CENTENERA, Gerardo. «El Origen de Los Laberintos de Borges: Febrero de 1936» in *Jorge Luis Borges Viajes y Tiempos de Un Escritor a Través de Culturas y Sistemas*, edited by Margherita Cannavacciuolo, Alice Favaro, and Susanna Regazzoni, 127–51. Olms, 2018.

Gerardo Centenera

Université de Paris-Sorbonne

EL ORIGEN DE LOS LABERINTOS DE BORGES: FEBRERO DE 1936

1. Introducción

Durante los años treinta, Borges supera la poética que había ensayado hasta entonces –los temas nacionalistas, la metáfora ultraísta, el lenguaje barroco, etc.– y se plantea los fundamentos teóricos de la literatura que desarrollará en la década siguiente en sus libros mayores de relatos –*Ficciones* y *El Aleph*– y aun durante el resto de su trayectoria. Podemos trazar este proceso en diferentes textos del periodo, como "Postulación de la realidad" (1932a: 89-99), "El arte narrativo y la magia" (1932b) o el prólogo de *Historia Univesal de la infamia* (1935a: 5-6).[1]

A principios de 1936 publica un artículo titulado "Laberintos": pretendo probar aquí que puede ser leído como una parte esencial de este proceso.

Encontramos en este texto muchos de los motivos y procedimientos que serán fundamentales en la poética que Borges está construyendo y, muy particularmente, la formulación de una idea del laberinto que, más allá de su valor temático y simbólico, tiene, como veremos, importantes implicaciones estilísticas. En primer lugar repasaré la historia ecdótica del texto, a continuación será necesario analizar su estructura, el contenido de cada una de sus partes y las fuentes de las que se sirve el autor, antes de estar en condiciones de defender mis propias conclusiones.

Esta idea ha sido muy trabajada por la crítica. Para un estudio clásico en este sentido sobre "El arte narrativo y la magia", véase Rodríguez Monegal 1976. Posteriormente, se ha extendido esta visión a otros textos también recopilados en *Discusión* (1932a): para un estudio reciente referido a "La supersticiosa ética del lector" (1932a: 43-50), "El *Martín Fierro*" (1932a: 71-78) y "Las versiones homéricas" (1932a: 139-50), véase Zavala 2016. La relevancia del prólogo *Historia universal de la infamia* en este proceso estriba en la lista explícita de procedimientos típicos de Borges que contiene.

2. Lectura del texto

2.1 Ecdótica

"Laberintos" apareció originalmente en *Obra*, revista mensual ilustrada, Buenos Aires, Año I, n° 3, febrero de 1936, firmada con el seudónimo de Daniel Haslam.[2] No se recogió en ninguno de los libros publicados en vida de Borges, ni después, hasta que fue recuperado en 2001 en *Textos recobrados 1931-1955* (2002: 158-60). Las editoras nos informan de la relación de Borges con esta revista:

> *Obra* fue una publicación de la Compañía Chadopyf de Subterráneos de Buenos Aires, que llegó a tener cuarenta números. Jorge Luis Borges colaboró en la revista desde el primer número, en noviembre de 1935, y a partir del número 4, marzo de 1936, figuró como secretario de redacción, hasta el número 7, junio de 1936. En el número 8, agosto de 1936, compartió la secretaría de redacción con Armando Luis Selva, quien desde el número 9, se hizo cargo de la misma. Borges publicó en la revista once textos, tres de ellos firmados con el seudónimo de Daniel Haslam. (2002: 381)

Se trata de un ensayo muy breve. La totalidad del texto y las tres imágenes que lo ilustran ocupan en *Obra* página y media: las dos columnas de la página 36 y la primera de la 37. En la edición de 2002, con la que he confrontado la original, ocupa tres páginas (sin las ilustraciones). Preferiré situar las citas del texto por párrafos, en lugar de por páginas, debido a esta brevedad. También por precisión y comodidad; se podrán encontrar fácilmente en cualquier edición.

La temática de la revista es fundamentalmente técnica: se preocupa por la ingeniería y la arquitectura de vanguardia. Esta modernidad se subraya con la estética *art-deco* de sus rótulos, las iniciales de los artículos y de las fotos que la ilustran. Tenía, no obstante, una sección literaria, donde Borges publicó varias reseñas. En ocasiones sí se pliega con más o menos exactitud al espíritu de la publicación; por ejemplo, en la nota "El nuevo subterráneo" (2002: 148-49), comenta la construcción del tramo Constitución-Retiro del *subte* de Buenos Aires, en "Sanatorios de altitud" (2002: 161-62), hace una crítica despiadada de un libro de arquitectura. El texto que analizo aquí participa, en cierta manera, del género de la reseña de libros y del comentario arquitectónico.

Una sección de "Laberintos" (el cuento interpolado al final) tuvo en los años siguientes una vida editorial independiente y necesita algunos apuntes ecdóticos que repasaré más adelante.

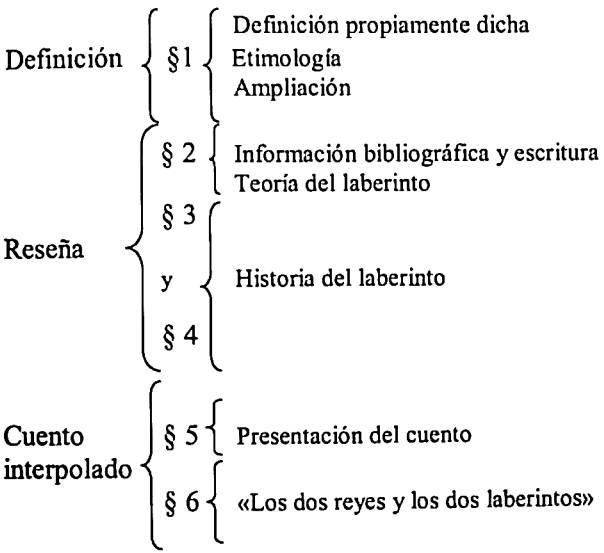
---

2 He tenido acceso a ese raro documento gracias a la amabilidad de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, editoras de la recopilación, a las que expreso todo mi agradecimiento.

2.2 Estructura

El texto, de seis párrafos, se estructura en tres partes que llamaré "definición", "falsa reseña" y "cuento interpolado".

En la primera parte –que abarca el §1– encontramos en primer lugar la definición, propiamente dicha, de la palabra *laberinto*, seguida de su etimología y de una pequeña explicación que –como veremos– relativiza la definición que se acaba de dar. La segunda parte (§2, 3 y 4) es una reseña de un libro inexistente, es decir, se trata de un seudoensayo crítico, género típicamente borgiano. Conviene señalar que otro importante ejemplo del género, "El acercamiento a Almotásim", se escribe exactamente en el mismo periodo.[3] Tras algunas otras precisiones (§2) el contenido histórico abarca el resto de esta segunda parte (§3 y 4). La tercera y última (§5y 6) abarca algo más de un tercio del total del texto. Tras una frase introductoria (§5), transcribe de uno de los apéndices del supuesto libro el cuento titulado "Historia de los dos reyes y los dos laberintos" (§6. Véase el esquema en la figura 1). A continuación, propongo una lectura detallada de cada una de estas tres partes.



3 Apareció por primera vez en 1936a: 107-14. Para más precisiones sobre la historia ecdótica de esta seudoreseña, véase Ramos-Izquierdo 2006: 15-16.

2.3 Primera parte: definición

La primera parte define *laberinto* como "una casa cuyo descarado propósito es confundir y desesperar a los huéspedes". Borges permaneció fiel a esta noción: once años más tarde la expresa en un cuento: "Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres" ("El inmortal", 1957a: 15).[4] Otros diez años después –en la entrada dedicada al Minotauro del *Manual de zoología fantástica*– la retoma de manera algo más sintética: "una casa hecha para que la gente se pierda" (1957b: 101). En una entrevista, ya en abril del 85: "la idea de construir un laberinto, un edificio para que quien entre en él se pierda, es una idea rarísima" (Borges / Stortini 1989: 130).

La definición se extiende con una explicación etimológica. Hay tres hipótesis tradicionales para el origen de *laberinto* que se excluyen entre sí: una la relaciona con la voz prehelénica *labrys*, el hacha doble al que rendían culto los minoicos, otra con otra voz prehelénica *laŷra*, que alude a la galería de una mina; una tercera supone un origen egipcio.

Es muy posible que, para la redacción de este texto, Borges consultara el artículo "Labyrinth" de la undécima edición de la *Britannica*: se recordará que la había adquirido en 1928 (Wilson 2006: 83). Según Nícolas Helft (2003) es incluso su fuente principal. Dicho artículo menciona estas tres etimologías posibles, por lo que Borges disponía de todas ellas, pero da únicamente la hipótesis de las galerías de las minas, omitiendo las otras ¿Qué le lleva a Borges a escoger ésta en concreto?

