

SKRAPITS MELINDA

## SECRETOS Y LABERINTOS

ANÁLISIS DE CUENTOS  
DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA  
DEL SIGLO XX.

(MARÍA LUISA BOMBAL Y JORGE LUIS BORGES)

***A Bíráló Bizottság tagjai:***

*Dr. Takács József, Dr. Faix Dóra, Dr. Kalmár Anikó, Duffek Judit, Szávay István*

*The concept of secret includes two opposite forces: one tends to be revealed while the other strives for being hidden. The dynamic game of these forces is the locomotive of the examined texts. The essay gives the analysis of some short stories of M. L. Bombal and J. L. Borges from a narrative point of view, trying to decipher the strategies operating this secret mechanism. My examination delineates two different ways: one based on intuition characterized by allusions and elliptic structures; the other based on rationality hence creating language labyrinths from bifurcating narrative threads.*

## ÍNDICE

### 1. INTRODUCCIÓN

### 2. EL CAMINO FEMENINO: EL MUNDO LITERARIO DE MARÍA LUISA BOMBAL

#### 2.1. PERSONAJES FEMENINOS SEMI-EXISTENTES

#### 2.2. AMOR Y SOLEDAD EN EL MUNDO FEMENINO

#### 2.3. RECHAZO DEL MUNDO

##### 2.3.1. LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA COMO ESCAPE DE LA SOLEDAD

##### 2.3.2. ELEMENTOS NATURALES, AMBIENTE ESPACIAL

##### 2.3.3. NIEBLA Y MUERTE COMO ESCAPE FINAL

#### 2.4. TÉCNICAS NARRATIVAS Y TRATAMIENTO DEL TIEMPO

#### 2.5. EL MOTIVO DEL ÁRBOL

### 3. EL CAMINO MASCULINO: LOS LABERINTOS DE BORGES

#### 3.1. EL MITO ANTIGUO DEL LABERINTO

#### 3.2. LA METÁFORA DE LA INDAGATORIA

##### 3.3.1. IMAGEN Y SU REFLEJO, EGO Y ALTEREGO: LA DUPLICACIÓN DEL YO

##### 3.3.2. AUTORREFLEXIVIDAD – AUTOELIMINACIÓN

##### 3.4.1. FRAGMENTACIÓN, RUPTURA DE LA CAUSALIDAD

##### 3.4.2. REPETICIÓN, CIRCULARIDAD, MISE EN ABYME

#### 3.5. LAS FRONTERAS DEL MUNDO LITERARIO Y REAL

#### 3.6. LA IMPOSIBILIDAD DE LA PRONUNCIACIÓN DEL NOMBRE SECRETO

#### 3.7. INTERTEXTUALIDAD Y CÓDIGOS LITERARIOS

#### 3.8. EL UNIVERSO COMO CAOS

#### 3.9. LA INFAMIA COMO PRINCIPIO ESTÉTICO Y FORMAL

### 4. RESUMEN

## 1. INTRODUCCIÓN

Se habla del secreto del nacimiento y de la muerte. Del secreto del pasado y del futuro. Quisiéramos buscar las raíces de la existencia y revelar los secretos del universo, o por lo menos descubrir los secretos del *otro*, los misterios ocultos de nuestro propio *yo*, tratando nuestro alma de un microcosmos independiente. Sin embargo la actitud humana hacia lo secreto es ambigua: la atracción invencible se mezcla con el temor de lo desconocido. Por otro lado, el secreto mismo tiene su doble cara: quiere ser guardado, oculto y quiere ser revelado. Este juego ambiguo estimula la imaginación, convirtiendo el secreto en la fuente de la vida y del arte.

El secreto y su descubrimiento: el origen misterioso y la meta final que al mismo tiempo tiende a aniquilar, eliminar este origen. Considerando que *el motivo estimulador de la lectura es el deseo de entender, de llegar a alcanzar la comprensión absoluta*<sup>1</sup>, la lectura no es sino el afán de descubrir lo secreto, o sea el sentido oculto. Un mensaje misterioso que tal vez dé razón al caos del universo. Este universo puede ser interpretado de dos maneras: por un lado como mundo real (si es que existe tal cosa), por otro lado este universo completo es el mundo ficcional creado por el artista que se eleva así hasta convertirse en dios de su propia creación.

Sin embargo el artista-creador (cuando crea un mundo lleno de secretos) desea ocultarlos, o sea quiere hacer más difícil la comprensión. Crea laberintos tejando caminos bifurcantes y sinuosos. Utiliza varias técnicas narrativas engañosas para torcer la imagen original, verdadera: espejos, duplicamientos, elipsis, repeticiones y reiteraciones para crear la circularidad eterna de la cual no se escapa nunca.

Las técnicas antes mencionadas para realizar el intento de cubrir lo esencial de la obra son frecuentemente usados en la cuentística latinoamericana del siglo XX. El meta de este discurso será presentar estas técnicas narrativas a través del análisis de unos cuentos de la literatura en cuestión, distinguiendo principalmente dos caminos contrarios pero complementarios: un camino básicamente "femenino", caracterizado por un mundo literario lleno de secretos que no se revelan sino mediante la intuición; y otro camino, preferentemente "masculino", el de la lógica rigurosa de los laberintos.

---

1 Scheibner Tamás: "Borges-olvasás" ["Lectura de Borges"], Huszonegy, vol. 2, No. 3., Budapest, 2001, p. 38.

## 2. EL CAMINO FEMENINO: EL MUNDO LITERARIO DE MARÍA LUISA BOMBAL

El mundo de Bombal está llena de visiones extrañas, la verosimilitud muchas veces se mezcla con lo irreal, con lo increíble. Es un mundo que se inclina hacia el pasado mediante memorias alucinantes, temores indefinidos cuyos orígenes se hallan en la infancia ajena, pero los que a pesar de ser borrosos y no tener contornos definidos siguen ejerciendo su efecto en la vida de la heroína. Este mundo está desenvolviéndose mediante vaguedades desconcertantes, creando así una nueva modalidad, un nuevo ambiente de sensibilidad. El juego fino entre la realidad y la fantasía, lo subjetivo y lo objetivo elabora un mundo literario típicamente femenino: lírico y personal.<sup>2</sup> Sueños y mundos anteriores se mezclan, como los ciclos repetidos de vidas trascendentales de Yolanda en *Las islas nuevas*.

*"Yolanda, los sueños de Yolanda... el horroroso y dulce secreto de su hombro. Tal vez aquí estaba la explicación del misterio."*<sup>3</sup>

Frente a la mujer, el hombre muchas veces se siente incapaz de remontarse a los orígenes de su ser, temiendo perderse en el laberinto del tiempo.<sup>4</sup> La oposición está muy marcada entre el mundo masculino cerrado, introvertido y el femenino sensible, caracterizado por un curioso apertura.

