

# heteroglossia



Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà.  
 Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali

**eum x** quaderni



# Heteroglossia n. 12

Simboli e metafore di trasformazione nella dimensione pluriculturale delle lingue, delle letterature, delle arti

Atti del simposio internazionale, Macerata 17-18 Novembre 2010

a cura di Graciela N. Ricci

eum



*In memoriam János Petöfi*

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia n. 12

Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarità. Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali.

*Comitato scientifico:*

Lisa Block de Behar

Aline Gohard Radenkovic

Karl Alfons Knauth

Claire Kramersch

Hans-Günther Schwarz

Manuel Ángel Vázquez Medel

Geneviève Zarate

*Direttore:*

Hans-Georg Grüning

*Comitato di redazione:*

Hans-Georg Grüning

Danielle Lévy

Graciela N. Ricci

Armando Francesconi

Mathilde Anquetil

*Segreteria:*

Mathilde Anquetil

isbn 978-88-6056-349-1

Prima edizione: giugno 2013

©2013 eum edizioni università di macerata

via Carducci (c/o Centro Direzionale) - 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Stampa:

stampalibri.it - Edizioni SIMPLE

via Trento, 14 - 62100 Macerata

info@stampalibri.it

[www.stampalibri.it](http://www.stampalibri.it)

Adriana Cristina Crolla (Universidad Nacional del Litoral,  
Santa Fe, Argentina)

El laberinto como metáfora eterna: reconfiguraciones tropoló-  
gicas, literarias y artísticas

### *Pre-Texto*

Para esta comunicación, y en razón de habernos sentido motivados por una exposición pictórica que acompañó las jornadas en homenaje a los cincuenta años de *El Hacedor* de Borges, organizadas por las profesoras Ana María Hernando y Silvia Barei en la Facultad de Lenguas en Córdoba, Argentina, en 2010, es que decidimos proponer un suscito recorrido de representaciones laberínticas a lo largo de los siglos, para recalcar en una lectura dantesca de Borges ilustrada por la obra de la pintora cordobesa Carmen Gandulfo Tagle, quien se ha sentido interpelada por los laberintos (borgeanos y de otros signos) y los ha plasmado en una serie de indudable belleza.

Es sabido que todo relato repite dos arquetipos: la casa o el viaje. Y que a partir de un movimiento centrípeto o de uno centrífugo: el asedio y el deseo de entrar en el ámbito protector (y al mismo tiempo temible) de la centralidad o el ansia afanosa de lo abierto, incierto y expansivo, ha justificado la *latitudo* humana desde los orígenes y ha permitido la expansión del saber, la diversificación y los contactos.

Juan José Saer aportó la idea de que toda novela es a su vez una variación de una de dos matrices compositivas originarias: o es la *historia de un viaje* o es la *historia de un asedio*, de una

investigación. Borges a su vez afirmó que a la *búsqueda y al regreso*, habría que agregarle dos arquetipos más: *un ciclo guerrero* (Troya) y el *sacrificio de un dios* (el Nuevo Testamento). En el “Oro de los tigres” dice: “Cuatro son las historias. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas transformadas”. (Borges 1974: 1128)

Particularmente, creemos que las cuatro pueden ser subsumidas en las dos matrices primigenias ya que el ciclo de Troya se configura con dos textos que modelizan ambos paradigmas: la *Ilíada* (historia de la centralidad) y la *Odisea* (historia de la expansividad). Y que el sacrificio de un dios conlleva la ambivalencia del recogimiento y por contraparte la búsqueda de la unión de lo divino que se venera y se conjura a través del rito.

De los arquetipos tropológicos especialmente interconectados con estas *latio* primordiales, el laberinto es el mejor modelo abstracto porque conjuga y perpetúa el misterio de las dos variaciones y de los dos enigmas. Ya que es viaje hacia la centralidad y también búsqueda de un orden de doble signo con deseo de un escape que habilite el encuentro de un pasaje que nos transporte hacia dimensiones más complejas y misteriosas.

