no hay garantía de que se detenga. La imagen, el concepto, la verdad, que se descubren bajo el velo de la semejanza se verán a su vez como un signo de otro desplazamiento analógico. Cada vez que uno crea haber descubierto una semejanza, ésta señalará hacia otra en una progresión interminable. En un universo dominado por la lógica de la semejanza (y la simpatía cósmica), el intérprete tiene el derecho y el deber de sospechar que lo considerado como significado de un signo es en realidad signo de un significado adicional.” (Eco *Interpretación* 50)

³ En “La rosa de Paracelso” (OC 3: 389-392) el resurgimiento final de la rosa en presencia del lector empírico pero en ausencia del pretendido discípulo, evidenciaba en Paracelso la credulidad adjudicada a aquél, y también la evidenciaba en el lector, que quedaba entonces satisfecho, aunque tan vacuo de fe como el pretendido maestro y su pretendido discípulo.

puesta, lo salva de ver más allá de la cortina, *lo deja siempre más acá*. La pregunta policial rescata al lector de las redes de la extravagante teología, evita que se quede fijado *en el deleite del más acá* de la cortina.

La urdimbre del segundo laberinto, como se *ve* (¡nuevamente la vista!), ofrece un diseño del *schéma* como pregunta, como inevitable pregunta sin respuesta. El cruzamiento del evento y la palabra también impone sigilo a la respuesta. ¿Quién es el culpable?

II.1.3. SCHÉMA COMO RESPUESTA METAFÓRICA: LA LÓGICA DEL CULPABLE.

“Hablar es incurrir en tautologías. (...) Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?” (OC 1: 470) Queda el hermoso deber de imaginar que hay un laberinto y un hilo. Queda la letra. Quedan la alusión y la mención. Queda la metáfora.

Escribir (y leer), esto es, aludir y mencionar, urden el laberinto imaginario. Para transitarlo es preciso aferrar la mano a la metáfora, que es allí la verdadera Ariadna. En un extremo el escritor, en el otro el lector, y entre ambos el hilo de la letra, la alusión y la mención, la metáfora.

Ya se dijo que el laberinto clásico es el hilo de Ariadna de sí mismo. El laberinto borgesiano es una metáfora de sí mismo porque es imaginario, como imaginaria es la Ariadna que conecta el imaginado centro con su periferia. El laberinto es el texto.

Hablar es incurrir en tautologías. Es relativamente sencillo entender tautologías. Pero leer (y escribir) es arduo porque la letra no expone tautologías. La letra es donde acontece el laberinto imaginado: Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje? ¿Estás seguro de haber ingresado en la *lógica del culpable*?

En 1936 Borges alude a las *kennningar* islandesas: “(...) el primer deliberado goce verbal de una literatura instintiva.” (OC 1: 368)⁴ Fue deliberado el goce verbal, como deliberada fue la opción ultraísta por la metáfora, por la precisión que hay en ella, por su algebraica forma de correlacionar lejanías. Sin embargo, en la tarea de correla-

⁴ En el prólogo (OC 1: 351), Borges remite, al ocasional lector de “Las Kenningar”, al manual *Literaturas germánicas medievales*, de su autoría junto con María Esther Vázquez (1966).

cionar lejanías la obra borgesiana va distanciándose progresivamente de esta primera formulación para darle otro valor. Esto es lo que ocurre en "Las kenningar". Allí reivindica *el placer del asombro*, ese goce verbal propio de una literatura instintiva: " (...) deparan una satisfacción casi orgánica. Lo que procuran transmitir es indiferente, lo que sugieren nulo" (OC 1: 369). Expresiones que recurren a destiempo, que azoran. Azoramiento que no cederá nunca a la domesticación, a la enseñanza.

La trama de "Undr" desgrana una búsqueda que resulta exitosa para el protagonista, ya que consigue la Palabra. ¿Cuán cerca está el lector de un texto para poder oírlo? ¿Qué significa aquí *estar cerca* de un texto?

Si uno se acerca lo suficiente al texto de "Undr", oye, cada vez que acontece la Palabra: '*ya no quiere decir nada*'. Y cada vez, quien ejecuta el acontecimiento de la Palabra, lo ejecuta con minúscula, tan minúscula como minúsculo es el artículo que siempre acompaña la palabra *Palabra*.

La palabra *Undr*, que quiere decir maravilla, ejecuta la catalización de la vida, de esa vida que da todo a todos (aunque los más lo ignoran). Obviamente la palabra *Undr* es la palabra *Undr* (hablar es incurrir en tautologías) y quiere decir maravilla. Lo excepcional en ella es que hace *ver* (¡nuevamente!) al protagonista: " (...) *vi* mis propios trabajos, la esclava que me dio el primer amor, los hombres que maté, las albas de frío, la aurora sobre el agua, los remos." (OC 3: 51) Cada cláusula presidida por "vi", constituye lo único que puede ser visto del conjunto de aventuras del protagonista. Nótese que, entre otras correspondencias, "[vi] *la aurora sobre el agua*" corresponde a "*cierta aurora a orillas de un río que se dilataba en un mar creí haber dado con la revelación*", y "[vi] *los remos*" corresponde a "*volví a tierra de los urnos*." Nótese, además, que la visión sin adjetivos tuvo y tiene que ser personal e intransferible: "(...) *nadie puede enseñar nada. Debes buscarla solo*" (OC 3: 50).

Al poeta de "Una rosa amarilla" la circunstancial mujer le acercó la rosa inevitable, entonces vio él la esencial inesencialidad de sus versos. En "Undr", al poeta que busca la Palabra, la primera mujer

que tuvo (y circunstancial, ya que hubo otras) le dio todo ⁵. Una vez dicha la palabra, no hay más que decir, está todo dicho. Es poesía; ha acontecido el cruzamiento de evento y palabra; ha quedado a la vista la lógica del culpable.

¿Cuál es su culpa? La de hacer ver la esencial inesencialidad de los adjetivos. Una vez pronunciada, la palabra ha hecho la *kenosis* de sí misma vaciándose. Una vez dicha, la palabra que cada uno dice lo ha dicho todo, y entonces no quiere decir nada: *Lo que procuran transmitir es indiferente, lo que sugieren nulo*.

Conviene recordar siempre aquellas palabras de Angelus Silesius con las que Borges cerraba su "Nueva refutación del tiempo": "Freund, es ist auch genug. Im Fall du mehr willst lesen, so geh und werde selbst die Schrift und selbst das Wessen" (OC 2: 149).

Enrique Camilo Corti
CONICET – Universidad de Buenos Aires

BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean. *El crimen perfecto*. Trad. J. Jordá. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989-1996.
- Eco, Umberto. *Apostillas a "El nombre de la rosa"*. Trad. Ricardo Pochtar. Buenos Aires: Lumen-De la flor, 1986.
- Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. Trad. J. G. López Guix. U K: Cambridge University Press, 1995.

⁵ Cfr. Borges, J. L., "La noche de los dones" (OC 3: 41). Allí, la "Cautiva" (¿la esclava de Undr?) inicia en el amor lúdico a un muchacho de trece años. El protagonista dice: "No acabo de entender lo de los arquetipos platónicos. nadie recuerda la primera vez que vio el amarillo o el negro o la primera vez que le tomó el gusto a una fruta, acaso porque era muy chico y no podía saber que inauguraba una serie muy larga. Por supuesto, hay otras primeras veces que nadie olvida. Yo les podría contar lo que me sucedió cierta noche que suelo traer a la memoria, la del treinta de abril del 74." El relato es la narración de ese recuerdo.