El estilo fluidamente musical disuelve y matiza la oposición marcada, el carácter poético del texto aumenta la sensación misteriosa, combinando la estructura elíptica llena de huecos con un tono elegíaco y musical.<sup>5</sup>

### 2.1. PERSONAJES FEMENINOS SEMI-EXISTENTES

Muchas de las figuras de Bombal sufren en la semi-existencia, o sea su vida (en vez de desenvolverse en el presente) no es sino unas vagas sensaciones del pasado, unos fragmentos borrosos de un sueño.<sup>6</sup> La importancia del azar del vivir cotidiano se acentúa extremadamente hasta tal punto, que la heroína ya se ve incapaz de formar su propia vida. Se pierde

---

2 Natella, Arthur: El mundo literario de María Luisa Bombal, en Zaldivar, Gladys (coord.): Cinco aproximaciones a la narrativa hispanoamericana contemporánea, Madrid, Colección Nova Scholar, Playor, 1977, pp. 133-134.

3 Bombal, María Luisa: *Las islas nuevas* cit. por Natella, A.: op. cit., 1977, p. 151.

4 Natella, A.: op. cit., 1977, p. 151.

5 Natella, A.: op. cit., 1977, p. 136.

6 Natella, A.: op. cit., 1977, p. 134.

en la fluidez del tiempo, busca y rebusca el pasado *tratando de resolver sus dudas y remordimientos en un momento sublime de tranquilidad y satisfacción*.<sup>7</sup> Como transmuta su conciencia al área de la expectación en el futuro o en la memoria del pasado, debe renunciar de su presente.

En la figura de la protagonista de *El árbol* se encarnan casi todos los rasgos característicos de un tipo femenino semi-existente. Brígida aparece con su nombre propio ya por primera vez, como si la conociéramos íntimamente, sin embargo no tenemos más información sobre ella, sólo un fragmento de pensamiento incierto, citado de ella ("*Mozart, tal vez*")<sup>8</sup>. La imagen va matizándose poco a poco, completándose con nuevos fragmentos vagos sobre su infancia, creados casi con asociación libre. Como aún no conocemos su aspecto físico, los detalles íntimos la embozan en denso misterio secreto. La retardación de estas informaciones acentúa la prioridad de lo oculto, lo secreto. La imagen metafórica de Luis ("*collar de pájaros*") refleja la ambigüedad del personaje de Brígida: concentra en sí la libertad juguetona y la esclavitud a la vez, luciendo un poco las diferentes caras aún no descubiertas de la mujer. El carácter de Brígida está lleno de curiosidad insaciable hacia lo secreto, manifestada por el gran número de preguntas a Luis y a sí misma. Tiene afán fuerte por conocer sus secretos y los del otro.

*"Luis, nunca me has contado de qué color era exactamente tu pelo cuando eras chico, y nunca me has contado tampoco lo que dijo tu madre cuando te empezaron a salir canas a los quince años. ¿Qué dijo? ¿Se rió? ¿Lloró? ¿Y tú estabas orgulloso o tenías vergüenza? Y en el colegio tus compañeros ¿qué decían? Cuéntame, Luis, cuéntame..."*<sup>9</sup>

Gracias a la técnica narrativa, el narrador omnisciente representa los secretos de Brígida desde un punto de vista interno, conociendo mejor a la mujer que ella misma, invitando al lector a realizar el viaje interior de autoconocimiento con la protagonista.

## 2.2. AMOR Y SOLEDAD EN EL MUNDO FEMENINO

Este autoconocimiento se realiza solitariamente, ya que el mundo de

7 Idem.

8 Bombal, M. L.: *El árbol*, en *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XX* (seleccionada por Scholz László), Budapest, Ed. Eötvös József, 1996, p. 29.

9 Bombal, M. L.: *El árbol*, en op. cit., 1996, p. 30.

la heroína se ve caracterizado por la marcada ausencia del amor. (La *ausencia* como elemento que siempre está *presente* se convierte en una fuerza organizadora del cuento.) Se crea un ambiente sofocante de soledad, donde la protagonista está incapaz de expresarse, condenando a sí misma a la pasividad e inactividad eterna.<sup>10</sup>

Por otro lado se destaca la actividad fervorosa en cuanto a la lucha contra lo desconocido. La mujer se siente separada del mundo, del otro ser por una muralla tenue, vaga pero densa.<sup>11</sup> Las barreras entre los dos microcosmos (el de la mujer y el del hombre) impiden la comunicación, con lo que se refuerza el aislamiento de dos seres conviventes. Sin embargo la simetría no es perfecta: el carácter abierto del lado femenino forma un contraste notable con el lado masculino cerrado.

Si Brígida encarna un microcosmos más o menos abierto, con sus secretos y sentimientos conocidos por el lector, Luis representa un mundo totalmente distinto: cerrado, introvertido, con secretos ocultos, no revelados. El narrador guarda el misterio de su identidad, retardando las informaciones. Su personaje se desenvuelve mediante dos hilos convergentes: se menciona el exmarido de Brígida, luego Luis, *amigo íntimo de su padre*. Solamente algo más tarde se revela la identidad de los dos. El secreto mismo se manifiesta en Luis: él es el *otro* no conocido, cerrado en una *nuez*, el misterio eterno. Describiéndole predominan las preguntas, aumentando la incertidumbre ("*¿es que nunca había sido joven?*"). El pelo canoso casi se le convierte en atributo, refiriendo no tanto a su aspecto físico, sino a su alma. Los sentimientos ocultos, el carácter introvertido de Luis está representado metonímicamente por la observación breve del narrador: "*Latía tan adentro el corazón de su marido que no pudo oírlo sino rara vez y de modo inesperado.*"<sup>12</sup>

Esta incertidumbre aparece en las preguntas desesperadas de su esposa; hay un gran conflicto entre Brígida y su marido (problema central de la ópera de Bartók, titulada *El castillo del Príncipe de barba azul*): la mujer quiere revelar los secretos del alma, el hombre prefiere guardarlos. Llamándolo repetitivamente Brígida expresa su anhelo de conocer perfectamente a su marido. En el lenguaje bíblico el conocimiento del nombre de alguien equivale a conocer íntimamente a la persona. En el nombre correc-

10 Natella, A.: op. cit., 1977, p. 134.

11 Idem.

12 Bombal, M. L.: El árbol, en op. cit., 1996, p. 30.

to se concentra la esencia del nombrado. Sin embargo este afán de Brígida nunca se realiza, Luis trata de juego sus esfuerzos, ignorando los secretos profundos de su mujer. En su lenguaje predominan las frases elípticas, reforzando así el misterio en el nivel lingüístico también.

*"Hola, sí, estoy en el Club. Un compromiso. Come y acuéstate... No. No sé. Más vale que no me esperes, Brígida."*<sup>13</sup>

### 2.3. RECHAZO DEL MUNDO

El rechazo indirecto del mundo se manifiesta principalmente en el afán fervoroso de escapar del bullicio mundial.<sup>14</sup> El mundo que la rodea a la protagonista ya no le da satisfacción, quien no tiene así otra solución que escaparse y buscar las posibles salidas en el medio poético-onírico. La soledad la fuerza a buscar el amparo de la *interiorización espiritual*,<sup>15</sup> sin embargo muchas veces la muerte resulta ser la única solución final.