Cierra el párrafo explicando que un estado de conciencia particular ("una dosis tímida de alcohol –o de distracción–") puede crear el efecto laberíntico en un sujeto que se encuentre en casi cualquier construcción.[5] Es decir, el laberinto ya no está tanto en la forma del edificio –como en las definiciones clásicas– sino en el sujeto o, más bien, en la forma en que el sujeto se relaciona con el objeto.

Así, Borges prefiere en este caso la etimología de la mina porque le permite argumentar que "hubo laberintos antes de la idea de laberinto", en consonancia con su idea de laberinto subjetivo.

En cambio, en el artículo sobre el Minotauro mencionado más arriba, se decanta por la etimología del hacha doble, ya que en ese caso le interesa insistir en el remoto origen prehelénico de la criatura: "Probablemente, la fábula griega del minotauro es una tardía y torpe versión de mitos antiquísimos, la sombra de otros sueños aún más horribles" (1957b: 102).[6]

---

4 Aparecido originalmente en *Los Anales de Buenos Aires* 2.12 (febrero 1947), 29-39, según la bibliografía del Borges Center (Balderston, s. f.) y Bernès (Borges 2010: 1599).

5 Borges pone un ejemplo literario, "el percance de la «escalera infinita» en una de las novelas de Stevenson", parece referirse a *Kidnapped*, 1886.

6 En la novena edición de la *Britannica* se especula que el origen de la leyenda podría estar en el terror que en los nativos de las islas del Egeo producirían las oscuras –y para ellos misteriosas– minas explotadas por colonos fenicios (1875: 179). Aunque tuviera la undécima en casa, no podemos excluir que Borges consultara otras ediciones.

Borges aplicará la idea del laberinto inducido por el punto de vista del personaje en las décadas siguientes en cuentos como: "La forma de la espada",[7] "La muerte y la brújula",[8] "El inmortal"[9] o "El informe de Brodie".[10]

2.4 Segunda parte: la falsa reseña

2.4.1 Detalles materiales y apéndices del tratado

La segunda parte del artículo reseña el supuesto libro titulado *A General History of Labyrinths* de Thomas Ingram. Libro "reciente" nos dice, aunque según la fecha de edición que le atribuye, 1932, apareció más de tres años antes.

> Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. (1971: 12)

Esta célebre sentencia del prólogo de *Ficciones* –donde se refiere a tres de los textos que recoge el volumen[11]– se puede aplicar también a esta sección con toda exactitud, ya que resume un manual sobre el tema que Borges fantasea. Es una manera eficaz y sintética de exponer sus ideas sobre el asunto, apoyándose en la autoridad de un supuesto y voluminoso tratado. El §2 comienza, siguiendo las convenciones del género, con datos bibliográficos y descriptivos de la obra reseñada:

> El reciente libro de Thomas Ingram ("A general history of labyrinths", Londres, 1932) es quizá la primer monografía consagrada a ese tema. Incluye numerosas ilustraciones y

7 "Sé que perseguí al delator a través de negros corredores de pesadilla y de hondas escaleras de vértigo. Moon conocía la casa muy bien, harto mejor que yo. Una o dos veces lo perdí" (1971: 139).

8 "en el segundo piso, en el último, la casa le pareció infinita y creciente. *La casa no es tan grande*, pensó. *La agrandan la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, mi desconocimiento, la soledad*" (1971: 158).

9 Aquí se trata de un laberinto construido deliberadamente como tal, pero su efecto se amplifica por el estado del personaje "Ignoro el número total de las cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron" (1957a: 13). En "La casa de Asterión", cabe interpretar que la ignorancia e ingenuidad del personaje le hacen identificar el número catorce –en el que se repiten los elementos del laberinto– con el infinito. En la primera nota a pie de página: "El original dice *catorce*, pero sobran motivos para inferir que, en boca de Asterión, es adjetivo numeral vale por *infinitos*" (1957a: 67), en lo que se insiste en las sucesivas menciones del número catorce.

10 "Una casa de varias habitaciones constituiría un laberinto para ellos [para los primitivos Yahoos], pero tal vez no se perdieran, como tampoco un gato se pierde, aunque no puede imaginársela" (2012: 163).

11 A "Tlön Uqbar, Orbis Tertius", "Examen de la obra de Herbert Quain" y "El acercamiento a Almotásim".

abarca unas doscientas cincuenta páginas. Hay dos apéndices en cuerpo menor: uno, de "noticias apócrifas"; otro, que trata de fijar "los inmutables y genuinos principios que el arquitecto-jardinero debe observar en todo laberinto".

El resto del párrafo entra en los contenidos del libro, en particular los del segundo apéndice al que acaba de aludir, el que explica cuáles han de ser los principios para la creación de laberintos: "se reducen a uno: la economía. Si el espacio es vasto, el dibujo debe ser simple; si es reducido, los rodeos son menos intolerables". Como veremos, esta alusión a la economía es de gran importancia.

2.4.2 Los laberintos de la antigüedad: Matthews y Moore

Los dos últimos párrafos de la reseña (§3 y 4) hablan de los laberintos de la antigüedad, resumiendo el contenido del libro de Ingram sobre ese particular.

Para comprender esta parte "histórica", es necesario examinar las fuentes en las que se pudo inspirar Borges para imaginar su libro. Junto a los autores clásicos que cita –Plinio y Heródoto– hemos de fijarnos en dos cuyo nombre no se menciona en el texto: William Henry Matthews y Thomas Moore. El segundo firma el artículo correspondiente de la *Britannica*, el primero es el autor de un auténtico tratado sobre laberintos.

En efecto, aunque sugiere que "es quizá la primera monografía consagrada a ese tema", para cuando Borges publica este texto, no sólo existían libros que hablaban de algún aspecto de los laberintos –arqueología, matemática, jardinería, etc.– sino que ya había aparecido la gran monografía general sobre laberintos de William Henry Matthews, *Mazes and labyrinths: a general account of their history and developments* (1922) ¿Qué elementos pudo haber tomado Borges de Matthews? ¿y de Moore?

Podemos encontrar algunos puntos que relacionan el tratado que describe Borges y el real:

– La extensión es similar; el libro de Matthews tiene 245 páginas, sin contar con los preliminares; el reseñado "abarca unas doscientas cincuenta páginas" (§2).

– Se nos dice que el libro de Ingram contiene "numerosas ilustraciones" (§2), el de Matthews contiene 151, tres de las cuales aparecen también ilustrando el artículo en *Obra*.

– Las referencias a autores clásicos del libro descrito por Borges aparecen también en el de Matthews: el examen de los cuatro laberintos de la antigüedad descritos por Plinio en el libro XXXVI de su *Historia Natural*,[12] la narración de la visita de Heródoto al piso superior del laberinto egipcio (1922: 7-8) y el comentario sobre las columnas del laberinto de Lemnos (1922: 37). Ingram dedica un capítulo a cada uno de los cuatro laberintos antiguos; Matthews dedica dos al egipcio (II y III, 1922: 6-16), tres al cretense (IV, V, y VI, 1922: 23-36) y uno al italiano (VII, Matthews 1922: 37-41). Sobre el de Lemnos, se contenta con la breve alusión a las columnas procedente

12 Sobre todo en los capítulos II y VII.

de Plinio (1922: 37) junto con otras de supuestos laberintos mencionados por este historiador. Aunque varíe el número, coincide la idea de distribución de laberintos por capítulos.
– Matthews discute varias etimologías posibles, incluyendo la del pasadizo de mina (1922: 175) que menciona Borges.
– En su capítulo XXI, Matthews discute algunos principios de la construcción de laberintos, aunque nada tienen que ver los que veremos que propone Borges al final del §2 y que, según él, proceden de uno de los apéndices del libro de Ingram.
– El libro de Matthews tiene un apéndice (bibliográfico en este caso, 1922: 215-35): Borges atribuye dos al de Ingram.
– Como hemos señalado, la fecha atribuida al libro de Ingram resulta algo distante a la de la aparición del artículo, pero si es inventada ¿por qué no elegir una más próxima para mejor justificar la publicación de una reseña? Las reseñas auténticas que Borges publicó en *Obra* se referían a inmediatas novedades editoriales. Se podría conjeturar que Borges se inspiró en la fecha real de aparición del libro de Matthews, 1922, acercándola diez años, hasta 1932.

No obstante, la mayor parte de las semejanzas pueden explicarse con razones diferentes a una influencia directa. La presencia de numerosas ilustraciones resulta inexcusable en una obra de este tipo. También lo son la etimología y las referencias a los autores clásicos que hablaron de los cuatro laberintos de la antigüedad. De hecho, otros autores –clásicos y modernos– coinciden en muchos de estos puntos cuando tratan el asunto. Por ejemplo, Isidoro de Sevilla, que dedica a los laberintos el párrafo 36 del capítulo segundo –"Edificios públicos"– del Libro XV de sus *Etimologías*:

> El laberinto es un edificio de intrincados corredores, como el construido por Dédalo en Creta y en el que estuvo encerrado el Minotauro. Si alguien se introduce en él sin ir provisto de un ovillo de hilo, es incapaz de encontrar la salida [...] Existen cuatro laberintos: el primero es el egipcio; el segundo, el cretense; el tercero está en Lemmnos; y el cuarto, en Italia. (2004: 1065)

Esta estructura de definición seguida de historia, con la mención de los cuatro laberintos antiguos y la eventual atribución de los datos a Heródoto y Plinio es la que siguen también las enciclopedias que solía consultar Borges, como la *Chambers's* (*Chambers's Encyclopædia. A Dictionary of Universal Knowledge*, 1901, vol. VI: 470), la *Montaner y Simón* (1892, vol. XI: 454, 456) y la *Britannica*, en sus respectivos artículos sobre el asunto.[13] De la *Britannica* me ocuparé con más detalle, así como de los elementos que sugieren que es una fuente más probable que el tratado de Matthews.