Desde la Antigüedad el laberinto ha constituido una metáfora eterna de la condición humana y de sus propias complejidades, asociada en sentido amplio a la vida y a las condiciones primordiales de la condición humana en las que la *latio* se configura en base a problemas ontológicos eternos: perderse, entrar, salir, buscarse. El símbolo ancestral espiraloforme ha sido asociado a los recovecos de las cavernas, las volutas de los caracoles, las huellas digitales, los circunloquios del oído y los más intrincados de las vísceras y del cerebro. Pero según los diferentes paradigmas filosófico-culturales, el laberinto funcionó como metáfora de la danza, de la ciudad, de la ingeniosidad del hombre para proponer posibles esquemas de conocimiento, crecimiento o salvación, y como representación de ritualizaciones amorosas. Como emergente del paradigma relativista es frecuentemente asociado a la representación tropológica del tiempo.

Por esta ontológica necesidad Borges afirmó: “La imposibilidad de penetrar en el esquema divino no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios”. (Borges 1974: 708)

El laberinto es entonces un tropo y un emblema potencialmente productivo para analizar el modo en que el hombre enfrenta las complejidades de la existencia y su modo de elaborar exégesis posibles para comprenderlas y superarlas. Lo que ha llevado a los estudiosos a resumir buena parte de este conglomerado de metáforas producidas a lo largo de los siglos en una figura nuclear que las engloba y subsume: el “laberinto del mundo”.

Desde el punto de vista gráfico o arquitectural, además del Palacio de Cnosos, instaurado y consolidado por el mito, motivos análogos al cretense se encontraron en varias partes del Mediterráneo como en cuevas de Peña de Magor y Pontevedra, España donde se cree que los diagramas laberínticos cincelados en la oscuridad de las cavernas, representarían el movimiento de los astros, divinidades celestes para los primitivos. Otros no menos interesantes fueron encontrados en Indonesia, en la América precolombina, en la India y en los mandalas budistas. Sin que hasta hoy se haya podido explicar el dilema de su ubicuidad: por migraciones desde el Mediterráneo o por emergencia independiente, en épocas muy disímiles y en culturas extremadamente alejadas entre sí<sup>1</sup>.

Si por un lado esta tradición simbólica se pierde en la memoria de la humanidad, el laberinto nos llegó además traducido en mito por corrientes tardías y sustancialmente heterogéneas. A partir del cretense, será retomado por Ovidio y por Catulo en el *Epitalamio de Peleas y Tetis* (primer siglo A.C.) donde, con denso lirismo, aparece en la lamentación final de Ariadna. También Plutarco lo incluye al narrarnos la vida de Teseo en *Vidas paralelas* (100 y 115 D.C.). Este mito recoge mayoritariamente el laberinto clásico

<sup>1</sup> Cfr. Pansaimol, India (petroglifo neolítico, 2.500 A.C.); Val Camonica (Brescia) 1000 años A.C.; Skotia – Tumba del Laberintho, Luzzanas, Sardegna, c. 3º Milenio A.C.

o cretense, con una traza geométrica bidimensional de 7 circuitos y lento recorrido hacia la centralidad.

Pero algunos textos como el de Ovidio evocan ya una construcción más compleja parcialmente impenetrable o inextricable, con diversificaciones de circuitos que inducen al error. Estos dos paradigmas topológicos dan origen según historiadores y semiólogos, si bien con variantes terminológicas, a los términos *laberinto*, *dédalo* o *irrgarten*, y en Inglaterra *masse*, caracterizándose este último por la complicación de sus sinuosidades y la exaltación de la irracionalidad y peligro concomitante por la pérdida y la dispersión, al incorporarse el concepto de *ambague*, término que etimológicamente se liga a dualidad (*ambo*) y a ambigüedad (*ambiguitas*).