#### 2.3.1. La experiencia artística como escape de la soledad

La experiencia artística (en la comprensión del mundo o en la creación humana) provee una posibilidad de evasión que llega a ser más profunda y sensible mientras más doloroso y punzante sea el dolor que sufre la protagonista.<sup>16</sup> *La brillantez de una visión creativamente estética del universo* es la que contrapone el área sofocante de la soledad: mediante la música de Mozart, Beethoven o Chopin se abre una puerta secreta para *la evasión de la angustiada comprobación de su propia soledad*.<sup>17</sup>

La música cumple un papel destacado también en *El árbol*: aparece como fuerza creadora que es capaz de evocar el mundo oculto de Brígida. No teniendo nivel conceptual, ni palabras, se considera como el arte más pura, más impalpable que representa lo eterno, lo sobrenatural, lo secreto. Creando emociones y sentimientos puros sin razón, tiene fuerza para revelar los secretos subconscientes de la mente. La música se desarrolla paralelamente con las divagaciones mentales de la mujer: el ritmo cada vez más apremiante evoca la fuga de los pensamientos de Brígida. Como fuerza unificadora, forma puente entre el pasado y el presente, enlazando

13 Bombal, M. L.: *El árbol*, en op. cit., 1996, p. 31.

14 Natella, A.: op. cit., 1977, p. 135.

15 Natella, A.: op. cit., 1977, p. 140.

16 Natella, A.: op. cit., 1977, p. 138.

17 Idem.

diferentes épocas lejanas. Muchas veces los elementos del pasado y del presente quedan mezclados en la mente, disueltos por la música. Las fronteras del mundo exterior e interior también se disuelven, llegando a la armonía total con el universo:

*"Puñados de perlas que llueven a chorros sobre un techo de plata. Chopin. [...] Chopin y la lluvia que resbala por las hojas del gomero con ruido de cascada secreta, y parece empapar hasta las rosas de las cretonas, se entremezclan en su agitada nostalgia. [...] Y la lluvia, secreta e igual, aun continuaba susurrando en Chopin."*<sup>18</sup>

### 2.3.2. Elementos naturales, ambiente espacial

La mujer artificialmente aislada proyecta gozosamente su sentir afectivo en la contemplación de la naturaleza.<sup>19</sup> La naturaleza (precisamente el aire, el agua, la luz o la niebla) gana cada vez mayor importancia, convirtiéndose en un verdadero sustituto del amor humano. La extrema importancia de los olores y colores se basa en su carácter esencial que hace resurgir aún los recuerdos más íntimos de la infancia o del pasado ajeno.

En cuanto al espacio manifestado en *El árbol* se ve la ambigüedad del espacio real, externo (la sala de conciertos) y el narrativo, interno (la mente de Brígida). La sala de conciertos queda absolutamente en el fondo dando lugar al desarrollo de un mundo interno, secreto. Este mundo estetizado, íntimo e invisible está lleno de contradicciones, mostrando los misterios esenciales de un alma enferma. *"Surtidores, puentes, agua cristalina que corre en un lecho de arena rosada, escalera de mármol azul, doble fila de lirios de hielo"*<sup>20</sup>: son manifestaciones de los secretos de la entraña humana. Algunos elementos tienen valor simbólico, muchas veces ambiguo: la verja que sirve para guardar o proteger algo, evoca la imagen contrastiva del ámparo y de la esclavitud a la vez. En cuanto a los espacios reales evocados por la mente de Brígida se destacan la *alcoba* y el *cuarto de vestir*. Los dos representan mundos totalmente distintos: la alcoba simboliza el matrimonio frío, la relación indiferente entre los cónyuges; mientras tanto el cuarto de vestir aparece como verdadero refugio para Brígida. Con sus *cretones desvaídas*, su penumbra, sus *espejos que doblan el follaje* del gomero funciona como el

18 Bombal, M. L.: *El árbol*, en op. cit., 1996, p. 33.

19 Natella, A.: op. cit., 1977, p. 136.

20 Bombal, M. L.: *El árbol*, en op. cit., 1996, p. 29.

último ámparo de la mujer. Un mundo propio, lleno de misterio, sumido en un acuario que evoca así el mito de Atlantis, tierra secreta, hundida en el océano. Un mundo que sofoca y absorbe todos los impulsos crueles que vienen desde el exterior, y que queda deteriorado por la luz cruda que revela todos los secretos.

### 2.3.3. Niebla y muerte como escape final

La vaguedad aparece como el elemento más característico del mundo cuentístico de Bombal. La relación vaga e indefinida entre el ser humano y el universo se manifiesta en la densidad de una niebla humana y emocional que envuelve a todo el personaje: su conciencia y su inteligencia a la vez.<sup>21</sup> La niebla, la bruma, la vaguedad esencial adquieren una importancia temática, o sea se convierten en elementos fundamentales en la formación del mundo misterioso de la ficción.<sup>22</sup> La niebla que borra los límites entre la realidad y la fantasía crea un mundo intermediario, tierra de nadie. De esta niebla se desenvuelve un mundo entre límites borrosos, que no es sino un *misterioso conjunto de sensaciones*.<sup>23</sup> El mundo se vuelve así caótico, desordenado, careciendo toda la lógica razonable: el hombre *se ahonda en una percepción mítica (y absolutamente intuitiva) de su existencia*.<sup>24</sup>

Por otro lado (amén de la evasión) el motivo de la niebla está cargado con una connotación marcadamente negativa: representa con fuerza simbólica la anulación y la disolución<sup>25</sup>, vinculándose indudablemente al motivo de la muerte. La muerte como *unión panteísta con la esencia universal*<sup>26</sup> sirve como puerta de escape a la heroína quien ya no encuentra satisfacción en la rutina cotidiana, pero ya tampoco puede ocultarse psicológicamente en un pequeño mundo de fantasía.

## 2.4. TÉCNICAS NARRATIVAS Y TRATAMIENTO DEL TIEMPO

En cuanto al tiempo, lo secreto se revela en la oscilación constante entre los niveles del pasado y los del presente. En *El árbol* los diálogos "falsos" intercalados aumentan la sensación de la incertidumbre ("*Estás cada*

21 Natella, A.: op. cit., 1977, p. 134.

22 Natella, A.: op. cit., 1977, p. 154.

23 Natella, A.: op. cit., 1977, p. 156.

24 Idem.

25 Natella, A.: op. cit., 1977, pp. 156-157.

26 Natella, A.: op. cit., 1977, p. 150.

*día más joven, Brígida...*)<sup>27</sup>. Como los secretos del pasado tienen gran influencia en el presente, los grandes saltos de tiempo no siempre son señalados: las diferentes épocas ajenas aparecen simultáneamente; el proceso del revelamiento de los acontecimientos ocultos se parece a un tratamiento de psicoanálisis o de hipnosis. La única relación entre los diferentes niveles del tiempo es representada por la música, que evoca la nostalgia y da coherencia a las divagaciones mentales descompuestas por el tiempo.

La fragmentación de los textos en pequeños pedazos de mosaico, la falta de verba dicendi refuerzan la sensación de mareo, de confusión absoluta. Las repeticiones, intercalaciones, la retardación de informaciones elementares son técnicas frecuentemente usados por Bombal.

También en *El árbol* la técnica narrativa apoya el efecto misterioso y ayuda guardar los secretos manteniendo la tensión. Los pensamientos internos de la protagonista y las afirmaciones del narrador aparecen mezclados, aumentando la incertidumbre en el lector. Las divagaciones mentales ocultas quedan interrumpidos por exclamaciones intercaladas.

