

La casa de Borges

Notas parciales sobre los laberintos en dos cuentos de Jorge Luis Borges

por Pedro Jorge Romero

La idea del laberinto está relacionada con el culto de la doble hacha, cuyo nombre 'labrys' bien puede aludir a su etimología. Ambos símbolos son esenciales de la religión cretomicénica. A su vez, la doble hacha se vincula con el signo 'tau', que aparece entre los cuernos del buey y del toro. De allí la celebración de la tauromáquia sagrada en el período pre-helénico. Julio Woscoboinik. **El secreto de Borges.** [1]

...yo descubro los laberintos en un libro de la casa Garnier 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 lo veía alto, más alto que los cipreses y que los hombres que lo circundaban. Mi vista no era óptima, yo era muy miope, pero pensaba que si me ayudaba con una lupa podría ver un Minotauro adentro. Era, además, un símbolo de perplejidad, un símbolo del estar perdido en la vida; creo que todos, alguna vez, nos hemos sentido perdidos, y el símbolo de eso yo lo veía en el laberinto. Desde entonces yo he conservado esa visión del laberinto. Respuesta de Borges a una pregunta de Roberto Alifano. [2]

El laberinto como símbolo y Borges como portador de ese mismo símbolo, una idea fascinante que merece ser explorada. ¿Qué es el laberinto en Borges? A veces es una imagen del universo ("Tlön, Ubqar, Orbis Tertius", "Funes el memorioso") , otras, las más de las veces, una imagen de la forma en que la humanidad ve el universo, una imagen de la cultura humana ("Tlön, Ubqar, Orbis Tertius", "La biblioteca de Babel"), un lugar para perder a los hombres ("La casa de Asterión"), una expresión del caos ("La lotería de Babilonia"), una expresión del orden ("La lotería de Babilonia", "La biblioteca de Babel"), lo que no puede comprenderse ("Funes el memorioso"), la escritura de dios ("La escritura del Dios"), lo inhumano ("El inmortal"), los rigores de la lógica ("Tlön, Ubqar, Orbis Tertius", "Funes el memorioso"), la razón ("La muerte y la brújula"), etc. En todos esos casos ha empleado Borges la imagen del laberinto, a lo largo de estas notas examinaremos la expresión de esos laberintos en algunos ejemplos de la prosa de Borges. Hay otros dos usos que deberíamos comentar: el laberinto como cárcel ("La casa de Asterión"), el laberinto como hogar ("La casa de Asterión", "El jardín de senderos que se bifurcan"), ambos, podemos esperar que queden claros al final de este ensayo.

Otros dos símbolos muy unidos al laberinto posee Borges, uno es el infinito y el otro es el espejo. Un laberinto perfecto sería infinito, como las arenas del desierto o la paradoja de Zenón, porque de él sería imposible escapar, es más, como diría Burke, todo laberinto

debe parecer infinito para amedrentar el alma. Un espejo duplica ilusoriamente el espacio y a las personas ("los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres"), perderse en un espejo es efectivamente perderse en un laberinto, perderse en un laberinto de espejos es quedar atrapado en el infinito.

En los cuentos de Borges, el laberinto es algo más que un símbolo, en ocasiones se convierte en verdadero eje del relato, en elemento estructural del mismo. Hay cuentos de Borges substantivamente laberínticos y la palabra 'laberinto' se convierte en uno de sus términos obsesivos las cuales «[...] aparecen a lo largo de todas sus ficciones y son reveladoras de soterradas tensiones». Una advertencia, sin embargo, antes de empezar: el lector observará que encontraremos a lo largo de este ensayo una profusión de artificios. Sin embargo, la obra de Borges no se agota en el artificio porque "los artificios que hacen funcionar con eficacia la prosa son, también, parte del mecanismo temático". La expresión de ideas laberínticas por tanto exige de un cuento laberíntico.

El inmortal

En "El inmortal" se cuenta la historia del anticuario Joseph Cartaphilus que a principios del mes de junio en la ciudad de Londres «ofreció a la princesa de Lucinge los seis volúmenes en cuarto menor (1715-1720) de la *Iliada* de Pope», ese Joseph Cartaphilus nos dice «se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas; en muy pocos minutos pasó del francés al inglés y del inglés a una conjunción enigmática de español de Salónica y de portugués de Macao». Dos hechos curiosos alumbran ya al personaje, la referencia de pasada a la *Iliada*, escrita además en una lengua ajena al original, que tendrá su importancia más tarde, y la laboriosa enumeración, no muy larga, de lenguas. Cartaphilus anda perdido y no sabe muy bien en que lengua habla, es por el momento un ser perdido en un laberinto, nos queda ver en cual.

En el último tomo de la *Iliada* la princesa, después de haber recibido noticia de la muerte de Cartaphilus en el mar, encuentra un manuscrito que «está redactado en inglés y abunda en latinismos». En ese manuscrito se cuenta la historia de un tribuno romano que comienza su relato en primera persona de la forma: «Que yo recuerde, mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpylos, cuando Diocleciano era emperador» (esta historia, como el génesis, comienza en un jardín) donde se encuentra presumiblemente deprimido por haber intentado «divisar el rostro de Marte» pero haber llegado demasiado tarde y como él mismo nos cuenta: «Esa privación me dolió y fue tal vez la causa de que yo me arrojara a descubrir, por temerosos y difusos desiertos, la secreta Ciudad de los Inmortales». Esa idea ha sido concebida al ayudar a un jinete malherido que venía del Ganges donde «era fama que si alguien caminara hasta el occidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad» y cuando el jinete pregunta el nombre del río cercano el tribuno contesta: «el Egipto que

alimenta las lluvias». Tenemos aquí un primer hilo, el recorrido del cuento será realmente el recorrido por diversos ríos, el punto de partida de la búsqueda laberíntica es el río Ganges, sigue en el Nilo y acabará en otro río más.

