

**DÉDALO AUSENTE.
BRODSKI AL MARGEN DE BORGES***

Una vez más a Lisa Block de Behar,
siempre al margen de Borges.

¿Era posible que él, Stephen Dédalus,
hubiera realizado tales cosas?

Y reza, dice, para que sea capaz de aprender,
al vivir mi propia vida y lejos de mi hogar y de mis amigos,
lo que es el corazón, lo que puede sentir un corazón.
Amén. Así sea. Bien llegada, ¡oh vida! Salgo a buscar
por millonésima vez la realidad de la experiencia
y a forjar en la fragua de mi espíritu
la conciencia increada de mi raza.

Antepasado mío, antiguo artífice,
ampárame ahora y siempre con tu ayuda.

(James JOYCE, *Retrato del artista adolescente*)

Una de las imágenes más preponderantes de la cultura moderna y postmoderna es, sin duda, la reinterpretación y la revitalización del mito del laberinto, asociado usualmente con su tradicional habitante, el Minotauro. Junto con él, otros personajes como Teseo, Ariadna o Dédalo participan de la representación arquetípica de la genial y, al mismo tiempo, monstruosa construcción que esconde el secreto de una unión bestial y culpable. Martha Canfield lo ha definido como un «recorrido tortuoso» que, asociándose con el reino de la muerte en el mundo clásico, puede leerse como «metáfora de la tortuosidad del mundo contemporáneo» (1999: 69).

En el marco de la literatura latinoamericana, el arquetipo del laberinto ha fascinado a casi todos los mayores escritores, desde Cortázar hasta García Márquez, que han re-escrito no sólo el mito clásico, sino demostrado la validez de esta imagen asociándola a la metáfora del caos del mundo moderno, como Octavio Paz ha

* El texto fue precedentemente publicado en *Interlitteraria* 8/2003, Revista de Literatura Comparada, Universidad de Tartu, Estonia, 8-2003, pp. 266-276. Agradezco a Juri Talvet, editor de la revista.

teorizado en su célebre ensayo *El laberinto de la soledad*. Si Paz ve al mexicano como representante ejemplar del hombre encerrado en su soledad —concepto que García Márquez ha enfatizado— no cabe duda de que la soledad y el laberinto no representarían sólo los conceptos poéticos de la «mexicanidad», sino la condición universal de la existencia del hombre moderno. Paz reitera inquietantes interrogantes como la ausencia de Dios, la orfandad universal y la opción del gnosticismo para detectar un sentimiento de terror y lucha interior hacia un espacio cósmico que se caracteriza por la imposibilidad de encontrar la salida. Dentro de un sentimiento de culpa y, por consiguiente, de expiación, el hombre «sensible» y «razonable» siente y percibe, como máxima dimensión de su búsqueda humana, la nostalgia de un espacio sagrado, de un santuario donde recomponer sus propias carnes heridas *ab origine* y adquirir aquella satisfacción (en su sentido etimológico de *satis* = sacio y *factum* = hecho, hecho sacio) que es, en definitiva, su anhelada plenitud. En una amarga y realista consideración, Paz revela que de este antiguo espacio (que las creencias universales habían identificado con un mítico ombligo del mundo, centro unitario en el que convergen todas las direcciones del ser) hemos sido expulsados. El exilio que *ex valle amara* el hombre está obligado a aceptar, si no prefiere destruir su prisión corporal, lo empuja a la «condena» (o la «aventura») de la incansable búsqueda de su «santuario», «por selvas y desiertos o por los vericuetos y subterráneos del Laberinto» (PAZ 1959: 227), repetición ritual y peregrinaje laico sin el que el hombre dejaría su esencia ontológica de buscador o, con una imagen romántica, de *wanderer*.

Borges es indudablemente el escritor que más se considera vinculado a la relectura del discurso laberíntico; él utiliza infinitas veces la imagen del laberinto como cronotopo central en cuentos celeberrimos como «La casa de Asterión», «Abencaján el Bojarí, muerto en su laberinto» y «Los dos reyes y los dos laberintos», y en innumerables poemas en que el escritor parece perderse y voluntariamente «re-perderse», expresando así la búsqueda metafísica, problemática, cognoscitiva de sus eternas inquietudes, como

la identidad humana, la muerte, la posibilidad de elección, íntimamente vinculadas con el espacio laberíntico. Inicialmente, Borges adopta el laberinto, según el criterio gnóstico, como metáfora de un universo que abarca una pluralidad de mundos. Según los gnósticos, cada sección del laberinto correspondería a un mundo distinto donde el alma, perdiendo su camino, vaga incesantemente, y no obstante busque una salida, dentro de las posibles, se ve condenada a pasar de un mundo a otro, sin una real oportunidad de huida de su condición. Sin embargo, la búsqueda de la salida es en la percepción borgiana una asombrosa inquisición (podríamos decir con palabras de su preferencia) y Borges, «homme désertique et labyrinthique», según una expresión querida por Blanchot,³⁴ es consciente de que, como en el caso de Teseo, es posible encontrar una pseudo Ariadna que rige el ovillo y la salvación.