A partir del S. XV la concepción mítica del *dédalo* encuentra su definitiva traducción gráfica en los diseños del ingeniero Giovanni Fontana (ingeniero, estudioso y erudito padovano) y en sus complejos *dédalos* con itinerarios múltiples. En sus tres diseños operan los modelos del griego clásico, el egipcio y el latino, en traducción circular o cruciforme y carré o cuadrado, probablemente con el objetivo de diseñar defensas para la ciudad (Fig. 2).

Gustav René Hocke, en su libro *El mundo como laberinto* (1957), explicó que esta poética de la inquietud y de la irracionalidad se relacionaba con la noción transhistórica de “manierismo”. Concepción que Santarcangeli (2005: 302-303) relaciona con una nueva concepción de destino emergente en tiempos de la Reforma a partir de la noción de libre albedrío de San Agustín.

Más allá de estas diferencias paradigmáticas, lo cierto es que el laberinto ha entrelazado su valor arquetípico con la dimensión sacra del símbolo que se resume en el ansia de elevación del hombre en busca del encuentro o comunión con el misterio de lo trascendente. De allí su traducción a rituales concomitantes que se imbrican con la noción de viaje, recorrido, senda. Y complejizado según una idea de pruebas de carácter, iniciativas, búsqueda, entrada y deseo de la centralidad y/o de encuentro con lo divino (siempre monstruoso en su insondable enigma), y a su vez proyectivo hacia otras dimensiones suprahumanas de carác-

ter divino donde el universo se sacraliza. Una de las recurrencias posteriores del laberinto cretense fue la puerta *ad Inferos*, lo que explica que Virgilio en la *Eneida* coloque un laberinto en la entrada del templo de Apolo, construido por Dédalo antes de huir por los cielos. La figura de Eneas entrando a los infiernos se asocia entonces con Teseo, concebidos ambos héroes como los elegidos para recorrer el camino impulsados por sus propios *daimones*, y por lo mismo imbuidos de la estatura regia que los habilita para transitarlos y escapar de sus inhumanos peligros.

Los 7 círculos espiraloides del laberinto cretense fueron interpretados también como un modo de superación o victoria sobre la muerte al relacionarse con las 7 etapas de la vida del hombre fijadas por el texto hipocrático: *De Hebdomadibus*. Los ciclos humanos concebidos como un camino hacia la renovación se asocian a su vez con el modelo de regulación cosmológica del macrocosmos. Concebir el laberinto entonces como viaje de la vida o errancia psíquica adquiere así la plenitud de su sentido (Fig. 1).

Esta es la base exegética que dará pie a la dimensión cristiana que otorgarán los padres de la Iglesia a la vida durante la cultura medieval. En este caso los circunloquios del laberinto representarán el camino del pecado y de las pruebas del hombre en la tierra, las tribulaciones del alma y la necesidad del auxilio divino propuesto por el hilo de Cristo (San Jerónimo) que lo conducirá hacia el centro de la salvación en la comunión. Y por ende, a la redención. Es a partir del S. XIII cuando los laberintos estampados en el piso de las catedrales se traducen en prácticas físicas de la penitencia y de la búsqueda del centro para actualizar el fenómeno, que Dante denominará “transhumanización”. Las catedrales de Sens, Arrás, Amiens (destruido en 1894) (Fig. 3) y Auxerre (destruido en 1768) tuvieron el suyo. Villard de Honnecourt, arquitecto de Reims, propone en su agenda de trabajo diseños de laberintos similares al de Reims, al de Pavía y en iglesias escandinavas:

Pero es en el Oriente, en Algeria, donde se encuentra el más antiguo vestigio conocido: el laberinto de la catedral de El Asnan

que data del 328, con un mosaico en el centro que representa a la Iglesia, concebida como el “Arca de Salvación”, a donde llega el “peregrino”, el “alma viajera”, luego de recorrer los tortuosos caminos del pecado. Los viajes al Paraíso, las cruzadas cristianas, Cristo hacia el Calvario, fueron así reproducidos en figuras laberínticas construidas en jardines y pisos de las iglesias con un sentido adoctrinador.