*"No comprendo, no me alcanza la memoria más que para la llave de Sol." ¡La indignación de su padre!*<sup>28</sup>

En algunos casos se oculta tanto la identidad del hablante, como el tiempo de la conversación. Los largos recuerdos descriptivos quedan interrumpidos por diálogos intercalados, oraciones interrogativas. Amén de la abundancia de las preguntas vale la pena mencionar las palabras que expresan incertidumbre (*tal vez, quizá, etc.*): todas estas reflejan las dificultades del acceso a lo subconsciente de la mente, los esfuerzos para revelar los secretos. El narrador omnisciente avanza paso a paso, descubriendo solamente lo indispensable, guardando oculta la mayoría de las informaciones. La narración fragmentaria algunas veces se realiza mediante recursos gráficos (tres puntos), representando pensamientos sofocados, ocultos o silencio completo. Desarrollando la historia, los papeles se intercambian: la curiosidad y el afán de conocer su marido se apaga en Brígida, dando su lugar a la indiferencia, mientras en el esposo se desarrolla un proceso al revés, la indiferencia inicial se sustituye por la curiosidad impaciente. (El uso de lenguaje distinto es notable y tiene valor simbólico: las palabras de la mujer expresan benevolencia, curiosidad pueril, afán amoroso de cono-

27 Bombal, M. L.: *El árbol*, en op. cit., 1996, p. 29.

28 Idem.

cer al otro, mientras las del hombre expresan lo contrario: impaciencia y abuso de autoridad. "Cuéntame, Luis, cuéntame...; Contesta, contéstame..."<sup>29</sup>)

## 2.5. EL MOTIVO DEL ÁRBOL

Mientras los secretos de los diferentes niveles del cuento van revelándose poco a poco, uno queda oculto hasta el último momento: el del sentido del título. El *cuarto de vestir* y el *árbol* aparecen por primera vez como fuentes ocultas de la vitalidad. El *árbol* como símbolo de la vida y de la fuerza, llena de *sensación bienhechora* a la mujer. Encarna la indiferencia paciente, el secreto del sufrimiento y de la resignación.

"No sabía por qué le era tan fácil sufrir en aquel cuarto."<sup>30</sup>

El *árbol* está empapado completamente de los secretos de la existencia, de la sabiduría del universo, donde *siempre* y *nunca* son idénticos. Su misión es *esconder*: los nidos de los pájaros, a los niños que juegan al *escóndite*, los secretos de Brígida. En la muerte del *árbol* se concentran varias interpretaciones: el secreto de la muerte, el secreto de su marido al que ya ve claramente, y el secreto de su propia existencia. Los espejos del cuarto, reflejando las luces y sombras creadas por el árbol, no muestran la realidad, solamente una imagen borrosa de la verdad; sin embargo detrás del espejo se vislumbra lo secreto no descubierto. Revelar el secreto significa un viaje interior de autoconocimiento para Brígida: descubrir a sí misma, *desnudarse*.

"Le habían quitado su intimidad, su secreto; se encontraba desnuda en medio de la calle, desnuda junto a su marido..."<sup>31</sup>

## 3. EL CAMINO MASCULINO: LOS LABERINTOS DE BORGES

Este mundo literario típicamente "masculino" está regulado por la lógica más rigurosa, o por lo contrario: la ruptura chocante con esta lógica. Se crea un universo de signos donde todos ellos son mera alusiones, alegorías que se refieren a una verdad, a un secreto que escapándose constantemente siempre se desliza de nuestras manos.<sup>32</sup> La existencia se define como un laberinto de espejos, donde cada una de las cosas se refleja en todas, en una afluencia etern(izad)a de significados deslizantes e intoca-

29 Bombal, M. L.: El árbol, en op. cit., 1996, pp. 30, 32.

30 Bombal, M. L.: El árbol, en op. cit., 1996, p.

31 Bombal, M. L.: El árbol en op. cit., 1996, pp. 30, 32.

32 Szabó Gábor: Hiány és jelenlét. Borges-értelmezések [Ausencia y presencia. Interpretaciones de Borges], Szeged, Ed. Messzelátó, 2000, pp. 7-8.

bles.<sup>33</sup> Examinando las tres diferentes modos (establecidos por Umberto Eco)<sup>34</sup> para interpretar el mundo que nos rodea, no cabe duda que los textos de Borges representan la explicación hermética del mundo. El texto se considera como un universo abierto donde la interpretación descubrirá un número cualquiera de vínculos, ya que la lengua es incapaz de agarrar un cierto significado fijo. Por eso son falsas todas las interpretaciones que pretenden fijar un sólo significado. Las obras de Borges, mediante las alusiones innumerables, las referencias intertextuales, la movilidad semántica de las historias, constituyen un verdadero laberinto de textos literarios.<sup>35</sup> Estos cuentos están llenos de citas vinculadas, alusiones, referencias, pero ninguna de las ideas obtiene la superioridad en las historias. Ninguno de los hilos se convierte en dominante que pueda oprimir el rumor de los otros intertextos.<sup>36</sup>

### 3.1. EL MITO ANTIGUO DEL LABERINTO

Los laberintos de espacio y tiempo, o sea los secretos no revelados del espacio y del tiempo eran cosas que siempre exitaban la fantasía del hombre creador. Se ve una curiosidad insaciable de probar si es posible construir un mundo igualmente caótico e incomprensible, como el propio universo. Construir este mundo-laberinto equivale al acto de la creación; el creador (el artista) es el dios de su mundo con todo el poder entre los marcos del laberinto.

El laberinto de Creta tiene un doble sentido: por un lado sirve para ocultar la vergüenza del rey, por otro lado cumple el afán de Dédalo de convertirse en el dios de su propio universo. Ironía de la suerte que la creación no trae sino desgracia a su creador, ya que Dédalo tuvo que pagar con la vida vagabundea, y la muerte de su hijo por su obra maestra.

En el fondo del laberinto se halla el secreto vergonzoso del rey, su propio hijo-monstruo, condenado a ser enterrado para siempre – como un modo artístico y “fino” de asesinar a alguien. El secreto-Minotauro debería morir, sin embargo no se puede aniquilarlo, así que la única solución para

---

33 Szabó G.: op. cit., 2000, p. 8.

34 Los tres modos de la interpretación son: el racionalismo greco-latino, la actitud hermética y la interpretación gnóstica – en Eco, Umberto: *History and interpretation*, cit. por Szabó G.: op. cit., 2000, p. 8.

35 Szabó G.: op. cit., 2000, p. 9.

36 Szabó G.: op. cit., 2000, p. 12.

la penosa existencia obligatoria es el laberinto, o sea la vida enterrada.

Pero, precisamente por eso, el secreto enterrado provoca fuerzas extremas para llevarlo de nuevo a la luz. Arde y pulsa en el fondo del laberinto y en la mente del buscador, forzándole duplicar sus esfuerzos.

También el hilo de Ariadne conlleva sentido simbólico: es la ayuda para el lector-Téseo en el camino de la busca. Un apoyo indispensable para poder llegar al centro del laberinto, para encontrar el secreto oculto – y para poder volver. Si se rompe, se aniquila la posibilidad de alcanzar el poder sobre el secreto – o se elimina el secreto mismo, dejando un espacio vacío en su lugar. El creador-Dédalo muchas veces corta el hilo para engañar al lector-Téseo – guardando o aniquilando el sentido para siempre.

