

Los laberintos no existen:
la representación del mito en Cortázar y Borges

Quisiera comenzar este ensayo con una cita de Beatriz Sarlo: *“La ficción construye un orden e intenta organizar sentidos en un mundo que los dioses han abandonado”*¹ En este sentido, la literatura fantástica, lejos de construir un discurso más o menos secundario, vale como una respuesta independiente frente a la realidad y a la literatura que quiere representarla. Sostengo que las narrativas fantásticas, se deslizan (poéticamente) entre la realidad y la ficción. En ese cruce mágico y sorprendente, el acto de escritura permite que la ficción pueda todo y hable de todo: no tenga límites. El género literario fantástico, surge como tal y en paralelo al advenimiento del orden racionalista y secular de la Modernidad ilustrada, apadrinada por Bacon y su "filosofía experimental". Ya H. P. Lovecraft (uno de los grandes cultivadores del género fantástico en nuestro siglo) había observado que la literatura fantástica se alimentaba de la creencia en mundos y dimensiones que violaban el orden científico-natural; además, según el mismo autor, esta narrativa se enriquecería aún más en el futuro gracias a los nuevos descubrimientos científicos de las primeras décadas del siglo XX. Y yo agregaría que también gracias a la crítica de Nietzsche a la Razón, que comienza a cuestionar la validez del paradigma racionalista dominante durante siglos.

Roger Callois, por su parte, observa que la literatura fantástica propiamente dicha nace en Europa tras la imposición científico-racional del orden moderno²; a partir de ese momento,

¹ Sarlo, 1996: 203.

² Citado en Alazraki, 1983: 24

lo prodigioso da *miedo*, al atentar contra la seguridad de un Orden que excluye el milagro. Ahora bien, si aceptamos que lo real no es más que la imposibilidad de su inscripción, la literatura fantástica ha intentado siempre inscribir los mitos en la posibilidad material del lenguaje: de encantar con el poder del signo el estremecimiento del sentido. Así, los antiguos vuelven: retornan a través de la semántica del texto. Roland Barthes, fascinado por aquella idea de Marx de que en la Historia, la tragedia regresa a veces, *pero como farsa*, escribe: *“Este regreso como farsa es a su vez la burla del emblema materialista: la espiral (introducida por Vico en nuestro discurso occidental). Sobre el trayecto de la espiral todo retorna, pero situado en otro lugar, en un lugar más alto: es entonces el regreso de la diferencia, el camino de la metáfora; es la Ficción”*.³ Podemos relacionar esta perspectiva de pensar la relación historia-ficción (el retorno trágico del mundo a través de las formas fantasmagóricas de la narración) con la idea de narración que propone Carlo Ginzburg, cito: *“Quizás la idea misma de narración (distinta del encantamiento, del conjuro y de la invocación) nace por primera vez en una sociedad de cazadores, de la experiencia de descifrar huellas (...) El cazador habría sido el primero en “contar una fábula” porque era el único en condiciones de leer, en las huellas mudas (si no imperceptibles) dejadas por la presa, una serie coherente de acontecimientos”*.⁴ Por lo tanto, podríamos afirmar que el narrador, siempre ha buscado “verdades en los pliegues”: cazadores y escritores tienen en común la necesidad de descifrar huellas en la operación infinita que se abre con una pregunta sobre el pasado. También podríamos relacionar esta figura del escritor, del cazador, con la del coleccionista, en el sentido en que Walter Benjamin practicó esta

³ Barthes, 1997: 100

⁴ Ginzburg, 1983: 66

técnica.⁵ El narrador (obsesionado por el orden y por el método) siempre sabe que nada puede ser terminado para siempre. Que no puede prescindir del mito.