Se adentra entonces en el desierto con algunas tropas para descubrir el río que da la inmortalidad. Ese viaje por el desierto no es sino el paso por otro laberinto. En un párrafo Borges con una de sus habituales descripciones caóticas, análoga a la enumeración de lenguas pero mucho más larga, nos relata lo que allí encuentran. De esas enumeraciones Alazraki comenta: «Las descripciones agrupadas en largas enumeraciones caóticas y la organización sintáctica dispuestas en reiterativas anáforas, recrean la noción del caos tan cara a toda su narrativa», y la del laberinto podríamos añadir, ¿por qué no es el caos un lugar para perderse? Finalmente el tribuno debe huir por culpa de una rebelión. Vaga por el desierto y comenta:

Varios días erré sin encontrar agua, o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed. Dejé el camino al arbitrio de mi caballo. En el alba, la lejanía se erizó de pirámides y de torres. Insoportablemente soñé con un exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas y perplejas eran las curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo.

¿Son esas curvas las dunas del desierto? Por otra parte el tema del desierto como laberinto ya había aparecido en la obra de Borges. En la revista *El Hogar* donde dirigía la página de libros extranjeros Borges incluyó, atribuyéndosela al explorador inglés Sir Richard Francis Burton, una historia titulada "Historia de los dos reyes y los dos laberintos" (más tarde incluiría esa historia en la colección *El Aleph* ya con su propio nombre y con el título "Los dos reyes y los dos laberintos"). En ella se nos cuenta como el rey de Babilonia ordena la construcción de un laberinto «tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían». Con el tiempo llegó a la corte de Babilonia un rey de los árabes y el rey de Babilonia para burlarse de él lo hizo penetrar en el laberinto. Vago perdido durante todo un día hasta que imploró ayuda divina y dio con la puerta. Cuando salió lo único que dijo fue que «él en Arabia tenía un laberinto mejor y que, si Dios era servido, se lo daría a conocer algún día». El rey árabe reúne a sus ejércitos, ataca Babilonia, captura al rey y lo llevó al desierto y allí le dice:

«¡Oh, rey del tiempo y substancia y cifra de siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso 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».

Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. La gloria sea con Aquel que no muere.

Quizás el desierto sea un laberinto debido a su infinita uniformidad, a la falta de referencia. Otros personajes de Borges se pierden en laberintos similares. Así el sacerdote protagonista de "La escritura del Dios" encerrado en una cárcel por los españoles y que intenta descifrar el secreto del universo en la piel de un jaguar cuenta:

Un día y una noche —entre mis días y mis noches, ¿qué diferencia cabe?— soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena. Volví a dormir, indiferente; soñé que despertaba y que había dos granos de arena. Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres. Fueron, así, multiplicándose hasta colmar la cárcel y yo moría bajo ese hemisferio de arena. Comprendí que estaba soñando; con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil; la innumerable arena me sofocaba. Alguien me dijo: No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrá de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente.

El horror está en el peso de lo igual. Son iguales los días, son iguales los granos de arena y son iguales los sueños. Como podría alguien no perderse en un laberinto así, cuando no se puede distinguir entre una cosa y otra. Así puede comprenderse la confusión del tribuno romano.

Pero sobrevive para despertar maniatado en un nicho de piedra. Al salir descubre la ciudad de la inmortales y una serie de nichos donde viven «hombres de piel gris, de barba negligentes, desnudos». Con el valor que da la sed se arroja sobre un «arroyo impuro» y bebió «el agua oscura». Pero ante de «perderme otra vez en el sueño y en los delirios, inexplicablemente repetí unas palabras griegas: los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Esepo...». Nótese el preciso empleo de la palabra ‘inexplicablemente’, porque evidentemente es curioso que un tribuno romano hable en griego cuando podría emplear el latín; ese hecho aparentemente casual tendrá su importancia la final. Nótese también que el personaje reconoce que se pierde, que se ha extraviado.

Poco después conocemos el nombre del narrador: «yo, Marco Flaminio Rufo, tribuno militar de una de las legiones de Roma». Un dato curioso y definitivamente laberíntico: la historia de Joseph Cartaphilus anticuario de Esmirna está siendo contada por Marco Flaminio Rufo tribuno romano. Donde se ha producido la bifurcación no está claro y, ahí radica la magia del cuento, tampoco lo estará al final.

Deseoso de penetrar en la Ciudad de los Inmortales pasa las noches sin dormir y tampoco dormían los trogloditas: «al principio inferí que me vigilaban; luego, que se habían contagiado de mi inquietud, como podrían contagiarse los perros». Un rasgo irónico y patético es el desprecio que Marco Flaminio siente hacia los trogloditas, irónico porque el cuento demostrará más adelante que se equivocaba y acertaba a la vez, y patético porque

ese destino también será el suyo. Dirigiéndose a la ciudad es seguido por dos o tres de los trogloditas pero cuando llega a los negros muros de la ciudad: «Me detuvo una especie de horror sagrado». Un horror producido porque «tan abominadas del hombre son la novedad y el desierto que me alegré de que uno de los trogloditas me hubiera acompañado hasta el fin». El narrador ya se ha perdido en un laberinto de arena y más adelante se perderá en otro que afirma y a la vez niega la novedad (como también se pierde Ireneo Funes en "Funes el memorioso" en un laberinto de continua novedad).

Los muros de la ciudad no tienen puerta, la única entrada resulta ser un pozo en una caverna que lleva a una cámara circular donde «habían nueve puertas» de las cuales «ocho daban a un laberinto que desembocaba en la misma cámara» y «la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera». «Ignoro el número total de las cámaras» nos dice «mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron». Curiosamente los personajes de Borges perdidos en laberintos suelen encontrarse con el número nueve. En "La muerte y la brújula" Red Scarlach cuenta a su víctima Erik Lönnrot: «Nueve días y nueve noches agonicé en esta desolada quinta simétrica». En "La forma de la espada" el traidor Vincent Moon cuenta a su vez: «Nueve días pasamos en la enorme casa del general. [...]. Esos nueve días, en mi recuerdo, forman un solo día, salvo el penúltimo», casa que luego es descrita como laberínticas. Y en "La casa de Asterión" este nos cuenta que «cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal». La obra de Borges suele abundar en interrelaciones como estas. ¿Cómo no sospechar así que todos los laberintos de Borges están relacionados entre sí? ¿Cómo no sospechar que todos intentas expresar la misma perplejidad y confusión?