### 3.2. LA METÁFORA DE LA INDAGATORIA

Los textos de Borges son investigaciones que no prometen fin con resultado – parece imposible agarrar el sentido, tal como al asesino que siempre se desliza y se escapa.<sup>37</sup> No tienen la meta de mostrar el resultado final de la investigación: basta considerar que en el cuento titulado *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto* no sólo la identidad del asesino es cuestionable, sino la de la víctima también. El descubrimiento ilusorio de la verdad sugiere en la realidad precisamente la imposibilidad de resolver el problema.<sup>38</sup>

En *El jardín de senderos que se bifurcan* el capitán Madden como perseguidor representa el modelo del lector.<sup>39</sup> Se establece un paralelo obvio entre el capitán quien persigue al espía Ju Cun y el lector que trata de agarrar el sentido. El espía se desliza tres veces de las manos del capitán inglés, y cuando logra detenerle, Ju Cun ya le ha engañado al asesinar a Albert. De la misma manera el texto también engaña el lector que quiere atrapar el significado. Así las posibles interpretaciones del laberinto se ensanchan hacia una nueva dirección donde el capitán Madden y el lector son idénticos, mientras Ju Cun se convierte en la metáfora del camino sinuoso e indescifrable de la narración.<sup>40</sup> Cuj Pen o Albert (quienes pueden ser interpretados como idénticos según la misma lógica) son representantes del

---

37 Szabó G.: op. cit., 2000, p. 9-10.

38 Szabó G.: op. cit., 2000, p. 10.

39 Szabó G.: op. cit., 2000, p. 143.

40 Idem.

autor del laberinto-texto, quien tiene el poder del conocimiento del sentido: así con la muerte de Albert se aniquila el autor que podría asegurar el significado, o sea se elimina el sentido mismo cuestionando la totalidad del texto.<sup>41</sup>

### 3.3.1. Imagen y su reflejo, ego y alterego: la duplicación del yo

Muchos cuentos tratan el tema de la duplicación del protagonista: este juego se nota en *La muerte y la brújula*, donden los dos protagonistas archienemigos son idénticos a la vez. El simbolismo de su nombre (*Lönnrot* y *Red Scharlach*) representa su suerte común, que aparece como destino inalterable: el camino de uno de los enemigos cruza siempre el del otro, así las despedidas, las huidas contienen la posibilidad fatal del reencuentro.

*"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.*

*- Para la otra vez que lo mate – replicó Scharlach – le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante."<sup>42</sup>*

El signo y su significado no están ligados de una manera inseparable, así que también se puede separar teóricamente la imagen y su reflejo, el ego y su alterego.<sup>43</sup> Esta presencia duplicada contiene un significado filosófico de existencia mucho más profundo, donde el texto aparece como la imagen reflejada de la realidad, cuestionando precisamente la relación idéntica entre los dos, ya que los espejos sirven para torcer y borrar la imagen original.<sup>44</sup>

La creación del alterego muchas veces juega con la oposición entre el yo y su reflejo: el yo forma la imagen inversa del "contra-yo".<sup>45</sup> La estructura del *Borges y yo* se basa en la ambigüedad de la duplicación del yo: Borges

---

41 Idem.

42 Borges, Jorge Luis: *La muerte y la brújula*, en Borges, J. L.: *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 507.

43 Szabó G.: op. cit., 2000, p. 133.

44 Szabó G.: op. cit., 2000, pp. 133-136.

45 De Man, Paul: *Egy modern mester: Jorge Luis Borges (A modern master: Jorge Luis Borges; Un maestro moderno: Jorge Luis Borges)*, Huszzonegy, vol. 2, No. 3., Budapest, 2001, p. 8.

como autor quien por eso pertenece más bien al mundo literario, y un yo mucho más íntimo, la parte privada de su identidad. Los dos yos se divergen, así el yo privado no tiene otra posibilidad que aniquiarse para siempre con el fin de la vida del ser humano, o disolverse completamente en el yo literario, aunque éste le parezca muy ajena de su propia identidad.

El problema parece ser idéntico con el de *La escritura del Dios*. Aquí en el centro del laberinto de halla una palabra secreta, poderosa, apta para eliminar todo el mal del mundo.

*"Éste, previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males. La escribió de manera que llegara a las más apartadas generaciones y que no la tocara el azar."*<sup>46</sup>

La meta de descifrar la palabra secreta y poderosa equivale a penetrar en el centro del laberinto, pero el acto de la iluminación conlleva la aniquilación del yo. De esta manera la palabra queda inpronunciada e inpronunciable, ya que el individuo que debería realizar el acto ya se ha disuelto en la palabra misma.<sup>47</sup>

*"Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán."*<sup>48</sup>

El sacerdote se ha ligado su existencia a la escritura, se unió con ella olvidándose de su identidad anterior, representando el olvido como la imagen de la muerte. Paralelamente, tampoco el yo privado del *Borges y yo* tiene otra solución para evitar el muerte-olvido que aniquilarse y sobrevivir ligado al yo literario.

### 3.3.2. Autorreflexividad - autoeliminación

Mediante la autorreflexividad y el uso de diferentes técnicas de reflejo, los cuentos dejan ver su propia estructura, o sea a través de la construcción de laberintos, los textos nos dejan observar su estructura narrativa.<sup>49</sup>

Cuj Pen, autor de una obra maestra laberíntica, es la imagen reflejada del autor del cuento; la obra construida por él forma paralelo con la

46 Borges, J. L.: *La escritura del Dios*, en *Obras completas*, p. 596.

47 Rapaport, Herman: *Borges, de Man és az olvasás dekonstrukciója* [Borges, De Man, and the Deconstruction of Reading; Borges, de Man, y la deconstrucción de la lectura], *Huszonyegy*, vol. 2, No. 3., Budapest, 2001, pp. 13-29.

48 Borges, J. L.: *La escritura del Dios*, en *Obras completas*, p. 599.

49 Szabó G.: *op. cit.*, 2000, pp. 146-147.

de Borges. Así, el laberinto que rodea la casa de Albert se convierte en la metáfora del texto borgesiano.<sup>50</sup>

A la figura del Basilisco no se puede matar sino con un espejo: al reflejar con este espejo su propia mirada asesina, el Basilisco se aniquila. Tal como la muerte de Medusa se debe al escudo de Perseo: el espejo significa vida a Perseo, pero muerte a Medusa; el acto de reflejar a alguien su propia imagen equivale a eliminarle. Los textos de Borges tras eliminar su sentido con el juego de espejos, borran a sí mismos mediante la autorreflexividad.<sup>51</sup>

### 3.4.1. Fragmentación, ruptura de la causalidad

Romper con la lógica estricta de la causalidad es otro recurso narrativo para crear un mundo caótico, expuesto al azar. La lucha contra la linealidad muchas veces se manifiesta en la fragmentación de la totalidad en unidades menores homogeneizadas, o unidades neutralizadas, haciendo imposible la organización horizontal del texto.<sup>52</sup> Los cambios de perspectiva (focusando a los detalles) cierran los fragmentos en sí mismos,<sup>53</sup> despistando la atención de la línea principal. Las construcciones de mosaico, atenuando la temporalidad, aumentan la sensación de agobio, crean un efecto de mareo.<sup>54</sup>

La ruptura marcada con la causalidad se considera como recurso elemental en la construcción del laberinto en *El jardín de senderos que se bifurcan*. El espía lee en el mismo periódico la noticia del asesinato de Albert y la del bombardeo de la ciudad, que es obviamente imposible, ya que la noticia del asesinato publicada en el periódico debería ser precisamente el antecedente del bombo.<sup>55</sup> La destrucción (o deconstrucción) consciente de la linealidad y causalidad marca el intento obvio del autor: hacer perder el lector entre los hilos del laberinto.