Mi interés en estas jornadas, ha sido seleccionar un corpus de textos de narrativa fantástica argentina para poner en tensión una serie de presupuestos: historia/ficción, mito/verdad, fantasma/sujeto, magia/razón.⁶

En los casos elegidos rastrearé la perspectiva que los autores tienen acerca del “laberinto” y, al mismo tiempo, estas miradas serán relacionadas con el mito clásico griego: *El laberinto de Creta*. Les propongo que comencemos con algunos cuentos de Borges. En “La biblioteca de Babel” texto que se incluye en *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941) y posteriormente en *Ficciones* (1944), se puede examinar el diagrama del laberinto. La uniformidad espacial impide la orientación, de ahí que el espacio arquitectónico sea considerado intrincado. El relato comienza con las palabras del bibliotecario:

“El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito de galerías hexagonales. Si el laberinto es la espiral y su transcurso un recorrer de lo infinito, su estructura geométrica tiene la perfección de la estructura matemática”

La idea de orden aparece asociada a la de laberinto: ese universo biblioteca-laberinto genera la idea de una construcción hexagonal lóbrega y autosuficiente que imposibilita cualquier innovación. Es la descripción de una

⁵ Me refiero aquí a la técnica benjaminiana de tomar objetos abandonados y olvidados y contemplarlos hasta que entregaran su secreto: liberando su significado. Buscar lo perdido entre los deshechos del progreso y de la modernidad era parte, para Benjamín, de la pregunta por el futuro: porque su idea podía estar adelante, pero también en un certero paso hacia atrás. La historia para él era un objeto de construcción *lleno de ahora, de tiempo –ahora (Jetztzeit)* Ver para más referencias: Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos*. Taurus. Madrid. 1973.

⁶ Queda para un trabajo futuro el análisis de la figura del laberinto en la obra de Abelardo Arias, Octavio Paz, entre otros escritores latinoamericanos.

cárcel cultural que convierte a sus moradores en esclavos de los libros y de las oscuras galerías. El protagonista reflexiona acerca de su aterradora condición:

“La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma”

Este laberinto que supone la Biblioteca, es comprendido como antiguo, inútil, indescifrable, inscribe en la figura mítica del Hexágono Carmesí la esperanza de encontrar el Libro Total (o metalibro) que evidencie la totalidad de los libros acumulados:

Que el cielo exista, aunque mi lugar sea el infierno. Que yo sea ultrajado y aniquilado, pero que en un instante, en un ser, tu enorme Biblioteca se justifique”

El ordenamiento propuesto en “La Biblioteca de Babel” es similar al de otro edificio “usado” para fines comunes: el Panóptico, ideado como figura arquitectónica y dispositivo implica unidades espaciales que permiten ver y reconocer, e incluso disociar la pareja ver-ser visto. En el anillo periférico se es totalmente visto, sin ver jamás; en la torre central se ve todo sin ser jamás visto.⁷

Es decir: el sujeto del relato de Borges está inserto en un espacio en el que el menor de los movimientos es controlado y previsto, así el bibliotecario en Babel siempre es objeto de información, en ningún caso resulta sujeto de comunicación. Queda finalmente firme la conexión que establece el mito de Teseo entre los conceptos laberintos, sol, danza, rey, y de la connotación que el Minotauro introduce en el carácter del recinto que habita, dado que su naturaleza anómala pone de manifiesto en grado superlativo el desorden que se atribuye al mundo inferior. En el centro del laberinto está el Minotauro que remite a la idea de centro:

⁷ Para una explicación teórica del panóptico ver: Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores. México. 1999.

de custodio de la perfección. El encuentro con el centro y con el monstruo guardián es el encuentro con la zona de lo sagrado por excelencia: con la realidad absoluta. El camino es arduo, está sembrado de peligros, porque, de hecho, es un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida; del hombre a la divinidad. El acceso al "centro" equivale a una consagración; a una existencia, ayer profana e ilusoria, le sucede ahora una nueva existencia real y duradera.