Tanto vaga el desdichado tribuno por las galerías que:

Horriblemente me habitué a ese dudoso mundo; consideré increíble que pudiera existir otra cosa que sótanos provistos de nueve puertas y que sótanos largos que se bifurcan. Ignoro el tiempo que debí caminar bajo tierra; sé que alguna vez confundí, en la misma nostalgia, la atroz aldea de los bárbaros y mi ciudad natal, entre los racimos.

y el narrador ya comienza a no saber quien es, comienza a confundir su pasado y considerarlo maleable y cambiante. Al final del párrafo hay una curiosa confusión, ya confunde la aldea de los trogloditas con su ciudad natal.

Pero finalmente, por medio de unos peldaños de metal, puede visitar la ciudad. Lo que ve es un mundo de locura, donde las puertas dan a ninguna parte, las escaleras terminan en el aire, las ventanas son inalcanzables. La ciudad no es siquiera un laberinto, reflexiona el protagonista: «Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin». Pero en esa ciudad que explora la arquitectura carece de propósito y es producto más de la insensatez y del azar

que de manos humanas. Por esa razón, el tribuno decide, como si de Chesterton se tratase: «Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valerosos o feliz. No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas».

Y aun así, consigue salir y reencontrarse con el troglodita que le había seguido. Siente tanta alegría en el reencuentro que le da el nombre de Argos (el perro moribundo de la *Odisea*) y decide enseñarle a hablar. Sin embargo, fracasa, el troglodita parece incapaz de hablar. Finalmente, resignado, se integra en la vida de los trogloditas. Pero una mañana «llovió con lentitud poderosa». Y esa lluvia se produce justo cuando el protagonista sueña con un río de Tesalia. El tribuno sale a recibir la lluvia y grita llamando a Argos y este contesta: «Argos perro de Ulises». El protagonista le pregunta que sabe de la *Odisea* a lo que Argos contesta: «Muy poco[...]. Menos que el rapsoda más pobre. Ya habrán pasado mil cien años desde que la inventé». Lo curioso es la reflexión del romano: «Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real».

El protagonista finalmente comprende: los trogloditas son los inmortales, la ciudad que visitó se alza sobre la ciudad original que fue derribada por los inmortales y reconstruida como una burla antes de dedicarse al placer del puro pensamiento. Marco Flaminio Rufo se comprende inmortal al haber bebido del río que concede la vida eterna y reflexiona de la siguiente forma: «Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal». El animal humano es el único capaz de saberse finito, y es por lo tanto el único capaz de desearse inmortal. Lo que sigue, sin embargo, es más interesantes. Los inmortales son capaces del más absoluto desentendimiento, de la más absoluta falta de piedad o compasión, las desgracias no les importan porque: «en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas». Y es en este punto donde comienza a tejerse un laberinto de tiempo. La razón se confunde y el intelecto se esconde ante plazos infinito. ¿Cómo ser si no hay hechos y circunstancias características de cada ser humano?

Homero compuso la Odisea; postulando un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la Odisea. 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.

En este «bosquejo de ética para inmortales» coexisten varias ideas de interés. ¿Qué asusta a Borges, ser eterno o no serlo? ¿cambiar o ser siempre la misma persona? Sobre la inmortalidad esto es lo que Borges tenía que decir:

Yo, personalmente, no la deseo [la inmortalidad] y le temo; para mí sería espantoso saber que voy a continuar, sería espantoso pensar que voy a seguir siendo Borges. Estoy harto de mí mismo, de mi nombre y de mi fama y quiero liberarme de todo eso.

Curiosamente ser inmortal se equipara a no ser nadie. Dios no es nadie, según el tribuno y de la misma forma el sacerdote de "La escritura del Dios" cuando al final del cuento descubre el mensaje escrito por el Dios en la piel de un jaguar afirma:

Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevistado el universo, quien ha entrevistado los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad.

En Borges cualquier atributo divino (el conocimiento, la inmortalidad) se relaciona inmediatamente con la disolución de la personalidad. El inmortal es efectivamente todo hombre y el sacerdote podría ser todo hombre, esa potencialidad, ese poder ser le quita su ser. Quizás ambos dejan de ser personas determinadas para convertirse en arquetipos, para acabar representando a la humanidad:

La inquietante magia de tal diversidad de vidas en la de un solo hombre se disipa si, en lugar de su nombre, sea este el que fuere, se lee lo que Borges metafísicamente esconde: la idea del hombre. Ese hombre, condenado a vagar por los tiempos sucesivos, es el Hombre, la Humanidad.

porque:

Si cada hombre es mortal, el Hombre no lo es, pues a través de mil disfraces repite gestos, acumula hechos, crea poemas y se pregunta inútilmente por el río cuyas aguas lo han de liberar definitivamente de su abrumadora carga de esa inmortalidad genérica.

Y ya tenemos nuestro laberinto. El gran laberinto de "El inmortal" es el tiempo y el protagonista anda perdido en el tiempo. El laberinto temporal es aun más terrible que cualquier laberinto físico ya que el tiempo es irreversible, es una carretera anisótropa que no puede ser recorrida en sentido inverso. Si bien en el espacio podemos movernos a voluntad, el tiempo es fijo e inmutable. Borges lo explica así al final de su ensayo "Nueva refutación del tiempo":

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.

Pero aun debemos terminar de leer la historia para descubrir como la estructura del cuento refleja un laberinto.