Sin embargo, es curioso que, aparte rapidísimas incursiones o alusiones, Borges parezca no nombrar al ingenioso arquitecto de esta monstruosa y misteriosa creación que es el laberinto. De hecho, el personaje de Dédalo en Borges no viene citado sino en una ocasión, precisamente en un cuento de *El Aleph*, «Deutsches Requiem», en que el constructor de este edificio de galerías infinitas es definido como «hechicero que teje un laberinto y que se ve forzado a errar en él» (2005; I, 622). Se trata obviamente de una alusión a la decisión de Minos de encarcelar a Dédalo y su hijo Ícaro, por miedo de que éste revele el secreto que está en el centro del laberinto. Además, no es secundario que, pocas veces mencionado en Borges, el personaje de Dédalo no parezca interesarse en la recreación artística moderna del mito del laberinto y del Minotauro, que ha preferido subrayar poéticamente la vehemencia de Teseo o el gesto de la escritura como recorrido laberíntico: con la gloriosa exclusión del *Dedalus* de James Joyce, autor predilecto del argentino,

³⁴ La cita completa no es sin interés por la lectura antropológica de la imagen laberíntica: «Pour l'homme mesuré et de mesure, la chambre, le désert et le monde sont des lieux strictement déterminés. Pour l'homme désertique et labyrinthique, voué à l'erreur d'une démarche nécessairement un peu plus longue que sa vie, le même espace sera vraiment infini même s'il sait qu'il en l'est pas et d'autant plus qu'il le saura». Véase BLANCHOT 1959: 116.

de quien admiraba sus «arduos laberintos, / infinitesimales e infinitos» como se expresa en *Invocación a Joyce*.³⁵

Un poema de Iosif Brodski, escrito en 1993, intitulado *Dedal v Sicilii* (Dédalo en Sicilia) e indudablemente borgiano en sus intenciones metafísicas,³⁶ podría representar una explicación posible de una remarcable ausencia mitológica en Borges y en el imaginario literario de la modernidad. Las agudas observaciones de Lisa Block de Behar sobre las aproximaciones teóricas o interpretativas que se multiplican a lo largo de la obra borgiana pueden considerarse un punto de partida privilegiado, ya que «no hay lectura ni escritura que pueda sustraerse a la marca (otro margen) que Borges imprime. Es por eso que todo texto, lo aborde o no, se inscribe al margen de Borges» (1987: 11). A continuación, las dos versiones del poema, compuesto inicialmente en ruso y luego traducido por el mismo autor al inglés:

ДЕДАЛ В СИЦИЛИИ

Всю жизнь он что-нибудь строил, что-нибудь изобретал.
То для критской царицы искусственную корову,
чтоб наставить рога царю, то — лабиринт (уже
для самого царя), чтоб скрыть от досужих взоров
скверный приплод; то — летательный аппарат,
когда царь наконец дознался, кто это у него
при дворе так сумел обеспечить себя работой.
Сын во время полета погиб, упав
в море, как Фэтон, тоже некогда пренебрегший
наставленьем отца. Теперь на прибрежном камне
где-то в Сицилии, глядя перед собой,
сидит глубокий старик, способный перемещаться
по воздуху, если нельзя по морю и по суше.
Всю жизнь он что-нибудь строил, что-нибудь изобретал.
Всю жизнь от этих построек, от этих изобретений

³⁵ A Joyce, en *Elogio de la sombra* (1969), Borges le reconoce una espléndida salida de su perdida generación: «Habremos muertos sin haber divisado / la biforme fiera o la rosa / que son el centro de tu dédalo» (2005: 11).

³⁶ «There is, without doubt, a sense of teleological conclusion or epilogue that pervades Brodsky's final prose and poetry» (MACFADYEN 1998: 164).