Pongamos otro ejemplo borgiano: en "El jardín de senderos que se bifurcan", Yu Tsun se pierde en un laberinto de tiempo infinitamente desdoblado en donde todas las posibilidades están abiertas, pero él, bajo el terrible peso de la irreversibilidad, elige sólo una. En este cuento el sabio que ha redimido al antepasado de Yu Tsun vive tranquilo en el interior de un laberinto, descansa como un monstruo, el Minotauro, el traidor. En cambio, en otro cuento de Borges, "La casa de Asterión", el laberinto es hogar de un hombre sabio que estudia la lógica de 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. Finalmente, 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. Es el laberinto de una memoria inútil. Funes es el espectador de un mundo intolerable:

“Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer”

Ireneo condenado a tener la incapacidad de olvidar el pasado y la capacidad de ver el devenir paga el precio de la anestesia por una memoria que se arroga infalible. Vayamos al texto de Cortázar. En 1949, Cortázar publica un drama titulado *Los reyes*. Allí construye un significativo monólogo del personaje Ariadna que puede tener correlación con el pensamiento de Nietzsche:

Los ojos de Teseo me miraron con ternura. "Cosa de mujer, tu ovillo; jamás hubiera hallado el retorno sin tu astucia". Porque todo él es camino de ida.

Dionisos es la afirmación pura y múltiple, la verdadera afirmación, la voluntad afirmativa; no lleva nada, no se encarga de nada, pero aligera todo lo que vive. Sabe ser libre igual que el Minotauro. En contacto con Dionisos surge la actividad, aprende que lo que antes creía una actividad no era más que empeño de venganza, desconfianza y vigilancia (el hilo), reacción de la mala conciencia y del resentimiento; y, más profundamente, lo que creía ser una afirmación no era más que un disfraz, un modo de creerse fuerte porque se acarrea y se asume. Dionisos es el dios de la afirmación, Nietzsche distingue las dos afirmaciones cuando dice:

Eterna afirmación del Ser, eternamente soy tu afirmación

Pero Ariadna es la afirmación de la afirmación, la segunda afirmación o el devenir activo. Desde esta perspectiva, todos los símbolos de Ariadna cambian de sentido cuando se refieren a Dionisos, en vez de estar deformados por Teseo. El laberinto

ya no es el sendero por el cual se introduce, sujetando un hilo, aquel que va a matar al toro. El laberinto se convierte en el propio toro blanco, en Dionisos.

El Eterno retorno entonces, es el producto de la unión de Dionisos y Ariadna, porque cuando la afirmación dionisiaca encuentra su pleno desarrollo es con Ariadna. Este pensamiento no funciona sin transmutación. Ser del devenir, el Eterno retorno es el producto de una doble afirmación, que hace volver lo que se afirma, y sólo se hace devenir lo que es activo. Ni las fuerzas reactivas ni la voluntad de negar volverán: quedan eliminadas por la transmutación, por el Eterno retorno que selecciona. Este pensamiento es activo y afirmativo: es la unión de Dionisos y Ariadna. El laberinto ya no es el camino en el que uno se pierde, sino el camino que vuelve. En *Los Reyes*, pese a pequeñas variantes, la distribución de los roles del Minotauro, Teseo y Ariadna guarda estrecha relación con la distribución de los personajes de Borges. Por ejemplo, la alianza Ariadna-Minotauro es explícita, así como la de Teseo y Minos⁸ Teseo se empeña en realizar su labor siguiendo el signo de valores heroicos, no crea valores nuevos, ni comprende que el Minotauro no tiene interés en resistirse ante la muerte, porque es su modo de reafirmar la vida. Veamos un fragmento en el drama de Cortázar:

“Minotauro: - (...) Qué sabes tu de muerte, dador de la vida profunda. Mira, sólo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos.

⁸ Un diálogo entre estos últimos lo confirman:

Teseo: -Ya ningún monstruo vivo-

Minos: -Sólidos nuestros tronos-

Teseo: -Ningún monstruo vivo solamente los hombres-

Minos: -Los hombres, sostén de los tronos-

Teseo: -Y tu me darías a Ariadna.