La ética para inmortales prefigura un sistema de compensaciones: el que es bueno hoy puede ser lo malo mañana, porque en un plazo infinito bondad y maldad se equilibran. De eso los inmortales deducen: «Existe un río cuyas aguas dan la inmortalidad; en alguna región habrá otro río cuyas aguas la borren. El número de ríos no es infinito; un viajero inmortal que recorra el mundo acabará algún día, por haber bebido de todos. Nos propusimos descubrir ese río». Y si el tiempo es un río que nos arrebatara no es sorprendente que nuestro desdichado inmortal se pierda en un laberinto de ríos, que es lo mismo que decir que se pierde en un laberinto de tiempo. Curiosamente la visión de un río opuesto a otro no es sino una manifestación del tema del espejo que tanto gustaba a Borges. Así como en "La muerte y la brújula" la solución viene de la reflexión especular de una figura geométrica, aquí la solución deviene de un reflejo lógico: todo debe tener su opuesto. Curiosamente ese laberinto tiene por tanto dos centros: un río que da la inmortalidad (¿el nacimiento?) y un río que la quita (¿la muerte?). El hecho quizás no sea casual: los más temibles laberintos son aquellos que tiene dos centros.

Homero y Marco Flamino se separan y cada uno procede a buscar por su cuenta el río que borra la inmortalidad. La búsqueda se describe en una larga enumeración caótica:

Recorrí nuevos reinos, nuevos imperios. En el otoño de 1066 milité en el puente de Stamford, ya no recuerdo si en las filas de Harold, que no tardó en hallar su destino, o en las de aquel infausto Harald Hardrada que conquistó seis pies de tierra inglesa, o un poco más. En el séptimo siglo de la Hégira, en el arrabal de Bulaq, transcribí con pausada caligrafía, en un idioma que he olvidado, en un alfabeto que ignoro, los siete viajes de Simbad y la historia de la Ciudad de Bronce. En un patio de la cárcel de Samarcanda he jugado muchísimo al ajedrez. En Bikanir he profesado la astrología y también en Bohemia. En 1638 estuve en Kolozsvár y después en Laipzig. En Aberdeen, en 1714, me suscribí a los seis volúmenes de la Iliada de Pope; sé que los frecuenté con deleite. Hacia 1729 discutí el origen de ese poema con un profesor de retórica, llamado, creo Giambattista; sus razones me parecieron irrefutables. El cuatro de octubre de 1921, el Patna, que me conducía a Bombay, tuvo que fondear en un puerto de la costa eritrea (Hay una tachadura en el manuscrito: quizás el nombre del puerto ha sido borrado). Bajé; recordé otras mañanas muy antiguas, también frente al Mar Rojo, cuando yo era tribuno de Roma y la fiebre y la magia y la inacción consumían a los soldados. En las afueras vi un caudal de agua clara; la probé, movido por la costumbre. al repechar la margen, un árbol espinoso me laceró el dorso de la mano. El inusitado dolor me pareció muy vivo. Incrédulo, silencioso y feliz, contemplé la preciosa formación de una lenta gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres. Esa noche, dormí hasta el amanecer.

Aquí podría terminar la historia, pero no es así. El narrador releo el relato y reflexiona

sobre su irrealidad. Finalmente comenta que cree haber dado con la razón: «La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos». De ciertos hechos (el tribuno llama Egipto al río Nilo, pronuncia frases en griego, destaca en su biografía hechos que no corresponden a un hombre de guerra sino a un poeta) el narrador (¿Quién? ¿Joseph Cartaphilus?) deduce que realmente él es Homero. El laberinto está servido: la narración de la vida de Joseph Cartaphilus está contada por Marco Flamino Rufo, pero realmente Joseph Cartaphilus es Homero. Entonces, como puede contar la vida de Cartaphilus, el anticuario que fue Homero, Marco Flamino Rufo, el tribuno romano. ¿Quién es quien en esta trama? ¿Son todos uno? El cuento finalmente termina:

Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con la que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos; estaré muerto.

Pero no acaba aquí. El narrador omnisciente que comenzó el relato hablándonos de la princesa de Lucinge lo cierra de nuevo con una nota fechada en 1950 en la cual se da cuenta de los comentarios despertados por la publicación de la narración de Joseph Cartaphilus. El cuento se vuelve sobre sí mismo, el laberinto se cierra sobre sí mismo conteniendo otros laberintos. Un cuento nos relata lo que sucede cuando se encuentra la narración de Joseph Cartaphilus y se publica. Dentro de él y en segundo nivel, Marco Flamino Rufo tribuno romano cuenta la historia de quien será Joseph Cartaphilus que realmente es Homero que se pierde en el laberinto de tiempo, y dentro de esta última el desierto, la ciudad, los ríos, etc. etc. etc. La ficción mira la ficción y se contiene. Finalmente ya no sabemos en que bifurcación nos hemos perdido.

La casa de Asterión

La importancia de "La casa de Asterión" para la comprensión de la obra de Borges es extraordinaria porque «ya en poemas y cuentos anteriores, había utilizado Borges con profusión esta imagen de raigambre mitológica a la que terminó por conferirle significación propia, transformándola en símbolo personal, distintivo de toda su producción literaria. Pero es este uno de los relatos, y en ello reside su importancia, en el que el laberinto constituye el núcleo temático y forma de toda la narración». Aparte, este cuento es capital para ciertas interpretaciones sobre la visión que el propio Borges tenía de sí mismo, como veremos al final. Es ineludible por tanto referirse al mismo, aunque corramos el riesgo de develar su final.

La génesis del cuento es relevante a nuestra discusión y deberemos tenerla en cuenta. Según Emir Rodríguez Monegal:

[Borges] Dirigía hacia fines de los años 40 una revista titulada, Los Anales de Buenos

Aires, y al cerrar un número descubrió que le faltaba material para unas páginas. En dos días escribió el cuento. Para que Borges pudiera realizar esta hazaña (él que redacta y vuelve a redactar cada línea de sus textos con maniática minuciosidad) era necesario que el cuento estuviera muy elaborado internamente. O para decirlo de otro modo: era preciso que el cuento correspondiese a algo muy central en su imaginación poética.