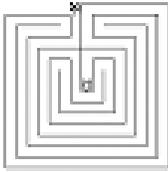


Fig. 1. Palacio de Nestor en Pylos (c. 1200 A.C) Modelo arquetípico a 7 círculos



Fig. 2. Modelo de dédalo, Giovanni Fontana (v. 1420-1440)

La experiencia del *quiliasmó* y las consecuencias ideológicas del milenarismo, impulsaron a la búsqueda de la salvación pero también a tratar de entender un mundo difícil en cambio. Lo que en cierta manera se tradujo en el accionar concreto del peregrinaje y de las Cruzadas. Por esto la variación como un camino único con numerosos giros y 12 líneas que separan lo exterior del interior representa los 12 apóstoles y configura los circunloquios que el *homo pellegrinus* recorría arrodillado (los 260 m. del laberinto de Chartres pueden dar una idea) como imagen de la búsqueda de Cristo y sustituto del peregrinaje real a Tierra Santa. El centro

vacío, por otra parte, simbolizaría el sepulcro vacío de Jerusalén. Por lo que el espacio central comienza a simbolizar la plenitud de la ausencia y la lucha espiritual contra el mal, en clara transposición del combate de Teseo contra el monstruo táurico. De forma octogonal o circular<sup>2</sup>, el laberinto medieval presenta una misma complicación combinando trazas y espirales como figuralización de lo infinito y de regreso a lo mismo.

Esta experiencia iniciática y purificadora tomó cuerpo en otras prácticas colectivas como las danzas litúrgicas que se ejecutaban en Pascua documentadas entre 1396 y 1536 en Auxerre. Actualizaciones por otra parte de arcaicas danzas laberínticas que intentaban reproducir el movimiento cósmico o la danza de las esferas, según el principio pitagórico de la “armonía de las esferas” a partir de las proporciones musicales (Brunon 2008: 37). Ya que, asociado desde tiempos inmemoriales a las danzas propiciatorias o mágicas, los hombres aprendieron a ritualizar en desplazamientos dancísticos la victoria frente a la muerte:

Todas las verdaderas danzas, ya sean danzas de animales, de laberintos u otros movimientos representativos, se proponen conferir expresión a un rasgo esencial de la visión humana de la realidad(...) son elementos de ceremonias porque forman parte de la representación del orden míticamente conocido del universo. (Jensen 1966: 81-82)

Pero no debemos olvidar que Homero también lo introduce en el canto XVIII de la *Iliada* en la figura de Hephaistos, copiando la coreografía que según el mito, Dédalo había ejecutado para Ariadna: “El ilustre cojo de ambos pies puso luego una danza como la que Dédalo concertó en la vasta Cnossos en obsequio de Ariadna, la de las lindas trenzas”. (Homero 1971: 76). Y Plutarco lo recoge al afirmar que el mismo Teseo habría danzado junto a sus compañeros en la isla de Delos después de haber vencido al Minotauro.

En el canto V de *La Eneida*, se realiza un desfile de jóvenes que simulan un combate con jabalinas y destrezas hípicas, “Cual

<sup>2</sup> Cfr. Laberintos de las Catedrales de Chartres y de Amiens.

en otro tiempo, dicen, el laberinto de la montuosa Creta formaba una ruta rodeada de muros ciegos, dolosa red de mil sendas, en que frustraban las señas del camino la inextricable confusión, imposible de comprender e imposible de desandar, tal los hijos de los Teucros cruzan y borran los rastros de los caballos en la carrera, entretejiendo en sus juegos la fuga y la batalla”. (Virgilio 1971: 101). Ceremonia de proveniencia etrusca que asociaba el desfile de los caballeros al símbolo del laberinto y que se llama *Lusus* o Juego troyano y que relacionaría al laberinto con los ritos fundacionales de la ciudad, y en una importante tradición, con la ciudad arquetípica por antonomasia: Troya y las danzas guerreras. Así Ascanio, cuenta Virgilio,