---

50 Szabó G.: op. cit., 2000, p. 142.

51 Szabó G.: op. cit., 2000, p. 136.

52 Scholz László: Fragmentación y composición en el cuento experimental, en *Análisis narratológico*, Budapest, Ed. Eötvös József, 1996, p. 127.

53 Idem.

54 Idem.

55 Szabó G.: op. cit., 2000, p. 143.

### 3.4.2. Repetición, circularidad, mise en abyme

La repetición de elementos a primera vista superficiales puede convertirse en fuerza organizadora del cuento, configurando un entramado subyacente bajo la superficie contextual.<sup>56</sup> Las repeticiones (también en una posición intercalada en la linealidad de la historia) funcionan como espejo, así el texto comienza un diálogo consigo mismo, poniendo en marcha el aparato de autointerpretación. La meta final es hacer infinito el cuento mediante el mise en abyme, o sea construir un laberinto textual, donde el diálogo entre las partes y la totalidad, que constantemente están penetrándose uno en el otro, impiden alcanzar el fin, la comprensión.<sup>57</sup> La estructura iterativa, la historia en la historia, el sueño en el sueño generan un proceso interminable. Cada lectura asimismo supone la reiteración del universo narrativo, que podrá realizarse a través de dos caminos: la reiteración del mundo con la pluma, y la repetición infinita relecturas.<sup>58</sup> Marco Kunz, hablando de las posibles finales de la novela, destaca la autocita del incipit como señal de la circularidad, que crea la ilusión del texto infinito.<sup>59</sup> La coincidencia textual del comienzo y final sugiere simetría, equilibrio, pero también parálisis, agotamiento e infinitud.<sup>60</sup> La imposibilidad de salir de un círculo vicioso evoca la pérdida en un laberinto, cuando el cautivo llega siempre al punto de partida, y cansado ya de la búsqueda constante del camino se agota y por fin se rinde. La reiteración del incipit incita al lector a recomenzar la lectura del texto, impidiéndole salir del laberinto textual.<sup>61</sup>

### 3.5. LAS FRONTERAS DEL MUNDO LITERARIO Y REAL

Los espejos internos crean una vorágine que atrapa al lector y le tira en el mundo de la historia;<sup>62</sup> las fronteras del universo literario y real se convierten en cada vez más borrosas, y siguen atenuándose hasta aniquilarse completamente. La pintura titulada *Las meninas* de Velázquez

56 Riffaterre, Michael: Fictional Truth, cit. por Menczel Gabriella: El lector como autor del crimen, en *Análisis narratológico*, 1996, p. 23.

57 Szabó G.: op. cit., 2000, p. 127, 134.

58 Menczel G.: El lector como autor del crimen, en *Análisis narratológico*, 1996, p. 39.

59 Cit. por Menczel G.: op. cit., 1996, p. 24.

60 Menczel G.: op. cit., 1996, p. 24.

61 Menczel G.: op. cit., 1996, p. 25.

62 Szabó G.: op. cit., 2000, p. 129.

representa precisamente con el uso de espejos la oscilación entre los dos mundos. El cuento de Julio Cortázar<sup>63</sup> borra los límites mediante el *mise en abyme*: la historia en la historia evoca la sensación de que nosotros también somos parte de una otra historia. El protagonista de *Las ruinas circulares* da a luz a la criatura de su propia imaginación creadora, sin embargo al leer el texto se revela que él mismo también es la criatura del narrador.<sup>64</sup> Pero siguiendo este hilo de lógica, el narrador aparece como criatura del autor. ¿Qué podemos pues decir sobre el autor? ¿Y sobre el lector?

Un variante del mismo tema es el del sueño, con representantes tan conocidos como la obra de Carroll:<sup>65</sup>

*- "And if he left off dreaming about you, where do you suppose you'd be?"*

*- "Where I am now, of course, said Alice."*

*- "Not you! – Tweedledee retorted contemptuously. You'd be nowhere. Why, you are only a sort of thing in his dream!"*

*- "If that there King was to wake – added Tweedledum – you'd go out – bang! – just like a candle!"*

El monólogo de Alice ya sugiere al universo de Berkeley, donde la existencia no es sino el laberinto de sueños mutuamente reflejados de sujetos percibientes.<sup>66</sup>

*"Who it was that dream it all? It must have been either me or the Red King. He was part of my dream, of course – but then I was part of his dream, too!"<sup>67</sup>*

El *Deutsches Requiem* trata la atención de Dios como fuerza que no deja morir al individuo:

*"si la atención del Señor se desviara un solo segundo de mi derecha mano que escribe, ésta recaería en la nada, como si la fulminara un fuego sin luz."<sup>68</sup>*

### 3.6. LA IMPOSIBILIDAD DE LA PRONUNCIACIÓN DEL NOMBRE SECRETO

*El jardín de senderos que se bifurcan* es el único cuento donde se pronuncia el nombre secreto que ocupa el centro del laberinto.<sup>69</sup> En el caso de

---

63 Cortázar, Julio: Continuidad de los parques.

64 Szabó G.: op. cit., 2000, p. 129.

65 Carroll, L.: *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland and Trough the Looking-Glass*, cit. por Szabó G.: op. cit., 2000, p. 130.

66 Szabó G.: op. cit., 2000, p. 131.

67 Idem.

68 Borges, J. L.: *Deutsches Requiem*, en *Obras completas*, p. 577.

69 SZABÓ G.: op. cit., 2000, p. 144.

*El Alef* y *el Funes, el memorioso*, se ve una fuerte lucha interna para poder pronunciar lo secreto, sin embargo el narrador parece ser vencido, y la palabra queda oculta.

"Arribo, ahora al inefable centro de mi relato."<sup>70</sup>

"Arribo, ahora al difícil punto de mi relato."<sup>71</sup>

*La escritura del Dios* nos presenta una actitud definitivamente diferente: el narrador no está luchando consigo mismo para poder pronunciar las palabras, por lo contrario parece recluirse estrictamente del acto de la pronunciación.

"Pero yo sé que nunca diré esas palabras..."<sup>72</sup>

Las palabras y nombres secretos son representantes de una sabiduría oculta que podría dar explicación al caos incomprensible del universo. Sin embargo esta sabiduría se ve oculta en el centro de un laberinto infinito, o sea no es para encontrarla, sólo para buscarla.

En *El jardín de senderos que se bifurcan* se pronuncia el nombre, revelando así con éxito el centro secreto del cuento. De esta manera, paradójicamente queda intocable el sentido de la historia misma.<sup>73</sup> La aniquilación de Albert como elemento que ocupa el centro del laberinto significa a la vez la eliminación del centro (creador del significado) del laberinto-texto borgesiano.<sup>74</sup> Dejando vacío este centro se borra completamente el sentido, o sea el lector nunca será capaz de reorganizar los elementos de este universo caótico de una manera comprensible.