приходилось бежать, как будто изобретенья
и постройки стремятся отделаться от чертежей,
по-детски стыдясь родителей. Видимо, это — страх
повторимости. На песок набегают с журчаньем волны,
сзади синеют зубцы местных гор — но он
еще в молодости изобрел пилу,
использовав внешнее сходство статики и движенья.
Старик нагибается и, привязав к лодыжке
длинную нитку, чтобы не заблудиться,
направляется, крикнув, в сторону царства мертвых.
[1993]

All his life he was building something, inventing something.
Now, for a Cretan queen, an artificial heifer,
so as to cuckold the king. Then a labyrinth, this time for
the king himself, to hide from bewildered glances
an unbearable offspring. Or a flying contraption, when
the king figured out in the end who it was at his court
who was keeping himself so busy with new commissions.
The son on that journey perished falling into the sea,
like Phaeton, who, they say, also spurned his father's
orders. Here, in Sicily, stiff on its scorching sand,
sits a very old man, capable of transporting
himself through the air, if robbed of other means of passage.
All his life he was building something, inventing something.
All his life from those clever constructions, from those inventions,
he had to flee. As though inventions
and constructions are anxious to rid themselves of their blueprints
like children ashamed of their parents. Presumably, that's the fear
of replication. Waves are running onto the sand;
behind, shine the tusks of local mountains.
Yet he had already invented, when he was young, the seesaw,
using the strong resemblance between motion and stasis.
The old man bends down, ties to his brittle ankle
(so as not to get lost) a lengthy thread,
straightens up with a grunt, and heads out for Hades.³⁷

³⁷ Inicialmente publicado en *The New York Review*, (7 de octubre de 1993, p. 14), ahora incluido en el cuarto volumen de la colección de obras poéticas de BRODSKI, publicado por la Pushkinski Fond de San Petersburgo entre 1992 y 1996.

La lectura de los dos poemas invita a reflexionar sobre un aspecto tal vez olvidado o puesto al margen y, sin embargo, extraordinariamente importante. En la dicotomía centro-periferia, donde la periferia se presenta según una múltiple y variada bifurcación «que tercamente se bifurca en otra», el laberinto siempre se ha considerado, dibujado, representado o vivido como un conjunto de líneas directivas de salidas: un variable sistema de semirrectas que desde un centro obscuro, enigmático y tal vez aterrador, se mueve en perspectiva de una vía que desemboque afuera, a otro lugar que, no obstante la huida, podría ser igualmente obscuro, enigmático y quizá, también, aterrador. Sin embargo, una fuerza misteriosa empuja al prisionero del laberinto a irse, a desplazarse del centro. El laberinto posee un margen y éste es excepcionalmente su centro. El hombre (o el monstruo) del laberinto huye del espacio céntrico, según una decisión misteriosa de la libertad: si huye del horror o del miedo del *misterium profundum* que esconde el centro, podría ser porque el acto de encontrarse cara a cara con un divino misterio provocaría la muerte; si huye, quizá es porque tiene miedo de conocer el punto original de su propia monstruosidad (o humanidad). En su inagotable significación arquetípica, la lectura del laberinto de Borges y Brodski se revela dentro del marco de esa dicotomía centro-periferia. El poeta, nuevo Teseo, sin la conformación del héroe aventurero o de la soberbia arrogancia del especulador filosófico, acepta el desafío de este lugar magmático y opera al revés, es decir, actuando *à rebours*, en una especie de re-subida de la corriente, y busca el centro, olvidado, eliminado, no enfrentado. Cristina Grau (1997) ha dedicado un trabajo a la tradición del modelo laberíntico en la arquitectura: la inserción de un «mapa» o de una «figura» laberíntica como en ciertas formas de Gaudí o en ciertos recorridos técnicos (como las escalas, en las realizaciones de Le Corbusier o de Wright) introducen un orden dentro de otro aparente: no siempre la suma de estos dos órdenes es de «orden» clásico; así, en la concepción moderna del arte, el laberinto casi propone un desorden, un «gesto» in-forme y magmático que coexiste con el orden riguroso de las cosas. El des-

orden nace del desconocimiento del centro, como en los cuadros o reticulados sin centro de Piet Mondrian, cuyos colores perfectamente derramados en la tabla representan en verdad visiones laberínticas de una realidad en la que predomina el caos bajo la forma ilusoria de la regla, arbitrariamente de-centralizada. El poeta es el único maestro genial dispuesto a conocer el centro y a no rehuirlo penosamente. El poeta es el *dáidalos*, el genio que conoce las estructuras de la construcción y que se arriesga a enfrentar al misterioso habitante del centro, o el *sancta substancia* que él sabe no totalmente decodificable. El poeta está vinculado al centro y a sus miles de metamórficas imágenes, incluso cuando el centro se propone como misteriosa monstruosidad. Tal es el caso de Asterión, cuyo mito repropuesto por Borges es la representación de un orden metafísico perturbado por una oscura culpa y una traición de las reglas «naturales» del mundo. «El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad» (PAZ 1959: 211); en esta expresión de Octavio Paz está encerrada toda la poética del laberinto.