Fig. 3. Catedral de Amiens (laberinto creado en 1288-destruído en 1825 y reconstruido en 1894). Modelo a 12 círculos

fue el primero que renovó esta costumbre, estas carreras y estos juegos cuando cercó de murallas a Alba Longa y enseñó a los antiguos Latinos a celebrarlos de la propia manera que, en su infancia, los había celebrado con él la juventud troyana. Los Albanos se los enseñaron a sus hijos; de ellos los recibió después la gran Roma y los conservó en honor de sus ascendientes y aún hoy a esos escauceos se da el nombre de Troya, y los muchachos que en ellos toman parte se llaman el escuadrón troyano. (Virgilio 1971: 102)

Un ejemplo de sincretismo entre ambas simbologías son los *Troiaburg*, llamados Ciudad de Troya o *Jungfrudans* (danza de la virgen). Laberintos de piedras encontrables en Suecia y Península Escandinava.

De este modo el laberinto como metáfora de la *civitas*, se enriquecería con otro carácter simbólico: el de la ingeniosidad

del hombre para oponerse al caos a través de la elaboración de modelos basados en la racionalidad<sup>3</sup>. Ya Plinio el viejo había concebido el laberinto desde una noción más física, ligada a lo histórico, geográfico y arquitectural. En su *Historia Natural* reconoce cuatro arquetipos: el más antiguo, el de Heracleópolis en Egipto (3.600 A.C.), construido por el rey Petesuco o Titoes, complejo monumental posiblemente funerario del faraón Amenhenhet III, Faraón de la XII dinastía (según Herodoto y Estrabon). El segundo es el de Cnosos de Dédalo en Creta, el tercero el de Lemnos (en realidad se refiere al Templo de Hera en Samos) y el mausoleo subterráneo de Clusium construido por el rey etrusco Porsenna. Incluyendo también la mención del *hortus pensilis* de Babilonia, modelo ajardinado que relacionará los proyectos renacentistas con el pasado. Y en cada una de sus descripciones destaca la ingeniosidad y proezas arquitecturales, secularizando el mito al llevarlo a un plano más humano y físico.

Esta es la tradición que redimensiona al laberinto como emblema personal de la virtuosidad, la inteligencia, la capacidad inventiva y, en sus extremos sensoriales, las tortuosas y complicadas formas de la seducción y rituales cortesanos. Prácticas que toman sentido a partir del Renacimiento por imposición del paradigma antropocéntrico. Una derivación interesante en relación a la ingeniosidad es el aspecto lúdico de los famosos *Laberintos de Ariosto*: juego de la oca construido a partir de las peripecias de los personajes del *Orlando furioso*, muy practicado en la corte de los Saboya durante el siglo XVII<sup>4</sup>.

El laberinto del amor o del jardinero enamorado metaforiza los peregrinajes y tribulaciones amorosas con el camino de las pruebas dentro del jardín, espacio de indudable filiación cortesana, en el que el amante debe demostrar merecer el favor de la amada. Petrarca había dicho que sucumbir a la pasión era como

<sup>3</sup> Cfr. Dalby City of Troy (Maze – Howardian Hills of Yorkshire – Inglaterra). Laberinto que reactiva en sus 7 murallas el modelo cretense.

<sup>4</sup> Los actuales juegos de roles y videojuegos con estructura dedaliana, tendrían este remoto origen.

entrar en un laberinto sin fin: “Mille trecento ventisette, a punto/ su l’ora prima, il dì sesto d’aprile,/ nel laberinto entrai, né veggio ond’esca” (Petrarca 2004, CCXI: 906). En este sentido, un laberinto del tipo de Reims, con el enamorado al centro es, en cierto modo, representación del prisionero de deseos y pasiones, y ya no de la dama que se desea, a diferencia del *Roman de la Rose* donde el centro del jardín lo ocupa la rosa-amada, premio y delicia.