Esa centralidad es la que hemos estado defendiendo a lo largo de este ensayo, y esa misma centralidad es la que queremos, no resolver porque eso es imposible, sino explicitar y plantear. Así mismo, afirmaremos más tarde que otros dos cuentos de Borges repiten la trama de este desde otros puntos de vista y otras concepciones.

"La casa de Asterión" comienza con un epígrafe de Apolodoro: «Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión». La inclusión de tal epígrafe tiene una doble función en el texto, por un lado justificar el nombre del protagonista y por otro, a la manera de algunos textos policíacos, darnos la impresión de que la solución era evidente desde el principio. La realidad es que se requiere un lector especialmente erudito para descubrir en ese punto la solución del relato, es más, se podría incluso postular un lector que entendiendo el epígrafe no comprendiese todavía el cuento. Realmente la solución del enigma funciona por una serie de alusiones a lo largo del texto, pero incluso esas mismas alusiones sólo pueden entenderse realmente después de haber leído el texto. Borges construye un laberinto de palabras para perder al lector. Posteriormente especularemos sobre el sentido de esa pérdida.

La narración continua en primera persona de la siguiente forma: «Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias». Queda claro desde el principio el carácter singular de Asterión. No sólo se siente insultado, lo cual quiere decir que es conocido, sino que se cree con poder suficiente para castigar las ofensas. De su casa nos dice: «No hallará pompas mujeriles aquí ni el bizarro aparato de los palacios pero sí la quietud y la soledad. Asimismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la tierra. (Mienten los que declaran que en Egipto no hay una parecida.) Hasta mis detractores admiten que no hay un solo mueble en la casa. Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura?» ¿Qué clase de habitante es ese que no necesita muebles? ¿Si no hay cerraduras, significa eso que no hay puertas? Comenta Asterión que a veces a salido a la calle pero que volvió pronto por el temor «que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta.» ¿Qué clase de ser destaca la falta de color y el aplanamiento de las caras humanas? Y en un gesto de inocencia comenta: «Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey me dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar. No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el

vulgo, aunque mi modestia lo quiera.» Claro queda que Asterión produce terror, el llanto de los niños, las oraciones y la necesidad de reunir piedras lo demuestran. Lo que no está claro todavía es la razón.

Posteriormente Asterión habla de sus entretenimientos son bien singulares:

Claro que no me faltan distracciones. Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan. Hay azoteas desde las que me dejo caer, hasta ensangrentarme. A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos.) Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: Ahora volvemos a al encrucijada anterior o Ahora desembocamos en otro patio o Bien decía yo que te gustaría la canaleta o Ahora verás una cisterna que se llenó de arena o Ya verás cómo el sótano se bifurca. A veces me equivoco y no reímos buenamente los dos.

Asterión vive solo. Aun más, es capaz de perderse en una casa que abunda en simetrías y en bifurcaciones. Tal construcción no puede ser sino singular para que aquel que la habita no la conozca por completo.

Pero Asterión no sólo juega, también medita sobre la casa:

Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; con catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho es el mundo. Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce [son infinitos] los mares y los templos.

Pero no todo es así, porque seguidamente afirma: «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. Quizás yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo.» Una curiosa diferencia, por qué destacar el sol y Asterión y no, por ejemplo, la Luna y Asterión. Observe también, que a pesar de la referencia al sol toda la acción ha transcurrido hasta ahora en la caída de la tarde o en la noche: «Mientras habla yo-Asterión, en la primera parte, las imágenes propuestas por el texto ("algún atardecer", "antes de la noche", "ya se había puesto el sol", "una visión de la noche") confieren a ese mundo ficticio aquella luz incierta tan propia del espacio imaginario de Borges.»

Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que Asterión los libere de todo mal. Según Asterión «la ceremonia dura pocos minutos» y «uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos». Y Asterión se alegra porque uno de ellos profetizó que un día llegaría su redentor: «desde entonces no me duele la soledad» declara. Finalmente, Asterión reflexiona sobre su el aspecto de su redentor: «¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?». Y la última pregunta sólo deja una salida: un hombre con cara de toro, el Minotauro. Y los últimos párrafos del cuento desvelan por fin el misterio:

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre. —¿Lo crearás, Ariadna? —dijo Teseo—. El Minotauro apenas se defendió.

Una relectura rápida del cuento evidencia ahora todas las claves. Asterión es el Minotauro y la casa es el laberinto, por eso corre por un carnero, por eso causa terror, por eso destaca que las caras son planas como la mano abierta, por eso mata sin mancharse las manos (usa los cuernos), por eso corre como un carnero. Asterión además se sabe único al compararse con el sol, pero no se sabe monstruoso. ¿Y por qué es importante este relato?: «Porque en "La casa de Asterión", por primera vez Borges encara el problema del destino del habitante del laberinto.»

Antes de pasar a las posibles interpretaciones del cuento me gustaría destacar dos aspectos curiosos. En la casa penetran cada nueve años nueve hombre. La leyenda habla de siete hombres y siete mujeres. ¿Por qué el cambio? ¿Por qué esa fascinación del nueve en los laberintos? Podríamos especular con una razón de orden freudianos: el nueve simboliza los meses de la gestación, el laberinto así sería una enorme matriz y la muerte del Minotauro un rito de nacimiento. Pero María Esther Vázquez (que fue amiga íntima y colaboradora de Borges) rechaza tal hipótesis: «Podiera ser exacta la interpretación; lástima que él [Borges] nació en el octavo mes de ser concebido, hecho que conocía desde la adolescencia», pero a su vez nos aclara:

Borges tenía la superstición del tres y de los múltiplos del tres. Se advertía hasta en los hechos más triviales: cuando viajaba en avión, en el momento del despegue, recatadamente daba tres golpecitos con los nudillos en el brazo del asiento. Cuando le pregunté por qué lo hacía, evadía la respuesta con una sonrisa maliciosa, y en cambio decía que el tres era un número mágico, como lo son el nueve y hasta el treinta y tres. Recordaba que Adán nació a los treinta y tres años y Jesucristo murió a esa edad.