El laberinto posee una doble identidad entre realidad y ficción: aunque sea una construcción inexistente en la naturaleza, eso «existe» como mito o arquetipo, o sólo en el universo imaginario del que se sirve el poeta. Del laberinto, que probablemente el mismo bardo desalmado ha creado para desafiar la naturaleza (otra «unión» innatural y, por lo tanto, meritoria de castigo y purificación), hay que buscar la salida. Si el laberinto «existe», también la salida: en la poética de Paz, las opciones estéticas posibles son el amor y la poesía, términos que traspasan la soledad humana porque permiten reunir los lazos de un pasado ordenado, edénico, que habitan el cosmos (según su acepción etimológica de «armonía», estado de perfección). La dialéctica de la soledad y de la comunión («the two fold motion of withdrawal and return», en la idea ilustrada por Toynbee y retomada por el autor mexicano) no esconde una derrota existencial o un amargo pesimismo de imposibilidad de conocimiento, sino la lucha por una auténtica sabi-

duría, como aquella de los primitivos, los cuales no interpolaban maniobras «innaturales» entre la realidad y su «centro» emanador. En los laberintos detectados, re-inventados por Borges y Brodski, la vía de salida del monstruoso trabajo ingenierístico es el descubrimiento de quién (o de qué) es el centro. El Minotauro, en Borges; el vacío y la desesperación, en el laberinto del Dédalo de Brodski, que por miedo a la réplica y a la repetición, «siempre ha inventado algo».³⁸ El modelo del laberinto repite siempre esta misma dicotomía: de un lado, el aislamiento, la soledad y la angustia, como condiciones del *mal de vivre*; del otro, la percepción del misterio, como una presencia inquietante, silenciosa, alternativamente conocible. La prueba que esconde el laberinto es la otra cara de la moneda; como en el caso de Asterión, podría ser el deseo de una revelación, el estremecimiento por una salvación que él espera, quizá, «con cabeza de toro». El centro del laberinto no puede ser descentrado sin perder de vista el objetivo del recorrido mismo de la construcción: este centro, si verdaderamente lo es, presenta una figura que pretende mostrarse como el rostro primigenio, verdadero de quien lo fija, su sentido y significación, su complemento final; diversamente, el centro se ofuscaría en una indefinida vaguedad, aniquilando así también la idea laberíntica en sí. El laberinto existe sólo porque hay un centro, y no únicamente por sus salidas posibles. El poeta que acepta el laberinto como imagen metafórica del mundo reconoce la tentativa de conocimiento del Otro que encierra la dedálica construcción. Esa tentativa es un movimiento centrípeto, no necesariamente centrífugo, como a menudo se han representado las tablillas icnográficas del laberinto. Este palacio artificial de calles, ladrillos, espejos, escondites, revelaciones (monstruosas o no), desemboques al mar y otras «clever constructions» (como sugiere Brodski) está caracterizado por el habitante de su centro. El movimiento es hacia el centro, o mejor, hacia la figura del centro. El encuentro entre el prisionero del laberinto, «an unbearable offspring», y el misterio «centralizado» represen-

³⁸ «All his life he was building something, inventing something» (MACFADYEN 1998: 166).

tarían la conclusión del movimiento, la «gracia» o la «comunidad» alcanzadas, según las palabras de Paz.

El laberinto se presenta con una tríada de personajes. En primer lugar, el habitante-prisionero, Asterión, el «mexicano», el «hombre contemporáneo [que] ha racionalizado los Mitos, pero no ha podido destruirlos», como sugiere Paz en «La dialéctica de la soledad» (1959: 211 ss). En segundo lugar, el habitante-céntrico, objeto de la búsqueda, otro elemento viviente del laberinto, pero escondido, otro con «O» mayúscula y no otro prisionero como aquella invención lúdica del triste Minotauro borgiano, la Rosa o el Tigre del imaginario del escritor argentino. Finalmente, el constructor de la maquinación laberíntica (que sea el eterno cíclico nietzscheano o el laberinto del tiempo de William James o el laberinto de la escritura, poetizado por Paul Valéry, poco importa): un arquitecto que asombra por su compleja personalidad, a caballo entre el prisionero de su misma excéntrica obra («ex-céntrica»: palabra indicativa de la bipolaridad creación-recreación poética) y la justificación de su construcción, que al esconder el fruto de una culpa descubre la posibilidad de una belleza última y definitiva: tal es la Rosa o el Tigre, ya mencionados.