La ilustración correspondiente a la (Fig. 4) pertenece a una serie de 15 iluminaciones que acompañaban al poema *L’Amant infortuné* atribuido a Francois Habert (c.1508-c.1561), poeta protegido de Francois I y de Henri II. Este laberinto desarrolla el tema de las tribulaciones del hombre sumido en la inconstancia por la fortuna y el tiempo, que sucumbe al llegar al centro, porque ya es viejo luego de correr afanoso tras una joven demasiado joven y rica.

El *hortus conclusus* se ve enriquecido por un laberinto donde el amante medita mientras se somete al desafío de la diosa fortuna que lo mira mientras juega. Esta asociación del laberinto con el amor tiene su justificación en una variante del mito cretense que narra que Minos buscó a Dédalo luego de escapar por los cielos y lo desafía a recorrer un hilo en las espirales de un caracol<sup>5</sup>. Por otra parte, el laberinto-jardín tendrá una larga tradición que llegará hasta el S. XVIII para representar el mundo secularizado y veleidoso de ricos y nobles. Y a partir del S. XIX, con el desarrollo de lo urbano burgués, el laberinto saldrá también al espacio público como propuesta lúdica y ornamental.

La centralidad del hombre-jardín se potencia con el pasaje del amante a la figura de un jardinero que ocupa el centro de las tribulaciones y que, al mismo tiempo, señala una nueva dimensión metafórica que enlaza al laberinto con la idea del hombre en búsqueda del conocimiento. Por lo mismo, asociado a las dimensiones témporo-espaciales ligadas a la ingeniosidad y sabiduría del hombre para proyectar nuevos *constructos* que permitan

<sup>5</sup> Similar a la conchilla que según Robert Graves se asocia a los misterios de Afrodita-Venus. Tal como la imagina emerger del mar Botticelli en su famoso cuadro.

superar los condicionamientos y mostrar su potencia creativa. De allí a la noción del laberinto como teatro del mundo, hay un solo paso, como se visualiza en esta aguafuerte datada en Anvers en 1577: *Theatrum Vitae humanae* (Fig. 5).

El laberinto jardín representa simbólicamente la relación o imbricación entre el mundo exterior y el interior o el diálogo en el tiempo. Porque no debemos olvidar que si bien es un tropos espacial, funcionó primordialmente como un dispositivo temporal. Por eso el S. XX multiplicará las referencias al tiempo expansivo, y Marguerite Yourcenar postulará al escribir su propio *Laberinto del mundo*, la necesidad de jugar a la vez en varios enclaves temporales y destacar la idea de Cocteau de entender el tiempo de los hombres como una Eternidad plegada<sup>6</sup>.

De todas las postulaciones posibles, particularmente nos fascina el laberinto que descubrimos en la catedral de Poitiers porque no desemboca en una caverna interior sino que su recorrido en 12 volutas, en una primera impresión, parece ramificarse y expandirse como un árbol, avanzando su presencia hacia la esfera simbólica del cosmos. Una apertura superior permite completar la esfera a través de un efecto óptico, mostrando que lo que proviene del suelo permanece limitado. Pero este camino aparentemente único, conjuga dos aperturas al representar un mundo definitivamente complejizado y determinado por dos recorridos diferentes: uno que avanza desde el suelo y el otro que proviene desde lo alto. Como si dos voluntades, Dios y el hombre, realizaran una *latio* contrapuesta y complementaria y en dimensiones diferentes, para encontrarse en el mismo espacio del Paraíso.

