

Es sabido que este mundo, Borges no parece capaz de representárselo de otro modo que bajo el aspecto de una maqueta laberíntica. El palacio de la parábola se manifiesta cada vez más, a medida que la lectura progresa, construido al modo de una constelación de figuras del laberinto. El círculo «casi inabarcable» que forma la serie de terrazas es la primera de estas figuras. El jardín-paraíso, hacia el que éstas declinan, es la segunda. Al afirmar el texto que este jardín prefigura el laberinto ¿habría que deducir que no lo es aún? Es empero una región embrujada, de la que los visitantes del palacio no llegan a encontrar la salida. Aun después de haberla encontrado, persiste en ellos el «sentimiento de estar perdido», que los acompañará hasta el fin. Luego resulta que no va a aparecer ningún laberinto que lo sea más propiamente. Esta contradicción se propone quizá revelar que la característica esencial del laberinto está menos en la dificultad de encontrar la salida que en la indeterminación de la entrada. Un sitio no puede ser plenamente el lugar de extravío y de la pérdida si es reconocible como tal. Es contradictorio saber que se está en un laberinto, si el laberinto es por definición un lugar en donde no se sabe dónde se está. El jardín-paraíso que lo prefigura es, pues, un laberinto en el sentido más estricto del vocablo. Su ambigua denominación ya lo sugiere al connotar un Edén en el que es preciso ver una figura de la infancia, del jardín rodeado de una alta verja, o de la biblioteca paterna de la que a veces uno se da cuenta de que nunca ha salido<sup>19</sup>. Pero el nombre de jardín-paraíso evoca también sin duda el célebre título de un poema barroco y casi ilegible: «Paraíso cerrado para muchos. Jardines abiertos para pocos»<sup>20</sup>. La cerrazón-apertura es otra propiedad fundamental del laberinto. Como dice Asterión, «sus puertas y también a los animales<sup>21</sup>». Tal superabundancia de puertas equivales, sin embargo, a su ausencia, puesto que la guarida del Minotauro, su soledad en el fondo de su prisión, no están menos inviolablemente selladas.

Por último, todos los elementos del jardín son a su vez figuras de laberinto, laberintos parciales. Sus espejos de metal evocan la multiplicación al infinito de espacios inhabitables, sus cercos de enebro recuerdan los dédalos de verdura de los jardines barrocos. Las rectas circulares que trazan sus avenidas son un indicio manifiesto de los desórdenes que, para la lógica del sentido común, introduce el infinito, «este concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros»<sup>22</sup>. Borges confiesa, en su ensayo, que ha soñado con escribir la historia del infinito. En él daría un lugar de honor, escribe, a «las conjeturas de ese remoto cardenal alemán —Nicolás de Krebs, Nicolás de Cusa— que en la circunferencia vio un polígono de un número infinito de ángulos y dejó escrito que una línea infinita sería una recta, sería un triángulo, sería un círculo y sería una esfera<sup>23</sup>». Las avenidas del jardín-paraíso, co-

<sup>19</sup> Cf. «*Essai d'autobiographie*», en *Livre des préfaces*, París, Gallimard, 1980 p. 238. Véase también, *Historia de la noche*, Emecé, 1977, p. 140.

<sup>20</sup> Se trata del poema de Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos. Jardines abiertos para pocos*, publicado en 1652.

<sup>21</sup> «*La casa de Asterión*» en *El Aleph*, Buenos Aires. Emecé, 1957. p. 67.

<sup>22</sup> «*Avatares de la tortuga*», en *Discusión*, op. cit.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

mo la recta alucinante y polimorfa de Nicolás de Cusa, tienden a trasladar las aporías del infinito al lenguaje de lo imaginario.

No ha de sorprender, por tanto, que los visitantes del palacio deban recurrir, para encontrar la salida de este jardín fantasmagórico, a la observación de los ástros, y sobre todo, al oportuno sacrificio de una tortuga. Es preciso ver en la elección del animal sacrificado una alusión a la más poética de las paradojas eleáticas, porque es de esta paradoja de donde se derivan, a los ojos de Borges, todas las perspectivas vertiginosas de lo que Blanchot, siguiendo a Hegel, denomina el mal infinito<sup>24</sup>. Los argumentos, basados en el *regreso ad infinitum*, que encarnan estas perspectivas, son «avatares de la tortuga».<sup>25</sup>

Desde que el texto comienza a desplegar ante nosotros el camino recorrido por el cortejo imperial, se nos lleva a reconocer, en la zona que atraviesa, no un espacio real, o incluso imaginable, sino una colección aparentemente desordenada de objetos emblemáticos, de jeroglíficos en el sentido en que se empleaba esta palabra en el siglo XVII. Estos objetos —el anfiteatro de las terrazas, el paraíso o jardín, las avenidas rectas y secretamente encorvadas, la tortuga ofrecida en sacrificio— están presentes en el palacio, pero menos como elementos de una geografía que como referencias alusivas a las paradojas matemáticas del infinito y del continuo.