Otro hecho curioso es la equivalencia entre catorce e infinito que hace Asterión. Podría suponerse que catorce no es sino la suma de hombres y mujeres que en la leyenda original debían ofrecerse al Minotauro pero eso nos dejaría todavía por explicar porque considerar catorce igual a infinito. Quizás una cita de Borges nos ayude: «En algún lugar de su obra, Rafael Cansinos Asséns jura que puede saludar a las estrellas en catorce idiomas clásicos y modernos.» Evidentemente son catorce los idiomas e infinitas las estrellas, por eso en boca de Asterión se identifican. La relación se hace más evidente si recordamos que Rafael Cansinos Ansséns fue el gran maestro del joven Borges en

España.

Volvamos al cuento. Borges se las ha arreglado para ocultar la verdadera naturaleza de Asterión hasta el final. ¿Cómo lo ha hecho? El procedimiento es sorprendentemente simple. Primero, todas las referencias a Asterión, todas las descripciones del personaje y de la casa se han hecho de forma oblicua. Hay en la ficción más alusiones que certidumbres. A posteriori es evidente, porque entonces pueden ser reinterpretadas. Segundo, los cambios en la voz narrativa, nos habla Asterión y siempre hemos oído la historia desde el punto de vista de Teseo:

Además de estas descripciones perifrásticas del Laberinto y el Minotauro, despista Borges al lector con una serie de estratagemas. La mayor: haber puesto el relato en la monstruosa boca del Minotauro. El cuento comienza: «Sé que me acusan de soberbia». No se nos ocurre que una bestia pueda tener un «yo» narrativo; la tradición nos ha dado siempre el punto de vista de Teseo. Ahora, inesperadamente, el héroe es el Minotauro. ¿Cómo le vino a Borges esta idea de completar el doble destino del mito dándonos también la autobiografía del Minotauro?

Y sobre la estructura del relato y sobre la naturaleza de esas ocultaciones queda claro que conforman un laberinto de palabras: «En una magnífica correspondencia entre expresión y contenido, un cuento, cuyo tema central es el habitante del laberinto, es construido de forma laberíntica».

Y en verdad, ¿cómo concibió Borges tal estratagema? La respuesta parece darla Cristina Grau: tomo el recurso, en un rasgo intertextual, de otro autor. Borges, perfectamente consciente de que la literatura tiene un número limitado de temas y de recursos, no dudaba en desarrollar ideas ya empleadas por otros. Es más, no tenía reparos en escribir cuentos que contestan o refutan otros cuentos suyos. Así "El Zahir" está basado en la saga de los Nibelungos, sobre "El Aleph" comenta alguna relación con Wells, "La biblioteca de Babel" tiene ecos de Lasswitz. Eso sí, Borges nunca ocultó sus fuentes. Según Cristina Grau "La casa de Asterión" es una reformulación de un recurso empleado por Kafka en su cuento "La construcción":

La característica más significativa que los une es que en ambos relatos, el espacio donde se desarrolla la acción es un laberinto que, concebido como construcción defensiva, acaba convirtiéndose en una cárcel de imposible salida. Pero hay más elementos que los aproximan. Ambos relatos tienen en común el que sus protagonistas son animales, en ambos la voz narrativa es la primera persona; los animales hablan, describen su biografía, sus inquietudes, su miedo, su relación con el mundo, su relación con «los otros», Y en ambos, su condición animal no se revela desde el principio sino que es el lector quien va encontrando las claves a lo largo de la lectura. Ambos animales —en el relato de Borges un hombre con cabeza de toro, un Minotauro; en el de Kafka, suponemos que un topo ya que su identidad no queda desvelada— se encuentran

defendidos y encerrados en un laberinto.

Pero, ¿está Asterión realmente prisionero en el laberinto? Aquí entramos ya en el espinoso terreno de la interpretación. La pregunta anterior está íntimamente ligada a otra: ¿quién es Asterión? El intento de responder a esta pregunta ha de ser fructífero. Las obras literarias son máquinas de generar interpretaciones, pero ninguna lo parecen más que las ficciones de Borges. Esta pequeña fábula de apenas cuatro páginas en la edición de Alianza Editorial y escrita para rellenar un hueco está preñada de sentido.

La primera, y obvia, idea es considerar que la condición del Minotauro es la condición humana. Encerrado en su laberinto como nosotros estamos encerrados en nuestro mundo y en nuestras circunstancias. Pero, ¿qué mundo, sería ahora la pregunta. Una posible respuesta es: «[...]podremos identificar la figura de Asterión con la condición del hombre que, como el antiguo Minotauro, se pretende poderoso, y aun temible, pero que, en el fondo, no es sino un pobre Asterión, es decir, la indefensa víctima de un sacrificio que no alcanza a comprender.»

Una cierta lectura del relato afirma tal conclusión. Si leemos la narración en todo su patetismo, Asterión que cree ser poderoso y va a ser redimido es realmente muerto por un hombre que no un dios, y destacando el hecho de la construcción laberíntica del relato no podemos por menos que:

Una vez que nos hemos adentrado en esas redes de palabras, quedamos atrapados en el juego, casi perverso, de Borges que se inicia con la pregunta por la identidad de Asterión. Al igual que lo que le ocurre al Minotauro, cuya vida transcurre como un juego y termina trágicamente, así también, para nosotros, lo que empieza como una inocente adivinanza termina arrastrándonos al mismo laberinto y concluye con una revelación no menos trágica: ahora que estamos en el laberinto sabemos que Asterión somos nosotros, en él está cifrado el oscuro destino de los hombres.

