

por su obra, y le dice: «Rey, la mejor recompensa es ver tu rostro.» En «Parábola del palacio» las gentes se prosternan al paso del cortejo imperial, «pero un día arribaron a una isla en que alguno no lo hizo, por no haber visto nunca al Hijo del Cielo, y el verdugo tuvo que decapitarlo». La parábola hace salir a escena, pues, a un súbdito anónimo del emperador, cuyo crimen, castigado con la muerte, es simplemente el de ver a su soberano por primera vez, el de conocerlo antes de poder reconocerlo. La presencia de este incidente no puede obedecer tan sólo al deseo de redondear la atmósfera exótica mediante un suplemento de color local. Si en este texto, tan denso y tan breve, el poeta y el morador de la isla parecen los dos bajo la espada del verdugo, ello sugiere necesariamente la analogía de los delitos de que se han hecho culpables. Al levantar los ojos por primera vez al semblante del Hijo del Cielo, el isleño desenmascara al Emperador, ve su rostro sin ver la dignidad de que está revestido; al no reconocer los rasgos del soberano, pone su cara al desnudo.

¿Pero no es acaso de este mismo orden el crimen del poeta? El poeta dice en un verso, en una palabra, el enorme palacio, el palacio que es el ser mismo del Emperador como tal, el lugar que han edificado «las gloriosas dinastías de mortales, de dioses y de dragones que habitaron en él desde el interminable pasado». El palacio resume y hace presente la Historia a la que el Emperador debe su condición y su dignidad. Al apoderarse de un significante que lo contiene, el poeta disocia al Emperador de esta Historia. La máscara de esplendor que lo recubre le es así arrebatada, reduciéndolo a una indigna desnudez. La indiferencia, la pasividad mostradas por el poeta mientras recorre el palacio son señales de su inocencia, de su falta de complacencia en las formas de esplendor y de las complejidades de la máscara: sus ojos vieron con indiferencia «negras cabelleras y negras danzas y complicadas máscaras de oro», «...el poeta (que estaba como ajeno a los espectáculos que eran maravilla de todos)». De esta posición de ausencia, en medio del concierto de los cortesanos maravillados por el prestigio del espectáculo, es de donde el poeta parece cobrar fuerza para recitar su composición. Insensible a lo que va, es capaz de tocar algo invisible, no manifiesto, y que es sin embargo el soporte de todo lo que ve. Él no es captado como una figura, una marioneta suplementaria en el velo tejido del sueño. He ahí en lo que él puede realizar la gran revelación, recitando el *Witz* colosal que desgarrar el velo y desbarata su teatro de ilusiones. Este poeta que mira con indiferencia, que permanece extraño a los espectáculos que maravillan, es el «puro sujeto del conocimiento» tal y como Schopenhauer lo concibe, el sujeto capaz de ver un más allá del fenómeno, precisamente en la medida en que su voluntad se desinteresa totalmente de lo que ve:

Mas por excepción ocurre que experimentamos una elevación momentánea de nuestra inteligencia intuitiva; en seguida vemos las cosas de un modo completamente distinto: no las concebimos según sus relaciones, sino según lo que ellas son en sí y por sí; y de pronto, junto con su existencia relativa, percibimos también su existencia absoluta (...) Lo que reconocemos, pues, así son las ideas de las cosas, y la sabiduría que se expresa por esas ideas es mucho más alta que el simple conocimiento de las relaciones. Nuestro ser se desentiende al mismo tiempo de las relaciones y nos convertimos de repente en el puro sujeto del conocimiento (...) La condición exterior es que seamos totalmente ajenos a la escena contemplada, que nos quedemos totalmen-

te desprendidos de ella y que no nos veamos comprometidos en ella por una participación activa ¹⁵.

La pasividad del poeta lo asimila, pues, al sabio y al artista vistos por Schopenhauer ¿Pero no es también a este pensador, tan caro a Borges, a este «Schopenhauer que descifró acaso el universo», a quien se refieren ciertos componentes más esenciales del texto: la suntuosidad alucinante del palacio, su duplicidad en la unidad indivisible de una palabra, la metáfora de la máscara en tanto que debe rendir cuentas del sentido de la totalidad de lo visible?:

...la esencia íntima de todos los fenómenos, lo que se manifiesta y aparece en cada uno de ellos, es un elemento siempre uno e idéntico, que se desprende con una nitidez cada vez mayor: lo que se muestra, pues, en los millones de figuras variadas hasta el infinito, y lo que así nos ofrece el espectáculo más confuso y más barroco, sin principio ni fin, es este elemento único, oculto tras todas estas máscaras y revestido de un velo tan tupido, que llega a no reconocerse ya a sí mismo ¹⁶.