Otro tanto sucede en la continuación del relato. Cuando el cortejo consigue verse libre del hechizo del jardín, entra en una topografía desordenada que es imposible poner en relación con la parte ya conocida del palacio: «Antecámaras y patios y bibliotecas recorrieron después y una sala hexagonal con una clepsidra (...)». Cada uno de los términos que designan las etapas del viaje es una nueva figura del laberinto. Las antecámaras y los patios son indicios de carácter excéntrico, falto de centro, del palacio. De nada más que de patios y de corredores está hecho el palacio cretense de Asterión: su casa está privada de sosiego, desprovista del espacio estable y tranquilizante de la sala o de la cámara. Los elementos de que se compone son sitios de paso y no lugares de estancia. Del mismo modo el palacio de la parábola impulsa a sus visitantes a realizar un movimiento continuo: están condenados a ver desfilar puras formas, espacios inhabitables, cada uno de los cuales representa la promesa de encontrar en el siguiente la parada y la calma. A esta expectativa nada responde, como no sea la «sala hexagonal con un clepsidra». Pero la clepsidra no hace más que traducir lo que simboliza ya la serie de las antecámaras y de los patios, la imposibilidad de detener la fluencia o, lo que equivaldría a lo mismo, de dotarla de un sentido. La sala hexagonal, unida a las bibliotecas, constituye por otra parte una alusión transparente a esta otra metáfora del universo edificada por Borges con el nombre de Biblioteca de Babel. La alusión encierra aquí una inversión, porque la incorruptible y secreta Biblioteca de Babel extiende en todas las direcciones su red inmensa y acaso infinita de salas hexagonales. En el palacio, en cambio, a las bibliotecas

<sup>24</sup> Maurice Blanchot, «L'infinito literario: l'Aleph», en *Le livre à venir*, París NRF-Gallimard, coll. «Idées».

<sup>25</sup> Título del ensayo de Discusión ya citado.

plurales se opone una sala hexagonal única. Ocasión tendremos de volver a esta inversión que tal vez sea el indicio de una oposición radical entre la biblioteca y el palacio.

El viaje del cortejo imperial comprende seguidamente el cruce de muchos ríos, o bien los muchos cruces de un mismo río. Se podría ver en este río un eco del poema de Coleridge:

Cinco millas de meandros en movimiento laberíntico a través de bosques y valles corría el sagrado río, luego alcanzaba las cavernas insondables al hombre y se zambullía tumultuoso en un océano sin vida; y en medio de este tumulto, Kubla oyó desde lejos voces ancestrales profetizando guerra <sup>26</sup>.

Pero es muchísimo más probable que la identidad vacilante del río se refiera a la sentencia de Heráclito:

En los mismos ríos entramos y no entramos, estamos y no estamos <sup>27</sup>.

El río de Heráclito resuena de muchas maneras en la obra de Borges, especialmente en su poesía. Como el espejo, parece referirse a una entidad dubitativa o amenazada; es el mismo del que se espera y se teme que pertenezca ya al otro. Como la clepsidra, él es figura del tiempo, y por tanto figura ideal del laberinto, cuyo modelo perfecto es el tiempo. Porque el tiempo es «la recta irreversible y de hierro», que oculta y recubre, según el postulado de las doctrinas del eterno retorno, un círculo. Es el árbol ramificado al infinito, donde, a cada nudo, a cada instante, brotan las ramas de todos los futuros posibles. El río, en tanto que metáfora del tiempo, es también todo eso, pero es más, es la metáfora misma, la metáfora por antonomasia.

## La primera metáfora es el río. Las grandes aguas. <sup>28</sup>

En el relato de la parábola, el cruce de los ríos o los cruces del río ocupan una especie de centro ideal. Es significativo que en este punto no encontremos ni una cosa ni un lugar, sino la figura que designa una presencia evanescente. Allí donde esperaríamos el fundamento del palacio, el punto al que tendería su malla laberíntica, no encontramos más que este río o estos ríos, y en ellos la simple referencia a otro lugar indeterminado o, por ventura, el doble del palacio reflejado en la superficie reluciente. Y es a partir de este punto, que no es más que un agujero, un abismo, desde donde el palacio despliega su vertiginosa inmensidad; es por la ausencia de fundamento, o por el fundamento en una ausencia, por lo que el palacio se ase-

<sup>26</sup> Coleridge, *Kubla Khan*, *op. cit.* p. 92:

Five miles meandering with a mazy motion / Through wood and dale the sacred river ran, / Then reached the caverns measureless to man, / And sunk in tumult to a lifeless ocean: / And mid this tumult Kubla heard from far / Ancestral voices prophesying war.

<sup>27</sup> Diels, *Fragmente der Vorsokratiker*, I, *Heráclito*. Fragmento 49a.

<sup>28</sup> «Metáforas de las mil y una noches», en *Historia de la noche*, p. 21.