13 Para testimonios sobre la relación de Borges con el *Diccionario enciclopédico Montaner y Simón*, con la *Chambers's* y con otras enciclopedias, véase, por ejemplo, (Manguel 2004: 24), (Molachino/ Mejía Prieto 2005: 143) o la introducción de la edición facsimilar del manuscrito de "El Aleph" (2001: 10).

En suma, pese a lo estimulante que resulta que exista un libro auténtico con ciertas similitudes con el que Borges describe, no hay base suficiente para defender que éste haya podido servir de fuente de inspiración. Sin otros datos, la conjetura más optimista sería que Borges estaba al tanto de su publicación y que conocía algunas de sus características, quizá a través de una reseña, sin tener acceso directo al mismo. Esto explicaría algunas similitudes y libertades respecto al supuesto modelo.

Como ya he señalado, Nicolás Helft opina que la fuente principal de "Laberintos" es el artículo correspondiente de la undécima edición de la *Encyclopædia Britannica*. Así es, sin duda, pero sus afirmaciones exageran las similitudes entre ambos textos:

> La reseña es apócrifa –el libro no existe–, pero resulta ser una transcripción alterada del artículo sobre Laberintos en la oncena edición de la *Británica*. El texto de Borges reproduce con mucha similitud el de la enciclopedia [...] Borges toma un artículo de la oncena *Británica*, le cambia un poco los datos y lo publica como propio. (Helft 2003: 165-66)

En el mejor de los casos, más que tomar el artículo y cambiar algunos datos, lo que hace es seleccionar algunos datos para añadirlos a su propio artículo. Borges hace caso omiso de la parte botánica, que representa la mayor parte del texto (92 renglones frente a 64 de la parte histórica) de manera que todo lo que podría haber tomado de la *Britannica*, además de la etimología que ya hemos mencionado, son los históricos que vemos en el §3 –"Aun quedan rastros de él, excavados en 1888 por Flinders Petrie. Es obra de Amenembe Tercero, de la dinastía duodécima que imperó en Egipto veintitrés siglos antes de la era cristiana"– y la alusión a las columnas de Lemnos: el resto del artículo queda exento de cualquier posible influencia de la *Encyclopædia*. Por otro lado, como acabamos de ver, esos datos históricos no son exclusivos de la *Britannica*, sino que son tópicos que figuran en múltiples fuentes. No hay frases con formulaciones similares, salvo una cita de Heródoto, referente a su visita al laberinto egipcio, que Borges pudo haber tomado tanto del original como de cualquier otra fuente secundaria.

La hipótesis de que Borges acudiera directamente a Heródoto se refuerza por el hecho de que cita a menudo su obra y parece conocerla bien. De hecho, menciona aquí mismo datos de esa fuente que no recogen Matthews ni la *Britannica*, ya que no tiene relación con los laberintos: "Así escribe Herodoto, en aquel libro de su Historia que narra también las costumbres del ave fénix: «pájaro raro hasta en Egipto»" (2002: 159). Efectivamente, el pasaje de Heródoto sobre el fénix se encuentra también en el libro II, unas páginas antes.[14] Volvería sobre el tema en el *Manual de zoología fantástica*, donde cita a Heródoto literalmente: "Raras son, en efecto, las veces que se deja ver, y tan de tarde en tarde, que según los de Heliópolis, sólo viene a Egipto cada quinientos años" (1957b: 30). Esta digresión fuera del tema laberíntico, en la última

14 "Yo no lo he visto más que en pintura [al fénix], pues resulta que visita a los egipcios en contadas ocasiones: cada quinientos años, según cuentan los de Heliópolis" (1977, Libro II, §73, 1: 362-63).

frase del §3, hacia una anécdota legendaria de su gusto, anuncia el §4, que seguirá en el mismo tono.

El §4 –donde se ocupa del laberinto de Creta– ya no recoge ninguno de los datos *tópicos* texto de la *Britannica*, ni de las otras enciclopedias, sino que prefiere mezclar varias referencias arqueológicas –el palacio de la Doble Hacha, las tauromaquias sagradas, "una máscara de oro encontrada en Grecia", etc.– y mitológicas –la vaca artificial construida por Dédalo, Talos, etc.– no necesariamente en relación inmediata con el tema del laberinto. Aparece también el Minotauro, y merece la pena señalar la idea borgiana de la relación entre éste y su morada, cuya probable primera formulación encontramos aquí, atribuida a Mr. Ingram: "En la última cámara o corazón de un recinto monstruoso ¿qué habitante mejor que un monstruo?". Retoma la idea en las décadas siguientes; en el *Manual de zoología fantástica*: "Queda bien que en el centro de una casa monstruosa haya un habitante monstruoso" (1957b: 101). Más tarde: "The minotaur justifies the labyrinth; at least one thinks of it as being the right kind of inhabitant for that weird kind of building" (Jorge Luis Borges / Dembo 1969: 87).

Es innegable, no obstante, que Borges acudió a alguna fuente para tomar estos datos históricos que he llamado *tópicos*, por lo que es necesario señalar algunas libertades que se toma respecto a ellos:

– La aducida inexistencia del laberinto de Lemnos.
– La omisión del laberinto italiano.
– El abandono del uso de las fuentes en lo relativo al laberinto de Creta.

Borges comienza el §3 diciendo: "El autor dedica un capítulo a cada uno de los cuatro famosos laberintos historiados por Plinio –incluso al tercero, al de Lemnos, cuya existencia niega (entendemos que sin mayor razón) y cuyas columnas discute". Ni las fuentes clásicas ni las enciclopedias niegan la existencia del laberinto de Lemnos (aunque suelen dudar del cretense). Quizá a Borges le sedujo la idea de que Ingram discutiera unas columnas que juzgaba inexistentes. Los diferentes autores suelen contentarse con decir que estas columnas eran el rasgo más notable del monumento, siguiendo a Plinio.[15]

Borges, pese a que acaba de decir que eran cuatro los laberintos antiguos, nos habla sólo de tres; omite cualquier mención al italiano. Como ya hemos visto, cuando llega el momento de hablar del cretense, en el §4, se desliga completamente de las fuentes sobre laberintos que había manejado hasta entonces.

Volviendo a la hipótesis de la *Britannica* como fuente principal para "Laberintos", lo visto hasta aquí podría hacer pensar que los datos que la sustentan son

15 En la *Britannic*a leemos: "The Lemnia: similar in construction to the Egyptian. Remains of it existed in the time of Pliny. Its chief feature was it 150 colums" (1911: 32), en Plinio XXXVI, 90: "Et de Cretico labyrintho saits dictum est. Lemnius similis illi columnis CL memorabilior fuit [...] Exstantque adhuc reliquiae eius" (Pline l'Ancien 1981: 80-81). El texto de la *Britannica* es casi una traducción literal de estas frases de Plinio pero, curiosamente, comete un error y nos dice que que el de Lemnos era similar al egipcio donde Plinio dice que era semejante al cretense. El naturalista latino continua explicando la maestría con la que se construyeron.

bastante frágiles: los pocos elementos que coinciden en ambos textos a penas ocupan unos pocos renglones y podrían proceder tanto de esta enciclopedia como de cualquier otra fuente. Pero no es en el contenido, sino en los paratextos donde encontramos pistas que me permiten apoyarla. Concretamente en las ilustraciones y en las páginas de créditos de la *Encyclopædia*.

2.4.2.1 Las ilustraciones

Como es lógico, dada su amplitud y ambición, Matthews alude en *Mazes and Labyrinths* a muchos laberintos, épocas, fuentes, etc. que rebasan las que mencionan los artículos sobre el tema de las enciclopedias. Por ejemplo, ni la *Britannica* ni la *Chambers's* hacen referencia a los laberintos de la catedrales medievales –aunque la *Montener y Simón* sí lo hace brevemente (1892, vol. XI: 455)– o a las descripciones de Plutarco o Estrabón. El hecho de que Borges tampoco use esos datos representa un indicio más en favor de las enciclopedias como fuente frente al tratado de Matthews, pero si aplicamos este mismo criterio a las ilustraciones resulta especialmente elocuente.