Pero el laberinto en que nos encierra Borges no es sino un laberinto de palabras colocado ahí en lugar de ese otro laberinto en que estamos encerrado en nuestra condición humana. ¿Cual es el laberinto aludido por la forma del cuento pero no nombrado? Para Jaime Alazraki ese otro laberinto es la cultura humana, ese otro laberinto construido por hombres y que, como el mundo fantástico de Tlön, se superpone al mundo sin ser el mundo. Así cuando Asterión comenta: «Quizás yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo» Alazraki a su vez, en un juego de reflejos que no hubiese desagradado a Borges, reflexiona:

[...]su [de Asterión] observación puede entenderse también como una alusión a ese mundo de la cultura creada por el hombre y en el cual el sol y las estrellas son productos tan imaginarios como las casas que desde los días de las cavernas hasta Le Corbusier [...] no han cambiado mucho menos que el espacio celeste desde Ptolomeo hasta

Einstein. En última instancia, también el hombre, tal vez celoso de esas divinidades inferiores, ha bosquejado su propia imagen del universo con su sol, sus estrellas y una enorme casa para su juegos: «La casa es el mundo», nos recuerda Asterión.

Y sintetiza finalmente afirmando: «La casa del Minotauro es el laberinto creado por el hombre y destinado a que lo descifren los hombres: es la cultura en cuyo seno el hombre encuentra su hábitat, su modo de vivir en el mundo».

Tal interpretación viene avalada por otro cuento de Borges donde el caso puede argüirse con mayor firmeza. En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" un grupo de sabios crea una enciclopedia de un mundo imaginario llamado Tlön. Poco a poco ese mundo va ocupando y sustituyendo el nuestro. Todo queda claro cuando el narrador del cuento dice:

Casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder. Hacer diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden —el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo— para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizás lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.

Es evidente que todo el cuento funciona como una metáfora (una «metáfora epistemológica» nos diría Alazraki) de la forma en que el laberinto de la cultura se superpone al laberinto del mundo tal y como es. Borges, como buen conocedor de la filosofía que era, sabía perfectamente que una cosa es la realidad y otra muy distinta las ideas que podamos tener sobre la realidad (incluyendo a la física). Sirva de ejemplo también este breve cuento:

Del rigor en la ciencia

...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda: Viajes de varones prudentes, libro cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658.

¿Podemos bajo una luz similar leer "La casa de Asterión"? Probablemente las hipótesis expuestas tengan parte de razón, probablemente "La casa de Asterión" no es sino un comentario y una imagen (y la mayor aportación de Borges radica en habernos dado un poderoso conjunto de imágenes para definirnos) de la condición humana. Lo difícil, lo radical, es decidir la condición humana a la que se refiere. Podría igualmente tratarse de la alienación de la sociedad moderna que nos constriñe a vivir en la rigidez del laberinto y que cuando ansiamos la redención sólo encontramos la aniquilación. Con igual rotundidad podría afirmarse que Asterión no es sino un pobre diablo incapaz de escapar a sus condicionamiento y que al desear una redención externa se suicida en lugar de buscar su propio camino (casi como si de un telefilm se tratase), etc., etc., etc. Lo que si es evidente es que el cuento es infinito, e infinitas son sus interpretaciones.

Existe una última forma de leer el cuento, quizás no tan tremebunda como las anteriormente expuestas, pero si más íntima y personal: Asterión es simplemente una visión que Borges tenía de si mismo: «[Borges] Encierra en un laberinto lingüístico al lector y juega con él hasta derrotarlo. En su fruición estética se perciben, sin embargo, sobretonos de angustia, una angustia que dimana de saberse único, solitario, delirante, perdido y perplejo en un ser ciego. Borges es Asterión, el Minotauro». Una imagen sugerente y de gran belleza. El cuento por tanto reflejaría ante todo angustias personales. Como debía sentirse un hombre destinado a ser escritor de genio, al que le resultaba difícil relacionarse con la mujeres, incapaz de hablar en público. Un hombre que básicamente sólo se sentía feliz en el laberinto de la cultura. ¿Podemos aportar algún texto para justificar tal interpretación? Sí:

A veces en las tardes una cara Nos mira desde el fondo de un espejo; El arte debe ser como ese espejo Que nos revela nuestra propia cara.

Cuentan que Ulises, harto de prodigios, Lloró de amor al divisar su ítaca Verde y humilde. El arte es esa ítaca De verde eternidad, no de prodigios.

También es como el río interminable Que pasa y queda y es cristal de un mismo Heráclito inconstante, que es el mismo Y es otro, como el río interminable.

y luego en el epilogo a *El hacedor* declara:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

El mensaje es claro y evidente: el arte para Borges refleja ante todo a aquel que lo crea, el artista ante todo intenta explicarse a si mismo. Eso aclararía la referencia a su maestro Rafael Cansinos Ansséns que hemos creído encontrar en el cuento. Veremos más adelante, que el Minotauro no es la única visión que Borges podía tener del habitante del

laberinto, y por tanto, creemos, no la única visión que tenía de sí mismo, y por extensión, no la única visión posible de la condición humana ni de la cultura humana. Tampoco está claro que el laberinto sea una prisión, en este caso parece serlo, pero en otros, el laberinto parece ser verdaderamente una «casa» o quizás la «casa».

Ciudadanos del laberinto

Hemos examinado el tema del laberinto en dos de las ficciones de Borges. Habremos visto como en ocasiones el laberinto contamina la propia estructura del relato. Ambos cuentos, que casi participan de lo policial, son trampas para perder al lector. De ambos modelos existen variaciones. En "El jardín de senderos que se bifurcan" Yu Tsun se pierde en un laberinto de tiempo infinitamente desdoblado donde todas las posibilidades existen y se manifiesta, pero él, bajo el peso de hierro de la irreversibilidad, elige sólo una. En "El jardín de senderos que se bifurcan" el sabio que ha redimido al antepasado de Yu Tsun vive tranquilo en el interior de un laberinto y es el monstruo, el Minotauro, el traidor, el que penetra en él para matarlo, en una trama que no es sino inversión y reflejo de "La casa de Asterión". En ese cuento el laberinto es hogar de un hombre sabio que estudia los laberintos.