Pero si aguzamos aún más la mirada descubriremos un tercer recorrido posible, aún más ambiguo: una sola línea diseña el laberinto y si se elige este recorrido (negando el que cincelan los espacios interiores) tal como se produce cuando observamos separadamente las figuras gestálticas del pato y el conejo, o la

<sup>6</sup> *Sabiduría de Jean Cocteau...* El Tiempo de los hombres es Eternidad plegada... /Este cuerpo que nos contiene no conoce el nuestro; /Quien nos habita es habitado. /Y esos cuerpos, unos dentro de otros, / Son los cuerpos de la Eternidad. M. Yourcenar (2010), *La voz de las cosas*, Gadir, España (trad. esp. Carlos Manzano).

copa y el perfil, se visualiza otro sentido que cancela la inicial impresión de dualidad. Si con el dedo recorremos este laberinto llegaremos a un punto de contacto que expande el hilo hacia otro hilo de Ariadna que exige a su vez ser interpretado (recorrido) para entrar en una nueva dimensión laberíntica: plegada o en *mise en abyme* de laberintos *ad infinitum*.



Fig. 4. *L'amant méditant dans le labyrinthe du monde* (artista anónimo, v. 1530)

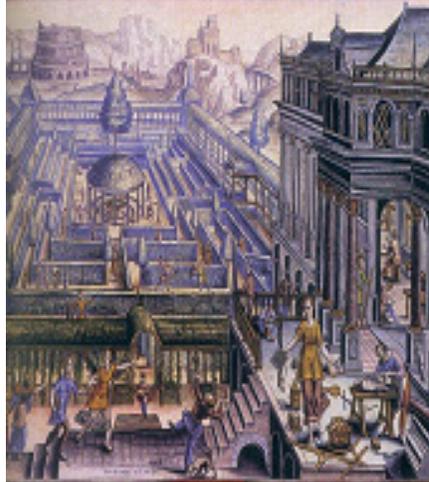


Fig. 5.

Eco afirma que el laberinto “posee una estructura arquetípica [...] que refleja (o determina) nuestra manera de pensar el mundo porque refleja (o determina) nuestro modo humano de adaptarnos a la forma del mundo, o de imponerle uno si está desprovisto de ello”. (Eco, en Santarcangeli 2005 Prefacio, XI-XIV). Y en sus *Apostillas a ‘El Nombre de la Rosa’* Eco propone la siguiente taxonomía: 1) el laberinto clásico: centrípeto y ariadníco; 2) el *manierista* o arbóreo: con varias entradas y salidas y numerosas ramificaciones despistantes, que obliga a un recorrido estructurable, *in progress*, de prueba-error; y 3) el *contemporáneo* o rizo-

mático: sin centralidad ni periferia y por ende, potencialmente infinito. Al analizar su novela reconoce que el laberinto de su biblioteca sigue siendo manierista pues lo organiza un desplazamiento basado en la estrategia de prueba-error, pero que el laberinto gnoseológico por el que se desplaza Guillermo es definitivamente rizomático ya que su mundo, el nuestro, jamás estará estructurado y sólo se define en base a un pensamiento conjetural. El laberinto de Poitiers respondería a estas lógicas complejas (Fig. 6).

### *Variantes metafóricas del laberinto en las tropologías literarias*

Para el pensamiento clásico griego, el laberinto cretense reflejó la lógica unidad y organicidad del espacio universal. Una culpa originaria provocó lo monstruoso y una morada fue construida ex profeso para contenerla. Laberinto dual, con una entrada y un centro que se espeja en una única salida posible. Un orden misterioso aunque posible de ser descifrado lo regula y para ello es necesario contar como Teseo con el hilo de Ariadna. Saber y búsqueda son las armas posibles para realizar este doble periplo hacia la centralidad y la salida.