He mencionado que en *Obra* el artículo se acompaña de tres dibujos –que, lamentablemente, no han llegado a las ediciones modernas– los cuales están también en el libro de Matthews, entre los 151 que en total ilustran el volumen. Esto sería un argumento en favor de Matthews como fuente, si no fuera porque esos mismos tres dibujos se encuentran también entre los seis con los que Moore ilustra su propio artículo (figuras 2 y 3).[16] Moore era botánico y sólo propone ilustraciones de laberintos-jardín; Borges, pese a ignorar éstos por completo en su texto –la alusión al constructor de laberintos como "arquitecto-jardinero" (§2) es la única referencia que recuerda su existencia– se ve obligado a escoger entre las seis imágenes disponibles e ilustrar su noticia sobre laberintos de piedra con imágenes de laberintos vegetales. Es decir, si Borges hubiera tenido a mano ilustraciones más acordes con su texto –como hubiera ocurrido si hubiera dispuesto, por ejemplo, del libro de Matthews– es de esperar que las hubiera utilizado, en lugar de seleccionar precisamente tres laberintos vegetales. Además, es muy improbable que en un texto de breve extensión aparezcan juntas precisamente esas tres ilustraciones o que Borges las hubiera recolectado por casualidad de distintos lugares, por lo que resulta un argumento muy sólido a favor de la *Britannica* como fuente.

16 Ya Helft observa que "hasta las ilustraciones que aparecen en la *Británica* son reproducidas en la reseña de Borges" (2003: 116) Más exactamente reproduce, como hemos visto, sólo tres de la seis que en total ofrece la *Britannica*.

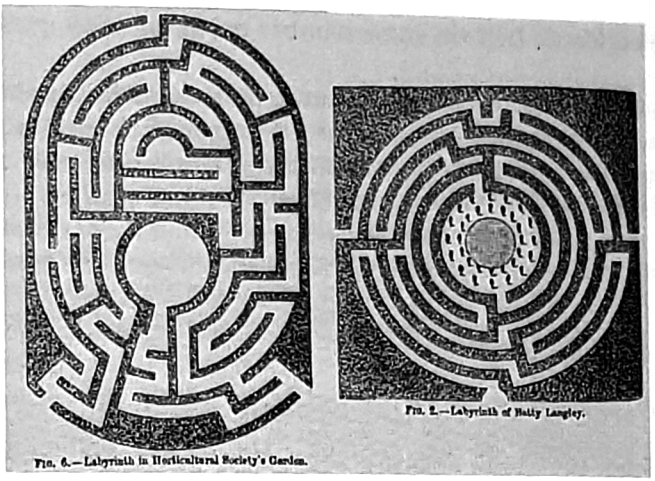


Fig. 1. El laberinto de la Horticultural Society's Garden, según aparece en la *Encyclopædia* © (34). En *Obra* (38) se reproduce con el pie de imagen "Laberinto planeado por el teniente Nesfield, en Londres"; Borges toma esa información del texto de Moore. El de Batty Langley, según aparece en la *Encyclopædia* (33). En *Obra* (39) se reproduce con el pie de imagen "Laberinto circular de Batty Langley". En las reproducciones de *Obra*, los contornos parecen haber sido calcados a mano; la trama que representa los setos está simplificada y no es más que una trama de líneas.

Por otro lado, si Matthews recoge también las imágenes de Moore, no es sólo debido a la longitud y ambición de su obra, sino también a que cuenta con el artículo de la *Britannica* entre sus fuentes. Esto nos permite descubrir un detalle que descarta que Borges tuviera acceso directo al texto de Matthews. Este autor rebate que uno de los laberintos representados en las ilustraciones se deba a London y Wise, como mantiene Moore, y demuestra que su verdadero autor es Louis Liger (1922: 131). Borges parece ignorarlo, ya que en su pie de imagen atribuye dicho laberinto a London y Wise, siguiendo a la *Britannica* (figura 3).

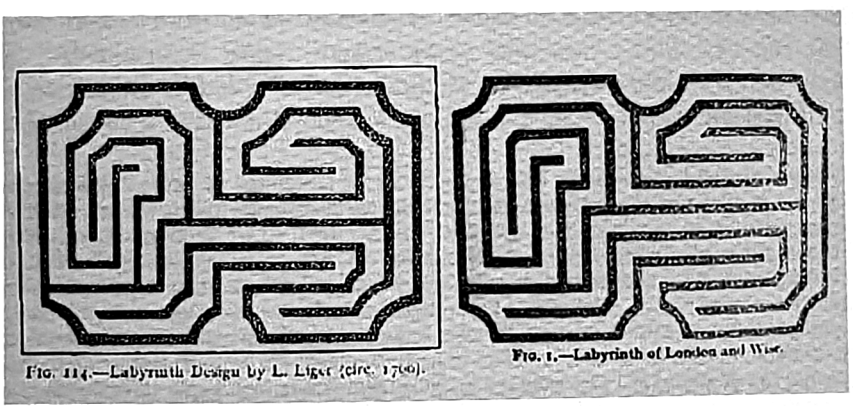


Fig. 2. Este laberinto aparece atribuido a diferentes autores en la *Britannica* © (32) –derecha– y en el tratado de Matthews (131). En *Obra* (38) lleva el pie de imagen "Laberinto de London y Wise", como en la *Britannica*.

2.4.2.2 La elección de Ingram como nombre del autor

La elección del nombre de Thomas Ingram como autor del supuesto libro es una pista más que nos guía hacia la *Encyclopædia Britannica* ¿Existe algún elemento que nos permita conjeturar por qué Borges llamó así al autor de esta supuesta *Historia general de los laberintos*? Helft lo resuelve como sigue:

> Borges atribuye el inexistente libro reseñado a un autor llamado Thomas Ingram, que no es otro que el autor (real) del artículo sobre Laberintos en la *Británica* (en esas ediciones históricas de la enciclopedia, solía recordar Borges con nostalgia, los artículos estaban firmados). (2003: 166)

Sin embargo, al pie del artículo encontramos las siglas T. Mo., que, si consultamos la página correspondiente de los créditos –xiii de los preliminares– vemos que corresponden a:

> Thomas Moore, F. L. S. [Fellow of the Linnæan Society] (1821-1887). Curator of the Garden of the Apothecaries Company at Chelsea, 1848-1887. Editor of the *Gardeners' Magazine of Botany*; Author of *Handbook of British Ferns*; *Index Filicum*; *Illustrations of Orchidaceus Plants*.

En el margen derecho se especifica en negrita el artículo a su cargo: "Labyrinth". No hay duda de que este es nuestro autor.[17] Sin embargo, un poco más arriba en la misma página, vemos que figura un tal Thomas Allan Ingram, que se ocupa de artículos de asunto financiero.

Me permito especular que la elección del nombre de Thomas Ingram sucedió así: Borges visitó la página de créditos para averiguar quién era el autor del artículo. No resulta verosímil que adjudicara el artículo a Ingram por error; más bien le parecería que el nombre de Thomas Moore podría llevar al lector a pensar en el poeta homónimo del s. XVIII o en el autor renacentista de *Utopía*, Thomas More, y decidió escoger otro nombre –otro "Thomas" menos dado a confusiones– de la misma página.

17 Parece ser que la firma atañe sólo a la parte de los laberintos de jardín, mientras que la sección histórica sería anónima: Moore era botánico, no historiador. La primera parte (1911: 32-33) tiene un estilo erudito; la segunda (Moore 1911: 33-34) pragmático. Se inserta una bibliografía al final de la parte histórica, lo que se suele hacer a final de artículo, inmediatamente antes de la firma, lo que parece indicar que los editores consideraron estas dos secciones como artículos independientes, reunidos bajo un mismo lema por razones prácticas (en este caso no hay firma, porque es la norma para los artículos breves). En la edición de la *Encyclopædia* de 1875 la parte botánica (179-80) es prácticamente idéntica a la de la 11ª edición (1911) –incluyendo las ilustraciones, a las que el texto hace referencias– mientras que la sección histórica (1875: 180-81) es otra diferente. Esto indica que en la edición de 1911 se decidió un texto de nueva planta para la parte histórica, mientras para la parte de jardinería se conservó el texto de Moore, que había muerto en 1887. Es un detalle relevante para este trabajo, ya que permite citar a Thomas Moore únicamente como fuente de las ilustraciones para el texto de Borges, no de las informaciones históricas.

2.5 El cuento interpolado

A continuación, Borges interpola una narración que procede, supuestamente, "Del primer apéndice de la obra", es decir, del dedicado a "noticias apócrifas", según ha indicado en §2. Completa la introducción diciendo: "copiamos una breve leyenda arábiga, traducida al inglés por Sir Richard Burton. Se titula: Historia de los dos reyes y los dos laberintos" (§5). La historia en cuestión ocupa todo el §6 y concluye el artículo. La "noticia" es triplemente apócrifa: como parte del libro Ingram, por presentarse como una leyenda tradicional y por la atribución de la traducción a Burton. Esto multiplica la ironía de haber prevenido sobre su carácter apócrifo desde el principio del artículo.