### 3.7. INTERTEXTUALIDAD Y CÓDIGOS LITERARIOS

Usando la terminología de Barthes, la intertextualidad se considera un conjunto de códigos literarios, secretos para descifrar.<sup>75</sup> Para justificar esta afirmación, parece ser *El Alef* el ejemplo más acertado: sus alusiones innumerables como códigos literarios necesitan los esfuerzos de los lectores para encontrar la solución.<sup>76</sup> La *Divina Comedia* incluye en sí la totalidad del mundo, de esta manera se convierte en un microcosmos que da una

70 Borges, J. L.: *El Alef*, cit. por Szabó G.: op. cit., 2000, p. 144.

71 Borges, J. L.: *Funes, el memorioso*, cit. por Szabó G.: op. cit., 2000, p. 144.

72 Borges, J. L.: *La escritura del Dios*, cit. por Szabó G.: op. cit., 2000, p. 144.

73 SZABÓ G.: op. cit., 2000, p. 144.

74 Idem.

75 Scheibner T.: op. cit., 2001, p. 41.

76 Idem.

imagen complejo del mundo, refleja en pequeño todo el universo, y abre una puerta hacia él: es un Alef.<sup>77</sup> Al descifrar los códigos, el lector realiza el acto de descubrimiento del sentido, apoderándose completamente del texto.

*El milagro secreto* se considera como una reescritura rigurosa de un cuento de Ambrose Bierce.<sup>78</sup> No se trata de la falta de la originalidad, más bien de un intento consciente para abrir hacia otros textos. Esos juegos con la intertextualidad refuerzan marcadamente el modo de existencia *ab ovo* intertextual de la literatura. La meta final no es sino crear el biblioteca-laberinto de Babel, donde cada elemento se vincula con un número infinito de otros elementos, por lo tanto el laberinto mismo tampoco tiene fin, ni se puede encontrar la salida. Por eso el cautivo-lector nunca llega a agarrar el sentido en su complejidad, percibe sólo fragmentos.

Por otro lado se ve el intento marcado de Borges para intercalar sus obras en esta tradición; sin embargo, él mismo quiere establecer su propia tradición mediante la creación de laberintos contruidos por sus cuentos. Así el laberinto de un único texto se desarrolla hasta convertirse en un complejo de laberintos de varios cuentos.<sup>79</sup> Un protagonista común ya asegura el camino entre dos obras, vinculándoles en una unidad más amplia. Un personaje menos importante podrá aparecer como héroe del otro cuento, como por ejemplo el compañero de Ju Cun, llamado Runeberg, quien luego presta su nombre al héroe del *Tres versiones de Judas*.<sup>80</sup> El signo "Runeberg" se convierte así en un camino que nos deja paso libre entre los hilos de la telaraña de textos borgesiana.

Sin embargo la telaraña sigue tejiéndose: una nota al pie de la página del *Tres versiones de Judas* alude a la obra de Jaromir Hladik que constituye el tema central de *El milagro secreto*.<sup>81</sup> Hladik encontró el nombre santo, por consecuencia Dios le hace parar el tiempo para poder terminar su obra maestra, *La historia de la eternidad*. Así las obras vinculadas de Borges se desenbocan en la infinitud (o sea no desenbocan en ninguna parte).

Resumiendo, la circularidad de las obras se convierte en la metáfora de una biblioteca infinita, de un laberinto enorme cuyos límites se desen-

77 Scheibner T.: op. cit., 2001, p. 40.

78 Szabó G.: op. cit., 2000, p. 145.

79 Szabó G.: op. cit., 2000, pp. 144-145.

80 Idem.

81 Szabó G.: op. cit., 2000, p. 145.

bocan en la infinitud,<sup>82</sup> sugiriendo que la salida de esta biblioteca resulta ser imposible, o sea que la intertextualidad es una trampa sin salida que determina marcadamente los mundos literarios coexistentes.

### 3.8. EL UNIVERSO COMO CAOS

La fe firme en el orden del universo se ha debilitado ya en el modernismo de las vanguardias, y ha desaparecido completamente en el postmodernismo. La desilusión humana cuestiona la existencia del orden en el mundo que nos rodea, que, paralelamente, aparece en el mundo del arte. El universo se presenta como caos total que ignora las leyes humanas, como por ejemplo las reglas gramaticales también.<sup>83</sup> El carácter completo del mundo es el caos desde siempre – como dice Nietzsche<sup>84</sup> –, no en el sentido de la falta de la causalidad, sino en el sentido de la falta del orden, de la división, la forma, la belleza y la sabiduría. Algo similar se refleja en el mundo borgesiano, la construcción laberíntica alude a la falta de la transparencia, a su carácter ajeno.<sup>85</sup>

El universo para Borges es una biblioteca infinita, o al revés: una infinita biblioteca ideal incluye todo el universo. Esa biblioteca tiene sus bibliotecarios, sus lectores, todos cautivos, ya que la infinitud de este laberinto excluye la posibilidad de la salida.

*"Muerto, no faltarán manos piadosas que me tiren por la baranda; mi sepultura será el aire insondable; mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y disolverá en el viento engendrado por la caída, que es infinita."*<sup>86</sup> La contradicción es obvia: a pesar de la infinitud de la biblioteca, existe otro espacio que está fuera, no formando parte del mundo. Sin embargo este espacio es completamente indefinida, intocable: no es más que la profundidad sin fondo del aire, y el viento de la caída infinita. Así la infinitud de la biblioteca no es de carácter espacial, más bien es un espacio intelectual, de donde el cuerpo podrá escaparse con la muerte, pero la sustancia inmaterial del ser queda cautiva.

La creación del mundo considerado como una construcción de laberinto aparece en el caso de los mundos literarios ficcionales también.

82 De Man, P.: op. cit., 2001, p. 10.

83 Szabó G.: op. cit., 2000, p. 11.

84 Nietzsche, F.: A vidám tudomány [La ciencia alegre?], cit. por Szabó G.: op. cit., 2000, p. 11.

85 Szabó G.: op. cit., 2000, p. 11.

86 Borges, J. L.: La biblioteca de Babel, en Obras completas, p. 465.

Por supuesto, ese universo inventado representa las facciones de su propio creador, formando paralelo con la creación bíblica del hombre. "*Ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara*"- dice Borges en el epílogo de *El Hacedor*.<sup>87</sup>

El universo, siendo portador de una sabiduría oculta, está lleno de sombras y secretos.<sup>88</sup> Por lo tanto, el lector de la biblioteca se ve obligado cumplir su tarea sisifosiana de la búsqueda eterna, tratando desvelar la verdad oculta en el laberinto.

### 3.9. LA INFAMIA COMO PRINCIPIO ESTÉTICO Y FORMAL

Analizando la *Historia universal de la infamia*, se revela que no se trata de incriminaciones contra la sociedad, la infamia aparece más bien como principio estético: los relatos serían incapaces de formarse sin la presencia de la infamia.<sup>89</sup> El lector, leyendo la serie de relatos sobre hechos horribles, está engañado: no sabe aún que todos los cuentos se convergen en un solo punto, o sea que obtienen su significado en el último relato de la serie. Los vínculos fuertes entre las piezas son indudables, por lo tanto la obra misma debería ser tratada como una sola unidad. El último cuento da el clave para el análisis: el narrador-protagonista está tejendo el hilo de su narración con huecos notables tanto en la cronología, como en la causalidad.