Esta cita nos da la clave de otra dimensión del acto del poeta. Al recitar el poema que contiene, entero y minucioso, el enorme palacio, éste no nos devuelve, como podríamos creer, cada objeto y cada detalle. Recupera más bien la raíz, que idéntica siempre, constituye la fuente de cada uno de los elementos del palacio, raíz presente toda ella en cada una de las formas y que trasciende al espacio y al tiempo en que el palacio parece extenderse. No es pues por ser un calco del palacio real por lo que la palabra del poeta lo contiene, sino por remontarse, a partir de lo real, hacia la idealidad que lo trasciende y se manifiesta a través de él. El relato tradicional referido por la parábola parece, pues, obedecer, por el fondo de su inspiración, a una filosofía decididamente idealista. En la unidad indisoluble del poema dicho relato contempla el modelo de la pluralidad imposible de totalizar que el palacio encierra. Sin embargo, si se puede interpretar el relato en este sentido, es claro que el texto de la parábola no se puede leer como la revisión alegórica-didáctica de un sistema de pensamiento: su ambigüedad y la irrisión con que termina impiden semejante reducción. Se puede decir tan sólo que el recuerdo de Schopenhauer y del modo como éste concibe las relaciones entre la representación y la voluntad, forma parte de los incentivos que contribuyen a estructurar el relato. Hay ahí un indicio, entre otro muchos, que induce a ver en el palacio de la parábola una alegoría del universo, alegoría voluntaria y elaborada de manera calculada.

El palacio alegórico o las figuras del laberinto

Vamos a tratar de examinar los medios empleados para la construcción de esta

¹⁵ Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, París, PUF, 1966. pág. 1099 (Trad. fr. de A. Burdeau).

¹⁶ *Ibid.* pág. 1039.

alegoría. El poema de Coleridge no informa de que el palacio soñado por el emperador mongol Kubla está ceñido de murallas:

En Xanadu, él, Kubla Khan
Levantó un fastuoso palacio:
donde Alfeo, el río sagrado, descendía
por cavernas insondables al hombre
hasta un mar sin sol.
Dos veces cinco millas de tierras fértiles
fueron así ceñidas de torres y murallas¹⁷.

Por el contrario, el palacio que el Emperador Amarillo de la parábola muestra al poeta no tiene límite discernible; como el laberinto del que habla un poema del *Elogio de la sombra*, no tiene ni fin ni principio, ni centro ni muro de demarcación:

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
Y el alcázar abarca el universo
Y no tiene ni anverso ni reverso
Ni externo muro ni secreto centro¹⁸.

Es imposible señalar un punto de partida al recorrido del cortejo imperial: «Fueron dejando atrás, en largo desfile, las primeras terrazas occidentales que, como gradas de un casi inabarcable anfiteatro, declinan hacia un paraíso o un jardín (...)» Se diría que comenzamos a seguir a los visitantes del palacio cuando su movimiento ha comenzado ya, cuando ha dejado ya un pasado detrás de sí.

La frase induce a suponer que «las primeras terrazas occidentales» corresponden al espacio recorrido en primer lugar. Pero esta precisión es ilusoria, en la medida en que ignoramos en relación a qué hito deberíamos situarla. Que las terrazas sean comparadas a las gradas de un anfiteatro implica su circularidad, y a partir de ahí ya no entendemos qué quiere decir «occidentales». Este anfiteatro casi infinito nos aleja indefinidamente del punto de partida del cortejo. Sus gradas declinan hacia un jardín «cuyos espejos de metal y cuyos intrincados cercos de enebro prefiguraban ya el laberinto». Esta acotación, como por lo demás la mayoría de las que describen el movimiento del cortejo, en el curso del cual el palacio es mostrado al poeta, tiene esto de notable: que no permite hacer referencia a un presente, a un *hic et nunc*. Las terrazas han sido ya rebasadas cuando la narración acaba de nombrarlas: antes de que aparezcan, pertenecen ya al pasado. Del mismo modo, el jardín-paraíso no es un laberinto, prefigura ya un laberinto futuro. Esta estructura temporal mimetiza el carácter inaprensible del presente, como la ausencia de un verdadero comienzo hace referencia a la imposibilidad de pensar en un estado original, del lenguaje o del mundo.

¹⁷ Coleridge, «Kubla Khan», *op. cit.* pág. 91:

In Xanadu dib Kubla Khan / A stately pleasure-dome decree: / Where Alphaeus, the sacred river, ran / Through caverns measureless to man / Down to a sunless sea. / So twice five miles of fertile ground / With walls and towers were girdled round.

¹⁸ «Laberinto», en *Obra poética*, pág. 132.