Borges rescatará este relato en varias ocasiones: la primera de ellas para publicarla de manera independiente en la revista *El Hogar* (16 de junio de 1939: 25) en la sección "Libros extranjeros", bajo su despiadada reseña del entonces reciente *Finnegans Wake* de Joyce. También en esta ocasión la presenta como una leyenda arábiga traducida por Burton –lo que justifica su presencia en esta sección de la revista– pero precisa además que procede de las notas de éste a su traducción de las *Mil y una noches*: "Una leyenda arábiga: De las notas que Burton agregó a su famosa traducción del libro *Las mil y una noches*, traslado esta curiosa leyenda. Se titula: Historia de los dos reyes y los dos laberintos". Esta aparición del relato es la que la crítica suele considerar como la primera, debido al difícil acceso a los textos de la revista *Obra* hasta fecha relativamente reciente.

Aparece de nuevo en la revista *Los anales de Buenos Aires* (1946: 51-52). Quizá por ser menos accesible en la época a los lectores de la revista que las *Noches* –y por lo tanto más difícil de comprobar la atribución– se presenta aquí como parte de la obra *The Land of Midian (Revisited)* (1879), donde el Capitán Burton relata sus viajes por esa región.[18]

El avatar de la historia que ha merecido sin duda más divulgación es el incluido en la recopilación de narraciones *El Aleph,* a partir de su segunda edición (1952: 124-25). Esta vez, aunque en el índice figura como relato independiente, está vinculado al precedente, "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" (1952: 113-23). En éste aparece un personaje, el rector "Allaby, hombre de curiosa lectura", quien "exhumó la historia de un rey a quien la Divinidad castigó por haber erigido un laberinto y la

18 Un cambio similar encontramos en el *Manual de zoología fantástica*, donde atribuye apócrifamente la leyenda del A Bao Qu, de nuevo, a las notas de *Las Noches* de Burton (1957b: 12). En la versión en inglés, cuyos lectores tendrían más fácil acceso a ese libro, prefiere atribuirlo al apéndice de un supuesto tratado clásico: *On Malay Witchcraft* (1937) de C. C. Iturvuru, nombre opaco para los angloparlantes (1967b: 16). Las *Noches* de Burton son una de las fuentes favoritas de Borges para atribuciones apócrifas. Esto se debe a dos ideas borgianas recurrentes, que las *Mil y una noches* es un libro infinito –"se siente que el libro es infinito" (1980: 67)– y que, como formula en "El libro de arena", "el mejor lugar para ocultar una hoja es un bosque" (2000: 180). Recordemos que en este relato –antes de perder el ominoso libro que le da título en la Biblioteca Nacional– lo esconde "detrás de unos volúmenes descabalados de *Las mil y una noches*" (2000: 179). Un libro infinito es perfecto para esconder falsas atribuciones. Esta infinitud se multiplica con la referencia a Burton, cuya obra es ingente.

divulgó desde el púlpito" (1952: 115). Una llamada de nota aparece junto al título del siguiente relato –simplificado ahora como "Los dos reyes y los dos laberintos"– reenviando al anterior, de manera que a pie de página se lee: "Ésta es la historia que el rector divulgó desde el púlpito. Véase la página 115" (1952: 124). Por su posición en el libro podría considerarse un epílogo del relato precedente, pero esta nota permite leerlo también como una interpolación a éste, creando, como ha observado Steven Boldy, "a sort of external *mise-en-abyme*" (2009: 177).[19]

En el epílogo de *El Aleph* se dan breves explicaciones sobre los relatos aparecidos en el volumen: en 1952 se añade una postdata dedicada a los relatos incorporados a esa segunda edición, entre ellos los dos que nos ocupan. La nota da una vuelta de tuerca más a la atribución burtoniana de "Los dos reyes":

> Cuatro piezas he incorporado a esta reedición. *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto* no es (me aseguran) memorable a pesar de su título tremebundo. *Los dos reyes y los dos laberintos* que los copistas intercalaron en las *1001 Noches* y que omitió el juicioso Galland. (1952: 157)

Efectivamente, las *Noches* de Galland omiten muchos cuentos, juzgados indecorosos –"omitió lo escabroso" (1998a: 154)– que Burton –quien se complacía en escandalizar a sus compatriotas victorianos– sí que incluye, por lo que resulta coherente con la autoría que Borges le había atribuido en otras ocasiones. En la siguiente edición, cinco años más tarde, introduce algunos cambios en este párrafo:

> *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto* no es (me aseguran) memorable a pesar de su título tremebundo. **Una suerte** de *Los dos reyes y los dos laberintos* que los copistas intercalaron en las *1001 Noches* y que omitió el **prudente** Galland. (1957a: 172) [La negrita es mía]

El cambio de "juicioso" a "prudente" guía mejor al lector hacia esa oblicua atribución burtoniana. Por otro lado, esta variante complica más la relación entre los dos textos: al añadir "Una suerte de" introduce un vínculo zeugmático que implica que el segundo cuento es una variante del primero. Se explicita todavía más en una lección posterior, que sería la definitiva, donde, en lugar de "**Una suerte de** *Los dos reyes y los dos laberintos*" encontramos: "**Podemos considerarlo una variación de** *Los dos reyes y los dos laberintos*" (1974: 629).[20] La filiación entre los textos es ahora muy

19 Iván Almeida también ha observado esta recursividad:

> El pastor protestante que aparece narrando la historia en el relato precedente se ve cualificado como "hombre de curiosa lectura". Irónicamente, Borges establece así una circularidad entre ambas ficciones, puesto que las "curiosas lecturas" del rector están incluyendo, por lo que parece, el propio cuento de Borges. (1999: 39)

20 La variante definitiva aparece por primera vez en las *Obras completas* (1974); "para este libro, Borges trabajó dos años, a partir de 1972, y revisó todos los textos" (Helft 1997: 100). Sin embargo, la lección intermedia perduró en muchas ediciones posteriores de *El Aleph*, en realidad reimpresiones de ediciones más antiguas.

clara; se nos invita a pensar que Borges imaginó el segundo inspirado por el primero.[21] La importancia que tenían para Borges estos dos elementos (la atribución burtoniana y a la vinculación entre los dos relatos) se evidencia en estos pequeños cambios que, edición tras edición, van explicitándolos cada vez más.[22]

Esta precisión, que evita la mención directa de Burton, es también un intento de desalentar al lector de la tarea de compulsar la fuente. Se trata de un recurso usado por Borges en algunas de sus atribuciones apócrifas: hace lo que podríamos llamar una *alusión negativa a la fuente* de la que se toma supuestamente la historia –se explica que se ha perdido, es inaccesible o las ediciones disponibles no la incluyen por alguna razón–. Es inútil, en este caso, buscarla en Galland por la *prudencia* de éste.[23]

Se publica en 1955, de nuevo como un extracto de *The Land of Midian (Revisited)*, en la antología *Cuentos breves y extraordinarios* (Borges / Bioy Casares 1955: 113-14).

Años más tarde, Borges admite abiertamente en una entrevista que el cuento es suyo: "Sí. Ese cuento lo atribuí a no sé qué versión de *Las mil y una noches*, pero lo inventé yo" (1983: 236). Aunque ya lo daba por sabido en sus comentarios a la edición en inglés: "Its Eastern setting, its deliberate aim to be a page –overlooked by Lane or Burton– out of the *Arabian Nights*" (1970: 271).

La multiplicidad de ediciones del relato –cinco en total, sin contar que "Abenjacán" se considera "una variación" del mismo– y de las complejas reinvenciones de su atribución, nos dan una idea de la importancia que el autor le otorgaba. Bernès señala que sentía por éste "une prédilection toute particulère" (Borges 2010: 1640); como veremos en la conclusión, representa el epítome de la teoría borgiana del laberinto.

---

21 El artículo de Boldy 1982 sobre "Abenjacán" incluye un estudio de su relación con "Los dos reyes", también el ya citado de Almeida 1999 sobre los laberintos de Borges.

22 Vale la pena señalar que, hasta donde he podido indagar, estas variantes textuales (de 1952, 1957 y 1974) han pasado inadvertidas para la crítica por ahora. La edición crítica en francés –cuya primera edición data de 1993– parece basarse en la variante de 1952 (Borges 2010: 669) sin mencionar las otras. Curiosamente, en 1962 ya había aparecido en la misma editorial una versión francesa del epílogo, a cargo de René L. F. Durand (1967a: 215), que traduce la variante del 57.

23 Borges aplica este recurso en, por ejemplo, "Undr" (2000: 113): "Debo prevenir al lector que las páginas que traslado se buscarán en vano en el Libellus (1615) de Adán de Bremen"; o en las páginas sobre Uqbar de la *Anglo-American Cyclopaedia*, ya que solo se encuentran un ejemplar en particular del volumen XLV (1971: 14). Es afín al préstamo "irreversible" de un libro de Herbert Quain (1971: 82) o a la imposibilidad de hacerse con la primera edición de *The Approach to Al-Mu'tasim* (1971: 38).