El poema de Brodski señalado al principio, en el que Dédalo es esbozado como el hombre «responsable» de los efectos caóticos de su bizarra invención, es también una narración «didáctica» sobre las consecuencias éticas del arte. Es un poema sobre Dédalo, es decir, metafóricamente sobre el poeta y su concepción de la misión artística en el mundo. Brodski parece haber construido un poema al margen de la estética borgiana: es curioso que el personaje de Dédalo en Borges casi nunca sea citado directamente. Dédalo es Borges mismo, él es el constructor del laberinto, mientras la poesía de Brodski logra expresar, como una nota «marginal», esta identificación a través de la imagen del «poeta» moderno. Se trata de la misma interpolación-intertextualidad presente en el tratamiento del mito de Dédalo que ya en Joyce y en *Musée des Beaux Arts* de Auden se había encontrado como significación mítica de la actitud subjetiva del poeta.

Brodski representa una cita al margen de Borges, una explicación posible de una remarcable ausencia mitológica en la obra borgiana. No es necesario que Dédalo aparezca: se trataría más bien de un autorretrato, ya que el ingeniero y el poeta se fusionan en un único genio artístico. En el poema de Brodski encontramos todos los riesgos (y todas las vanas tentativas) que subyugan al Dédalo-poeta y, dentro de nuestra interpretación, a Dédalo-Borges. Los corredores del laberinto brodskiano, designados sin que se destaque un centro al que alcanzar, poseen en cambio el poder «diabólico» (en su sentido originario de «división») de enjaular al mismo constructor, que ahora se presenta como «a very old man, capable of transporting himself through the air» (MACFADYEN 1998: 166). Sin embargo, ni siquiera esta «salvación por el aire» representa una verdadera redención: siempre en búsqueda de nuevas construcciones, nuevas comisiones, con el constante pensamiento en la muerte desventurada de su hijo Ícaro, cegado por la vehemencia y la *hybris* del artista, «from these inventions he had to flee» (MACFADYEN 1998: 166). El Dédalo brodskiano es víctima de la misma naturaleza laberíntica, inevitablemente tautológica. Cada movimiento, al estar ausente el centro de la construcción, se revela perdido, desordenado, inútil. Con la reflexión en las miles de galerías posibles, el nomadismo físico brodskiano, hecho por exilios repetidos, viajes sin patria, imagen especular de su mismo ciclo de vida, asume la configuración de un nomadismo espiritual, siempre en búsqueda de pruebas, tentativas y experimentos para desembarazarse de ellos una vez constatada sus ineficacias. Brodski entra dentro del laberinto que él mismo construye pero, a diferencia de Borges, ninguna María Kodama logra presenciar el centro de este lugar confuso y perfectamente engañoso. El Dédalo de Brodski no asciende al cielo para salvarse de su laberinto, sino que su imagen es la de un hombre cansadísimo, esperando la muerte en una playa de Sicilia, con un hilo que no lo deje perderse en el reino de los muertos, nuevo Teseo, trágicamente condenado a la derrota y a la soledad. Como Dédalo, el poeta intenta huir y comprender al mismo tiempo la dinámica cruel de su misma

construcción cerebral, pero la filosofía del nomadismo, de ese «espiritual y especulativo zigzaguar», según la sugestión de MacFadyen (1998: 171), es un movimiento de desesperación donde la quimera de la fantasía poética atrapa al poeta en una sensación, a veces, de sabroso y enfermizo olvido, y otras, de malas imaginaciones suicidas y aniquiladoras. Venecia y San Petersburgo son las ciudades-metáforas de la geografía laberíntica del nomadismo de Brodski.

El nomadismo de Brodski corresponde a la tentativa de salida «centrífuga» del laberinto, y contrasta con la imagen de la rosa que ofrece Borges, que es otra tentativa laberíntica de contrastar la desolación, otra intención (y tentación) borgiana «que *profundamente* se bifurca en otra que *profundamente* se bifurca en otra» hasta el advenimiento de la visión de la creación original.