"*A la vuelta del callejón estaba el placer, con el par de guitarras derechas en el asiento, como cristianos. Dentré a amargarme de que las descuidaran así, como si ni pa recoger changangos sirviéramos. Me dio coraje de sentir que no éramos naidés.*"<sup>90</sup> La indignación amarga del narrador sugiere que sería capaz de cosa cualquiera para recobrar su honra robada. Usando la técnica de suspense, el narrador hace disolver los sospechos del lector con la descripción lírica de la noche, sin embargo sus pensamientos regresan siempre al Corralero y la Lujanera. La imagen de la pareja aparece en su mente maniática de una manera cada vez más intensa: "*Sabe Dios qué lado agarraron. Muy lejos no podían estar. A lo mejor ya se estaban empleando los dos, en cualesquier cuneta.*"<sup>91</sup> Precisamente éste es el punto clave donde se percibe un hueco textual considerable. El narrador, sin gastar demasiadas palabras sigue así: "*Cuando*

87 Cit. por Szabó G.: op. cit., 2000, p. 21.

88 Szabó G.: op. cit., 2000, p. 31.

89 De Man, P.: op. cit., 2001, p. 6.

90 Borges, J. L.: *Hombre de la esquina rosada*, en *Obras completas*, p. 332.

91 Idem.

*alcancé a volver, seguía como si tal cosa el bailongo.*"<sup>92</sup> La retardación con la descripción detallada de los danzantes, y la frase "inocente" ("*yo esperaba algo, pero no lo que sucedió*"), contribuyen a la aumentación de la tensión, pero también a la ocultación del crimen. El narrador ha creado un tejido-texto de hilos sinuosos para ocultar su propia delincuencia y sigue engañándonos hasta las últimas palabras de la narración, guardando la posibilidad de una interpretación ambigua: "*Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastro de sangre.*"<sup>93</sup> Observando el texto desde este punto de vista se revela que los cuentos anteriores tienen un sólo propósito: la autojustificación. Así la escritura misma se considera como engaño, infamia que sirve para ocultar y justificar los hechos del narrador delincuente.

La escritura como delincuencia, como infamia resulta una interpretación nueva de la literatura. Crear un mundo ficticio significa falsificar, torcer la imagen intacta de la realidad. El estilo nace como una serie infinita de asociaciones literarias – mediante la falsificación.<sup>94</sup> El artista se disfraza de un infame que comete crímenes de engaño, atribuyendo cualidades atractivas a cosas que carecen de tales rasgos.<sup>95</sup> Así puede Hákim, el tintorero enmascarado convertirse en la metáfora del escritor delincuente. Hákim, como tintorero, da luz, color y vida a todas las cosas antes pálidas y descoloradas, sugiriendo que la demostración de la belleza es la falsificación de la realidad.<sup>96</sup>

El estilo mismo muestra rasgos laberínticos: cubriendo el carácter verdadero de la realidad se presenta como elemento engañoso que agarra al lector, creando en él la sensación de agobio y mareo.

*"No conciben que lo espacial perdure en el tiempo. La percepción de una humareda en el horizonte y después del campo incendiado y después del cigarro a medio apagar que produjo la quemazón es considerada un ejemplo de asociación de ideas."*<sup>97</sup> Este estilo, o sea la enumeración simple de acontecimientos, colocando unos junto a otros sin vínculos, se convierte en los textos borgesia-

---

92 Idem.

93 Borges, J. L.: *Hombre de la esquina rosada*, en *Obras completas*, p. 334.

94 De Man, P.: *op. cit.*, p. 6.

95 Idem.

96 De Man, P.: *op. cit.*, p. 7.

97 Borges, J. L.: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, en *Obras completas*, p. 436.

nos en un principio organizador y desligador a la vez.<sup>98</sup> Borges define su propio estilo como barroco, un estilo que agota (o trata de agotar) conscientemente sus posibilidades,<sup>99</sup> y que representa un laberinto lingüístico con su carácter agitado y circular, con sus hélices y espirales.

#### 4. RESUMEN

El mundo literario ficticio, como espejo torcido, muestra todos los rasgos característicos del universo, aunque éstos aparezcan deformados. Secretos ocultos, misterios no revelados complican la lectura, sin embargo se difieren dos caminos principalmente distintos: un "femenino" que, basándose en la intuición, aplica descripciones líricas y metafóricas, elipsis y reiteraciones para crear el efecto de la circularidad; y otro "masculino" que construyendo laberintos de estructura rigurosa (o por lo contrario, caótica), se basa más bien en la lógica. Las denominaciones son meramente simbólicas que siguen los tópicos tradicionales; así no debemos excluir las soluciones mezcladas.

---

98 De Man, P.: op. cit., p. 11.

99 Borges, J. L.: Prólogo de la Historia universal de la infamia, cit. por De Man, P.: op. cit., p. 11.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- BOMBAL, María Luisa: El árbol, en Antología del cuento hispanoamericano del siglo XX, (seleccionada por SCHOLZ László), Budapest, Ed. Eötvös József, 1996.
- BORGES, J. L.: Deutsches Requiem, en Obras completas, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.
- BORGES, J. L.: Funes, el memorioso, en Obras completas
- BORGES, J. L.: Hombre de la esquina rosada, en Obras completas
- BORGES, J. L.: La biblioteca de Babel, en Obras completas
- BORGES, J. L.: La escritura del Dios, en Obras completas
- BORGES, J. L.: La escritura del Dios, en Obras completas
- BORGES, J. L.: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, en Obras completas
- BORGES, J. L.: La muerte y la brújula, en Borges, J. L.: Obras completas
- CORTÁZAR, Julio: Continuidad de los parques
- DE MAN, Paul: Egy modern mester: Jorge Luis Borges (A modern master: Jorge Luis Borges; Un maestro moderno: Jorge Luis Borges), Huszonegy, vol. 2, No. 3., Budapest, 2001.
- MENCZEL Gabriella: El lector como autor del crimen, en Análisis narratológico, Budapest, Ed. Eötvös József, 1996.
- NATELLA, Arthur: El mundo literario de María Luisa Bombal, en ZALDIVAR, Gladys (coord.): Cinco aproximaciones a la narrativa hispanoamericana contemporánea, Madrid, Colección Nova Scholar, Playor, 1977.
- RAPAPORT, Herman: Borges, de Man és az olvasás dekonstrukciója [Borges, De Man, and the Deconstruction of Reading; Borges, de Man, y la deconstrucción de la lectura], Huszonegy, vol. 2, No. 3., Budapest, 2001.
- SCHEIBNER Tamás: "Borges-olvasás" ["Lectura de Borges"], Huszonegy, vol. 2, No. 3., Budapest, 2001.
- SCHOLZ László: Fragmentación y composición en el cuento experimental, en Análisis narratológico, 1996.
- SZABÓGábor: Hiány és jelenlét. Borges-értelmezések [Ausencia y presencia. Interpretaciones de Borges], Szeged, Ed. Messzelátó, 2000.