2.6 El seudónimo

Por último, antes de pasar a la conclusión, es necesario mencionar algunas implicaciones del nombre bajo el que Borges publica el artículo: Daniel Haslam. Los otros dos artículos que aparecieron en *Obra* así firmados son "Un infinito problema" (2002: 91-94), sobre paradojas clásicas de lógica) y "Nota sobre la 4ª dimensión" (2002: 95-99). Se crea así cierta coherencia en este supuesto Daniel Haslam, ya que sus tres artículos tienen alguna relación con las matemáticas y se distinguen por ello de las otras contribuciones de Borges a esta publicación. La definición del carácter propio de Haslam hace de él más que un seudónimo, le aproxima al heterónimo.

Un recurso borgiano habitual para formar seudónimos es utilizar apellidos de sus antepasados. Lo vemos en sus colaboraciones con Bioy Casares: "Horacio Bustos Domecq" y "Suárez Lynch",[24] y en sus colaboraciones tempranas en revistas, como "Julio Platero Haedo"[25] o éste que comento aquí. *Haslam* es el apellido de su abuela paterna, Frances Anne Haslam, de la que heredó la lengua inglesa y que menciona en "Historia del guerrero y la cautiva" (1997: 58).

También hay nombres de personajes creados por este procedimiento: es el caso de los Haedo de "Funes el memorioso" (1971: 121-32) o el Eudoro Acevedo[26] de "Utopía de un hombre que está cansado" (2000: 125-36). En el relato "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", publicado por primera vez cuatro años más tarde que "Laberintos", encontramos de nuevo el apellido *Haslam* en el personaje Silas Haslam, de quien se nos dice, en una nota a pie de página, que "ha publicado también *A General History of Labyrinths*" (1971: 16).

El nombre no es el único rasgo autobiográfico que Borges utiliza para la creación de personajes. Como es bien sabido, muy habitualmente éstos tienen algún elemento que recuerda a su creador: víctima de un accidente en "El Sur" (1971: 195-204), profesor de letras inglesas en "Utopía de un hombre que está cansado" (2000: 125-36), exempleado de la Biblioteca Nacional en "El libro de arena" (2000: 173-81), etc. Uno de esos elementos biográficos puede ser una obra atribuida a la pluma del personaje y que es, en realidad, una alusión a un texto borgiano: es el caso de la obra del Dr. Marcelo Yarmolinsky *Vindicación de la Cábala* (en "La muerte y la brújula", 1971: 149) –referencia a "Una vindicación de la Cábala" (1932a: 71-78)–. De la *Vindicación de la eternidad* de Jaromir Hladík (en "El milagro secreto", 1971: 165-74) –referencia a "Historia de la eternidad" (1989: 13-49)–. De *Les problèmes d'un*

24 Borges explicaba así la génesis de estos dos seudónimos a Thomas di Giovanni:

> Domecq was the name of a great-grand-father of Bioy's and Bustos of a great-grandfather of mine from Córdoba" y, en la página siguiente: "The author of this book [Un modelo para la muerte] we named B. Suárez Lynch. The "B" stood, I think, for Bioy and Borges, "Suárez" for another great-grandfather of mine, and Lynch for another great-grandfather of Bioy's. (1970: 246-47)

25 Firma con este nombre varias poesías en la revista *Anales de Buenos Aires*. "Haedo" venía de su abuela materna, Leonor Suárez Haedo.

26 El nombre de su madre era Leonor Acevedo Suárez.

problème, atribuída a Pierre Menard (en "Pierre Menard, autor del Quijote", 1971: 49) –equivalente a "La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga" (1932a: 151-61)– etc.

Lo que en los relatos de ficción se presenta como un voluminoso tratado, atribuido al personaje, hace referencia a un breve ensayo real del propio Borges. Así podemos interpretar también el libro atribuido a Silas Haslam en "Tlön": el tratado sobre laberintos sería, en realidad, el breve artículo aparecido en *Obra*. Tanto la falsa reseña como el supuesto tratado están firmados por un Haslam, para subrayar el vínculo.

3. Conclusión: establecimiento de la idea de laberinto

3.1. La subversión de los papeles

Se puede describir la historia de la literatura como una estructura rizomática, cuyos elementos constitutivos se cruzan continuamente: temas, mitos, personajes, estructuras, recursos, técnicas, etc. reaparecen una y otra vez, a veces como núcleos centrales de las obras, otras como accesorios, conservando o mudando sus significados, tejiendo una compleja red.

En el caso particular de la literatura de Borges, la construcción de esta red es deliberada, llegando a ser tan tupida que resulta imposible hablar de un texto borgiano sin hacer referencia a muchos otros, tanto del propio autor como ajenos: se ha dicho a menudo que la literatura es el tema principal de la literatura de Borges.[27]

A mediados de los años 30 Borges era ya consciente de esta estrategia y trabajaba plenamente en ella. En este sentido, "Laberintos" es fundamental, ya que se perfilan elementos característicos de su obra ulterior: el gusto por las enciclopedias –en particular la *Britannica*– las referencias a los clásicos grecorromanos –en este caso Plinio y Heródoto– y a los escritores británicos de aventuras –en este caso Stevenson– las criaturas fantásticas –el gigante de bronce Talos, el Minotauro, el fénix, etc.– los juegos de falsas atribuciones y seudónimos, el uso de sus antepasados como fuente de inspiración, las *Noches*, sus traductores y la tradición oriental, etc.

De estos elementos, el más importante es, por supuesto, el laberinto. Las apariciones de éste, excepcionales en el Borges anterior a los años treinta, aumentan a medida que avanza esta década, para llegar a ser omnipresentes, como es bien conocido, a partir de la de los cuarenta.[28] Del complejo y rico uso que Borges hace

27 Sobre los textos de Borges como estructura rizomórfica, véase de Toro 1995.

28 Así lo expresa Grau:

> Todos los relatos contenidos en *Ficciones* (1944 y 1956) y en *El Aleph* (1949 y 1952) hacen referencia más o menos explícita al laberinto. En unos casos es una figura que forma parte del contenido de la narración, en otras, la estructura del relato es laberíntica". (1989: 61)

del laberinto, he destacado hasta aquí dos aspectos presentes en el artículo que estudiamos: la idea de laberinto subjetivo y la relación de complementariedad entre el Minotauro y su casa.

Ambas ideas están relacionadas, en tanto que desdibujan los papeles de sujeto activo y pasivo asumidos tradicionalmente. Encontramos la misma operación en los versos "En mí se anudan los caminos de piedra", del poema "Asterión" (1998d: 28), en la que la relación entre ambos es casi orgánica.

En otra variante de esta confusión de papeles, el mismo habitante del laberinto puede ser su constructor, deliberado o no. Encontramos un ejemplo en el "Poema conjetural": "A esta ruinosa tarde me llevaba/ el laberinto múltiple de pasos/ que mis días tejieron desde un día/ de la niñez" (1998c: 89).

Estas operaciones pueden ser muy reveladoras de la poética que Borges está construyendo, ya que no las aplica únicamente al laberinto, sino a un ámbito mucho más amplio. La subversión de la relación entre los términos de una relación que pasan de pasivo a activo o viceversa, están en la base de dos peculiaridades características de Borges: la concepción de la literatura como un proceso colaborativo entre el texto y el lector y la hipálage.

Centrar la definición del laberinto en quien lo experimenta, en lugar de en el objeto, o más bien en la relación entre ambos, anuncia la estética de la recepción, de la que Borges es un antecedente –adelantándose a Jauß[29] y a la semiótica– y que solía aplicar a la literatura, atribuyendo su descubrimiento a Berkely, por ejemplo, en el prólogo de su *Obra poética completa*:

> El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo) la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético, el *thrill*, la modificación física que suscita cada lectura. (1998b: 11)

En el seudoensayo "Pierre Menard, autor del Quijote" (1971: 47-59) encontramos, como es bien sabido, la formulación más difundida de esta concepción de la literatura.

Por su parte, la hipálage es una de las figuras de estilo más propias de Borges y se basa precisamente en esta subversión de papeles de la que estamos hablando, haciendo que –si nos ceñimos a los ejemplos mencionados por Borges en el texto introductorio de *El hacedor* (1960, 7)– los camellos sean áridos, las lámparas estudiosas y la noche solitaria, intercambiando sus atributos con el desierto, los lectores y Virgilio y la Sibila entrando en los Infiernos, respectivamente. En el texto que nos ocupa, encontramos que el laberinto del rey de Babilonia es "perplejo" (§6), hipálage quizá sugerida por la palabra inglesa "maze", que significa tanto "perplejidad" como "laberinto": se aplica tanto al objeto, como al estado en el que se sume su visitante.