En "La muerte y la brújula" la situación es más compleja. El Minotauro teje el laberinto alrededor del redentor para matarlo. Le obliga a penetrar en él como castigo por haberle encerrado anteriormente en otro laberinto. Al final al protagonista que va a morir sólo le queda postular un laberinto de regresión infinita, compuesto de una sola línea que se va acortando.

En "La biblioteca de Babel" el tiempo es un laberinto estático que sólo se manifiesta en la eternidad. En "Funes el memorioso" el laberinto es un mundo infinitamente discreto, donde un instante dado no guarda relación con los anteriores ni con los que le siguen. Lo laberíntico en ese cuento es el posible lenguaje requerido para describir tal mundo.

Pero, hoy no hay tiempo para explorar tales venturas. Dejaremos a otros ensayos o a la curiosidad del lector el seguir perdiéndonos en el laberinto. Una advertencia final sin embargo. Muchas ideas hemos visto, pero las interpretaciones se las lleva el viento y nada significan. Como dice el bibliotecario de "La biblioteca de Babel" en un maravilloso gesto de rectitud intelectual y reflexión laberíntica: «Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?». Lo importante es leer a Borges, lo demás no es sino un laberinto.

NOTAS

1. Julio Woscoboinik: **El secreto de Borges**, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991, p. 103.
2. Roberto Alifano: **Conversaciones con Borges**, Madrid, Editorial Debate, 1985, pp. 209-210.
3. Jorge Luis Borges: **Ficciones**, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 14.
4. Alazraki, J.: **La prosa narrativa de Jorge Luis Borges**, Madrid, Gredos, 1983, p. 210.
5. Alazraki, J.: *Ibíd.*, p. 246.
6. Jorge Luis Borges: **El Aleph**, Madrid, Alianza Editorial, 1992, pp. 7-28.
7. Alazraki, J.: *Ibíd.*, p. 270.
8. Podemos admirar esa maravillosa sucesión temporal y lógica: «multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed» que semejan las bifurcaciones de un laberinto.
9. Jorge Luis Borges: **El Aleph**, *Op. cit.*, pp. 139-140.
10. Jorge Luis Borges: **El Aleph**, *Op. cit.*, pp. 117-123.
11. Jorge Luis Borges: **El Aleph**, *Op. cit.*, 1992, p. 181.
12. Jorge Luis Borges: **Borges oral**, Barcelona, Editorial Bruguera, 1985, p. 36.
13. Jorge Luis Borges: **El Aleph**, *Op. cit.*, p. 123.
14. Una lectura que se refuerza si sabemos que "El inmortal" se publicó originalmente con el título de "Los inmortales" que luego Borges, como si quisiese concretizar, cambió para la edición en libro.
15. Juan Nuño: **La filosofía de Borges**, México, Fondo de cultura económica, 1986, p. 110-111.
16. Juan Nuño: *Ibíd.*, p. 11.
17. Jorge Luis Borges: "Nueva refutación del tiempo", en *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, p. , Buenos Aires, Círculo de lectores, p. 145.
18. Jorge Luis Borges: **El Aleph**, *Op. cit.*, pp. 69-72.
19. Adrián Huici: "Tras la huella del Minotauro", en **Anthropos**, 142/143, marzo-abril, 1993, p. 77.
20. Rodríguez Monegal, Emir: **Borges por el mismo**, Barcelona, Laia, 1984, p. 107.
21. Marta Gallo: "Asterión, o el Divino Narciso", en **Revista Iberoamericana**, 100-101, julio-diciembre, 1977, p.684.

22. Marta Gallo señala en estos párrafos el súbito paso de la penumbra antes expuesta al súbito brillo del sol reflejado en la espada.
23. Emir Rodríguez Monegal: Op. Cit., p. 107.
24. María Esther Vázquez: "Reflexiones acerca de «La biblioteca de Babel»", en **Anthropos** 142/143, marzo-abril, 1993, p. 98.
25. María Esther Vázquez: *Ibíd*, p. 98.
26. Realmente la identificación en el cuento aparece en una nota editorial que declara: «El original dice catorce, pero sobran motivos para inferir que, en boca de Asterión, ese adjetivo numeral vale por infinitos.»
27. Jorge Luis Borges: "Los traductores de las 1001 noches", en **Historia de la eternidad**, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 115.
28. Enrique Anderson Imbert: "Un cuento de Borges: «La casa de Asterión»", en **Jorge Luis Borges** (Jaime Alazraki, editor), Madrid, Taurus, 1984, p. 139.
29. Huici, N. Adrián: Op. cit., p. 85. Cristina Grau: **Borges y la arquitectura**, Madrid, Cátedra, 1989, p. 159.
30. Huici, N. Adrián: Op. cit., p. 77.
31. Huici, N. Adrián: Op. cit., p. 77.
32. Jaime Alazraki: "Tlön y Asterion: metáforas epistemológicas", en **Jorge Luis Borges**, Madrid, Taurus, 1984, p. 197.
33. Jaime Alazraki: *Ibíd*, p. 199.
34. Jorge Luis Borges: **Ficciones**, Op. cit., p. 13-36.
35. Jorge Luis Borges: **Ficciones**, Op. cit., p. 35.
36. Jorge Luis Borges: **El hacedor**, Madrid, Alianza Editorial, 1990, pp. 143-144.
37. Enrique Anderson Imbert: Op. cit., p. 143.
38. Jorge Luis Borges: **El hacedor**, Op. cit., p. 142.
39. Jorge Luis Borges: **El hacedor**, Op. cit., 1990, p. 155-156.
34. Jorge Luis Borges: **Ficciones**, Op. cit., p. 99.