Minos: -Mira si nos parecemos.

Minotauro: -¿No comprendes que te estoy pidiendo que me mates, que te estoy pidiendo la vida?"

Para Julio Cortázar como para Roland Barthes la *totalidad es el monstruo*: en tanto se erige como deseo y miedo, como agresión y resplandor y sólo es posible vencerla, en su aceptación.

Con los ejemplos expuestos, vemos que la experiencia histórica de la modernidad participa activamente del legado del mundo antiguo. El hecho de que el hombre de la modernidad desee un orden imposible funda el carácter esquizoide de la cultura. Esto es porque caos y orden conviven y se fusionan en una historia caótica y entrópica, matemática y pasional, emotiva y racional. La ilusión fantasmática del pasado a partir del SXVI, en la primera modernidad, se halla representada por un extenso corpus de imágenes condensadoras; presencia recurrente de los antiguos en la reescritura y reproducción de sus mitos. Desde el Renacimiento mismo el hombre se ha preocupado en re-vivir y re-habilitar el pasado pagano. Como un estado sintomático del malestar de la cultura, el perpetuo desequilibrio que perturba los sueños de la razón.

El rescate de los fantasmas del pasado y por lo tanto la reinstalación de los muertos como documento perturbador del presente busca a través de esos "viajes" a través del tiempo (a través de ese vuelo nocturno hacia experiencias pretéritas) justificar el sentido de una existencia que no puede hallar la salida del laberinto pero tampoco renunciar a entrar en él. Julio Cortázar sostuvo en su novela *Rayuela* que "el mundo no existe, hay que crearlo, como el ave fénix". Algo similar podríamos decir de los laberintos.

Sólo los hombres los conocen. Ellos inventan sus pasadizos, sus bifurcaciones y monstruos acechando en sus centros. Es decir, el laberinto, si bien es representado materialmente como una construcción compleja de pasadizos en la que es muy difícil hallar una salida o interminables cruces de senderos que no van hacia ningún sitio, también es cierto que es una construcción humana para satisfacer su búsqueda por alcanzar la totalidad del sentido. Es el símbolo de una paradoja: el diálogo entre centro y laberinto nos sugiere la relación entre ego y si-mismo, vida y muerte, tiempo e inmortalidad, inconsciencia y consciencia, deseo y amor, profano y sagrado. El laberinto es como el silencio, la última frontera, como un lugar inhabitado, pero que convive y se articula con lo intrínsecamente expresable. Como la muerte, como esa alteridad radical que acompaña todo lo viviente, y que sobrevuela constantemente como un fantasma. Pareciera que estamos siempre amenazados por eso innombrable que ronda al lenguaje, que lo sigue en su movimiento infinito como un animal de presa, que lo busca y lo cerca, pero, también, que le permite articularse en su espacio, definirse en una relación necesaria con aquello que no es, que no alcanza, que no llega nunca a conquistar.

Como conclusión preliminar puede argumentarse que la ininteligibilidad del universo aparece una y otra vez en la forma significativa del laberinto y que la narrativa fantástica se proyecta una y otra vez frente al silencio, frente a la proyección imaginaria de su fin, de su límite y de su imposibilidad.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL UTILIZADA:

1. Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Gredos, Madrid, 1983.
2. Barthes, Roland. *Barthes por Barthes*. Monte Avila Editores. Caracas. 1997.
3. Benjamín, Walter. *Discursos Interrumpidos*. Taurus. Madrid. 1973.
4. Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Emecé. 1994
5. Cortázar, Julio. *Los reyes*. Sudamericana. Buenos Aires. 1995.
6. Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores. México. 1999.
7. Ginzburg, Carlo. "Señales, raíces de un paradigma indiciario", en Aldo Gargari, Carlo Ginzburg et al., *La crisis de la razón*. Siglo XXI. México. 1983.
8. Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Ariel. Buenos Aires. 1995