29 Sobre Borges como precedente de Jauß, véase, por ejemplo, Becker 1990.

3.2. El laberinto como estructura sintética

Si bien todos los rasgos mencionados más arriba serán típicos del Borges de los años posteriores, no son suficientes para inscribir este texto, como pretendo, en el proceso de justificación teórica de una poética borgiana que vemos en otros ensayos de la época, ya que se trata de una puesta en práctica temprana de los mismos, no de su defensa teórica. En cambio, esta defensa sí la encontramos en lo tocante a la idea de laberinto como una estructura sintética; se concentra en las líneas del §2 en las que resume el contenido del segundo apéndice del libro, "Que trata de fijar «los inmutables y genuinos principios que el arquitecto-jardinero debe observar en todo laberinto»":

> Esos principios se reducen a uno: la economía. Si el espacio es vasto, el dibujo debe ser simple; si es reducido, los rodeos son menos intolerables. "Con dos millas cuadradas de terreno y doscientas bifurcaciones, curvas y ángulos rectos, el último chapucero es capaz de un buen laberinto... El ideal es el laberinto psicológico: el fundado (digamos) en la creciente divergencia de dos caminos que el explorador, o la víctima, supone paralelos. El laberinto ideal sería un camino recto y despejado de una longitud de cien pasos, donde se produjera el extravío por alguna razón psicológica. No lo conoceremos en esta tierra, pero cuanto más se aproxime nuestro dibujo a ese arquetipo clásico y menos a un mero caos arbitrario de líneas rotas, tanto mejor. Un laberinto debe ser un sofisma, no un galimatías.

Este criterio económico se aplica en los laberintos de la obra ulterior de Borges. Acorde con la concepción platónica que vincula lo bello a lo útil, la aspiración a lo sintético tiene dos efectos; uno estético y otro práctico. El práctico estriba en la ausencia de detalles característicos que pudieran servir al visitante como referencia para orientarse. El estético aspira a un tipo de belleza, a una armonía, que podríamos llamar clásica.

En "La muerte y la Brújula", Scharlach, el asesino, tiende una trampa definida como un laberinto de cuatro líneas. Sin embargo, es posible imaginar uno todavía más sintético, el de las aporías de Zenón de Elea, y así le corrige Lönnrot, el detective, antes del desenlace:

> En su laberinto sobran tres líneas –dijo por fin–. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy. (1971: 162-63)

En "La escritura del dios" (1957a: 115-21), el laberinto que retiene al protagonista es una mera cúpula. No obstante, relato que mejor ilustra estos principios es, probablemente, el de "Los dos reyes y los dos laberintos", lo que explica la importancia que Borges le otorgaba. La idea del desierto como lugar sin puntos de

referencia reaparece también referida a la Pampa o a cualquier llanura: "No hay dos cerros iguales, pero en cualquier lugar de la tierra la llanura es una y la misma" ("Utopía de un hombre que está cansado", 2000: 125).

El matemático Guillermo Martínez se refiere al fragmento de "Laberintos" que citamos más arriba para considerar esta propensión a lo sintético un rasgo propio de las matemáticas (2007: 61). Iván Almeida la identifica como "la aplicación a la literatura del principio epistemológico de economía" (1999: 39) y lo ejemplifica con este mismo fragmento de "La muerte y la brújula" que acabamos de leer.

Sin embargo, fuera de la dialéctica complejidad/sencillez, cabe una interpretación diferente –opuesta, incluso, en algún sentido– de "Los dos reyes": la de la dialéctica artificial/natural.[30] En esta interpretación no consideramos que el desierto sea sencillo, al contrario: su tamaño y , sobre todo, la falta de puntos de referencia, lo convierten en infinito. El desierto sería la imagen del laberinto más complejo posible, el Universo.

Borges utiliza a menudo la expresión "laberinto sin centro" –tomada, según dice, de Chesterton[31]– para referirse a un universo sin orden, sin sentido. Por ejemplo, en esta entrevista con Roberto Alifano:

> A.: ¿El hecho de perderse en un laberinto es una visión pesimista del futuro del hombre?
>
> B.: No, yo creo que no: creo que en la idea de laberinto hay también una idea de esperanza, o de salvación, ya que si supiéramos con certeza que el mundo es un laberinto, nos sentiríamos seguros. Pero no, posiblemente no sea un laberinto. En el laberinto hay un centro; ese centro terrible es el minotauro. Sin embargo, no sabemos si el Universo tiene un centro; tal vez no lo tenga. Por consiguiente, es probable que el mundo no sea un laberinto sino simplemente un caos y en ese caso sí estamos perdidos.
>
> A.: Sí, el mundo, por supuesto, no es un cosmos sino un caos. Pero ¿usted no piensa que puede haber un secreto centro del mundo?
>
> B.: ¿Por qué no? ¿Por qué no pensar que puede haberlo; por qué no pensar que ese centro puede ser terrible; por qué no pensar que puede ser demoníaco o divino? Yo creo que si se piensa en esos términos, inconscientemente se piensa en el laberinto. Es decir, si pensamos que hay un centro, estamos, de alguna manera, salvados. Si ese centro existe, la vida tiene entonces una forma coherente. Hay hechos que, desde luego, nos inducen a pensar que el Universo tiene una forma coherente. Bueno, pensemos en la rotación de los astros, en las estaciones del año, en el atardecer, en la caída de las hojas en el otoño, en las edades del hombre... todo eso nos hace pensar que hay un laberinto, que hay un orden, que hay un secreto centro del mundo, como usted propuso, que hay un gran arquitecto que lo concibió. Pero también nos hace pensar que no hay una razón,

30 Borges alude a esta dialéctica, transcribiéndola al tópico sudamericano de *civilización y barbarie*, en estos términos:

> I'm beginning to suspect that the king of Babylon, with his lust for winding ways and devious complexity, stands for civilization, while the Arabian king stands for unrelieved barbarism. For all I know, the first may be a *porteño* and his antagonist, a gaucho. (1970: 270)

31 La frase que Chesterton ponen en boca del Padre Brown es "«What we all dread most» said the priest in a low voice, «is a maze with no centre. That is why atheism is only a nightmare»" (1914: 140). Resulta notable el desarrollo que Borges supo ver en esta simple admonición.

> que no se puede aplicar una lógica, que el Universo no es explicable —en todo caso no es explicable para nosotros, los hombres— y esa es ya una idea terrible. (1988: 181)

El desierto puede permitirse, como el Universo, la complejidad, pues, siguiendo las leyes de creación de laberintos expuestas en el artículo de la revista *Obra*, dispone de mucho espacio. En cambio, un laberinto artificial como el del rey de Bagdad resulta barroco y recargado, un intento de remedar la complejidad del Universo, más cercano al galimatías que censuraría el tratado de Ingram.

Los inmortales, aunque más cerca de la divinidad, producen una ciudad inconcebible, que tiende al galimatías:

> Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas. Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas. ("El inmortal", 1952: 15)

De manera que, según estos criterios, tenemos tres tipos de laberinto; el natural, que se confunde con el Universo, que no podemos comprender, y dos artificiales: uno que pretende vanamente imitar la complejidad del natural para caer en el galimatías, y el laberinto mínimo que aplica la economía.

Cuando Borges crea laberintos "tipo *Universo*", no por ello renuncia al rigor. Del mismo modo que reconoce que hay hechos que "nos inducen a pensar que el Universo tiene una forma coherente", los habitantes de los laberintos borgianos, aunque estén perdidos, todavía intentan comprenderlos. Es el caso de la casa de Asterión, cuyos elementos se repiten catorce veces y, muy particularmente, de la Biblioteca de Babel (1971: 89-100), donde un número muy limitado de elementos se repiten de manera infinita –o, al menos, indefinida– creando un laberinto modular. Los habitantes del laberinto podrían pensar, como dice Borges en "El idioma analítico de John Wilkins", que "La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios" (1976: 105).

No resulta difícil extrapolar estos principios de la construcción de laberintos a la composición literaria: está en relación directa con el interés de Borges por los géneros muy reglados, en particular el policiaco. Resulta evidente en el artículo "Leyes de la narración policial" (2002: 36-39): al menos las tres primeras leyes enunciadas (aunque podría argumentarse que no sólo esas) tienen que ver con la economía: número de personajes limitado, la "declaración de todos los términos del problema" y "avara economía de medios".

Esta relación con los laberintos se subraya en la versión definitiva del título del artículo, que pasará a ser, dos años más tarde en *Sur*, "Los laberintos policiales y

Chesterton" (1935b). La palabra "laberinto" no alude aquí a la complejidad de las historias de Chesterton, sino a su rigor.

La tensión entre los diferentes tipos de laberinto es idéntica en este género. En "Abenjacán" –que también es un ejercicio metaliterario sobre el policial– asistimos al siguiente diálogo:

> –No multipliques los misterios –le dijo–. Éstos deben ser simples. Recuerda la carta robada de Poe, recuerda el cuarto cerrado de Zangwill.
> –O complejos –replicó Dunraven–. Recuerda el universo. (1957a: 124)

El rigor atribuido al policial, "cuyas musas glaciales son la higiene, la falacia y el orden" (1935b: 94), es propio también del género fantástico. Se define en "El arte narrativo y la magia" frente al "realismo psicologista" que pretende imitar los procesos naturales: "He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontrolables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado" (1932b: 200). En el género fantástico que Borges está construyendo, encontramos la misma tensión que había entre el "galimatías" y el laberinto riguroso, mínimo, cuya cualidad de artificial es asumida y deliberada.

Esta visión de la literatura no sólo tiene consecuencias en el género, también en el estilo. Recordemos el tópico borgiano sobre la simplificación estilística, de que él partió de un estilo pretencioso y barroco para luego tender, cada vez más, a uno sintético y clásico. Describe este proceso de depuración en, por ejemplo, *An Autobiographical Essay* (1970: 245-46). Lo resume así en el prólogo de *El otro, el mismo*: "Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad" (1998c: 75).

En "Laberintos", como en otros ensayos del periodo, Borges sienta las bases teóricas de la poética de desarrollará en toda su producción ulterior. Tiene la particularidad de establecer aquí el concepto fundamental del *laberinto borgiano* y las leyes que lo rigen. Por otro lado, si nos permitimos un paralelismo entre éstas leyes y los procedimientos literarios de Borges, podemos leerlo como un programa poético, como una manifestación de su aspiración a la creación de géneros de elegancia sintética y a un estilo conciso. Nos encontramos ante un texto fundacional, estatutario, que define una visión de la literatura a la que Borges permanecerá fiel a lo largo de su obra.

Bibliografía

Alifano, Roberto (1988). *Borges, biografía verbal*. 1a ed. Biografías y memorias. Esplugues de Llobregat. Barcelona: Plaza & Janés.

Almeida, Iván (1999). "Borges o los laberintos de la inmanencia", en: Rafael Olea Franco (ed.). *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: Colegio de México, Centro de estudios lingüísticos y literarios, pp. 35-66.

Balderston, Daniel. s. f. Timeline. *Borges Center*. http://www.borges.pitt.edu/.

Becker, Jürgen (1990). "Jauss y Borges: sobre las relaciones entre la estética de la recepción y el posmodernismo", en: *Nuevo texto crítico*, 3, 6: 147-54.

Boldy, Steven (1982). "Eramos pocos y parió la abuela: más versiones borgianas", en: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 6, 2: 257-61.

Boldy, Steven (2009). *A Companion to Jorge Luis Borges*. Woodbridge: Tamesis Books.

Borges, Jorge Luis (1932a). *Discusión*. Buenos Aires: MGleizer.

Borges, Jorge Luis (1932b). "El arte narrativo y la magia", en: *Sur*, 5: 198-200.

Borges, Jorge Luis (1935a). *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Tor.

Borges, Jorge Luis (1935b). "Los laberintos policiales y Chesterton", en: *Sur*, 10: 92-94.

Borges, Jorge Luis (1936a). *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Viau y Zona.

Borges, Jorge Luis (1936b). "Laberintos", en: *Obra. Revista mensual ilustrada*, 3: 38-39.

Borges, Jorge Luis (1939). "Historia de los dos reyes y los dos laberintos", en: *El Hogar*, 35: 25.

Borges, Jorge Luis (1946). "Historia de los dos reyes y los dos laberintos", en: *Los Anales de Buenos Aires*, 5: 51-52.

Borges, Jorge Luis (1952). *El Aleph*. Buenos Aires: Losada.

Borges, Jorge Luis (1957a). *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé.

Borges, Jorge Luis (1957b). *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Borges, Jorge Luis (1960). *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé.

Borges, Jorge Luis (1967a). *L'Aleph*. Traducido por Roger Caillois y René L. F. Durand. París: Gallimard. Gallimard. http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32929077c.

Borges, Jorge Luis (1967b). *The Book of Imaginary Beings*. Traducido por Norman Thomas Di Giovanni. Harmondsworth: Penguin.

Borges, Jorge Luis (1970). *The Aleph and Other Stories, 1933-1969. Together with Commentaries and an Autobiographical Essay*. New York: E. P. Dutton.

Borges, Jorge Luis (1971). *Ficciones*. Madrid: Alianza.

Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas*. Editado por Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé.

Borges, Jorge Luis (1976). *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza.

Borges, Jorge Luis (1980). *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica.

Borges, Jorge Luis (1989). *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé.

Borges, Jorge Luis (1997). *El Aleph*. Madrid: Alianza.
Borges, Jorge Luis (1998a). *Biblioteca personal: prólogos*. Buenos Aires: Emecé.
Borges, Jorge Luis (1998b). *Obra poética, 1 (1923-1929)*. Madrid: Alianza.
Borges, Jorge Luis (1998c). *Obra poética, 2 (1960-1972)*. Madrid: Alianza.
Borges, Jorge Luis (1998d). *Obra poética, 3 (1975-1985)*. Madrid: Alianza.
Borges, Jorge Luis (2000). *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé Editores.
Borges, Jorge Luis (2001). *El aleph*. Editado por Julio Ortega y Elena del Río Parra. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
Borges, Jorge Luis (2002). *Textos recobrados 1931-1955*. Editado por Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Barcelona: Emecé Editores.
Borges, Jorge Luis (2010). *Œuvres complètes I*. Editado por Jean Pierre Bernès. 2ème. Paris: Gallimard.
Borges, Jorge Luis (2012). *El Informe de Brodie*. Barcelona: Debolsillo.
Borges, Jorge Luis/Carrizo, Antonio (1983). *Borges el memorioso: conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. Colección Tierra Firme. México: Fondo de Cultura Económica.
Borges, Jorge Luis/Bioy Casares, Adolfo (1955). *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Raigal.
Borges, Jorge Luis/Dembo, Lawrence Sanford (1969). "[Interview]", en: *Conversations with Jorge Luis Borges*, New York: Holt Rinehart and Winston, pp: 84-91.
Borges, Jorge Luis/Stortini, Carlos Roberto (1989). *El diccionario de Borges: el Borges oral, el de las declaraciones y las polémicas*. Buenos Aires: Ed. Miscelanea.
Chambers's Encyclopœdia. A Dictionary of Universal Knowledge. 1901. Vol. VI. London: W. and R. Chambers. https://archive.org/stream/chamberssency06lond#page/n3/mode/2up.
Chesterton, Gilbert Keith (1914). *The Wisdom of Father Brown*. London, Toronto: Cassell. http://archive.org/details/wisdomoffather00chesuoft.
Grau, Cristina (1989). *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra.
Helft, Nicolás (1997). *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*. Tezontle. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
Helft, Nicolás (2003). "History of the Land Called Uqbar", en: *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, 15: 151-80.
Heródoto (1977). *Historia libros I-II*. Traducido por Carlos Schrader. Biblioteca clásica Gredos. Madrid: Editorial Gredos.
Isidoro de Sevilla (2004). *Etimologías, edición bilingüe*. Editado por José Oroz Reta y Manuel-Antonio Marcos Casquero. B.A.C 647. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
Manguel, Alberto (2004). *With Borges*. Toronto: Thomas Allen Publishers.
Martínez, Guillermo (2007). *Borges y la matemática*. Barcelona: Ediciones Destino.
Matthews, William Henry (1922). *Mazes and Labyrinths: a General Account of Their History and Developments*. London: Longmans, Green and Co. https://archive.org/stream/mazeslabyrinthsg00matt#page/n9/mode/2up.
Molachino, Justo R./Mejía Prieto, Jorge (2005). *Borges ante el espejo*. Mexico:

Lectorum.
Montaner, Ramón de/Simón, Francesc (1892). *Diccionario enciclopedico hispano-americano de litera-tura, ciencias y artes.* Vol. XI. Barcelona: Montaner y Simón.
Moore, Thomas (1875). "Labyrinth", en: *The Encyclopaedia Britannica: A Dictionary of Arts, Sciences, and General Literature*. Edinburgh: A. and C. Black.
Moore, Thomas (1911). "Labyrinth", en: *The Encyclopædia Britannica*. New York: Encyclopædia Britannica, Inc.
Pline l'Ancien (1981). *Histoire naturelle. Livre XXXVI*. Editado por J. André. Traducido por R. Bloch. Paris: Les belles lettres.
Ramos-Izquierdo, Eduardo (2006). *Contrapuntos analíticos a "El acercamiento a Almotásim": Op. 1*. México, París: Rilma 2, ADEHL.
Rodríguez Monegal, Emir (1976). "Borges: Una Teoría de la Literatura Fantástica", en: *Iberoamericana*, XLII, 95: 177-89.
Toro, Alfonso de (1995). "El productor "rizomórfico" y el lector como "detective literario": la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto deconstrucción-rizoma)", en: *Jorge Luis Borges: variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Iberoamericana: Vervuert, pp. 145-83.
Wilson, Jason (2006). *Jorge Luis Borges*. Critical lives. London: Reaktion.
Zavala, Daniel (2016). "Discusión de Jorge Luis Borges: la supersticiosa estética del escritor", en: *Jorge Luis Borges: perspectivas críticas. Ensayos inéditos.* Monterrey, N.L.: Tecnológico de Monterrey, pp. 63-85.

CENTENERA, Gerardo. «El Origen de Los Laberintos de Borges: Febrero de 1936» in *Jorge Luis Borges Viajes y Tiempos de Un Escritor a Través de Culturas y Sistemas*, edited by Margherita Cannavacciuolo, Alice Favaro, and Susanna Regazzoni, 127–51. Olms, 2018.