En el Trecento italiano y en la ideología dantesca, el universo se concibe todavía como un todo unificado y orgánico, donde cada nivel, cada espacio de la creación se organiza en función de la coherencia y totalidad del proyecto divino. Metonimia y unicidad en perfecto equilibrio y cohesión, y si hay encrucijadas (y la selva es el primer escollo) hay también un camino seguro, una senda difícil y tortuosa que lleva indiscutiblemente a la centralidad de la Salvación. La dicotomía unidad-dualidad esencial del laberinto clásico es perfectamente correlacionable con la arquitectura espacial y temporal que Dante refleja en la imagen topográfica de los mundos ultraterrenos (Dante, *Divina Comedia*, C. XI, Infierno).

Pero el laberinto clásico es un lugar construido ex profeso para perderse. Mientras que el laberinto dantesco es construido para

que el elegido encuentre, aún con dificultades y penas, el merecido centro que es la consustanciación con la *luce intellettuale piena d'amore*. Llegar al centro no para destruir la otredad que lo habita sino para consustanciarse con la unidad que lo regula. Y una vez enriquecido por la visión de Dios, Dante, el héroe, debe volver. Y para ello cuenta con el salvoconducto de la palabra y la memoria. Como en todo periplo heroico, la incursión en lo desconocido debe concluir con un regreso y un relato: el de la Verdad aprendida, por medio de la cual se concreta la finalidad didascálica de la gesta.

Pero en el laberinto clásico hay otro laberinto que enlaza a Teseo con la obra dantesca. Y es que una vez destruido el Minotauro y encontrada la salida, dos transgresiones de la palabra heroica hacen de Teseo un antihéroe. Dos olvidos anulan el bien de la conquista y en vez de destruir lo monstruoso, él mismo queda atrapado en una monstruosidad más terrible, metamorfoseado en la más terrible prueba de bestialidad.

En otras sedes (1996-2000) afirmamos que Dante, quien escribió la obra suprema del Cristianismo, puebla su Comedia de perso-

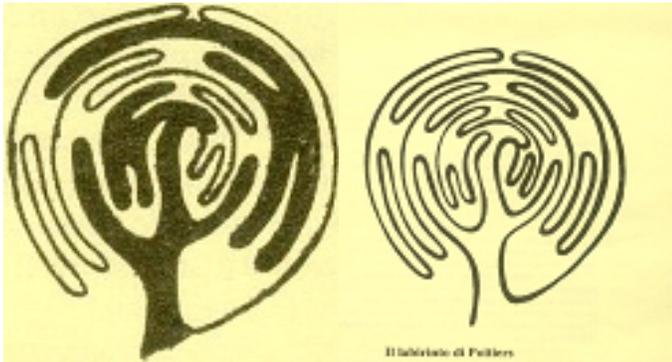


Fig. 6. Cathédrale Saint Pierre-Poitiers

najes tomados de la mitología de otras culturas a las que no anula pero transforma, metamorfosea, para dar cuenta de la desviación

moral sufrida por él mismo y la humanidad. Así el Minotauro para Dante se convierte en un monstruo absolutamente bestializado pues del monstruo clásico nada queda sino que se ha convertido en un toro mucho más horrendo, con cuerpo animal y rostro tan desfigurado que ya casi no manifiesta su medio origen humano. Un toro con cabeza de hombre que se retuerce enfurecido cuando ve avanzar a un vivo (Dante)



Fig. 7. Luigi Ademollo (Milán 1764 – Firenze 1849) Firenze 1817-1819

por los antros del Infierno, y que en su enloquecida furia gira mientras se muerde la cola. Dejando de lado el orden tomista de los pecados, y complicando los espacios infernales para dar sentido al mayor pecado de la traición, Dante sitúa en el canto XII, generando una vuelta de tuerca toda suya, la entrada a los antros que contienen los más perversos exponentes de la *Mattabestia-lità*. Custodiado por un Minotauro diferente y más complejo, emblema de un laberinto de múltiples entradas, arbóreo y manierista, donde los despistes no pueden ser superados con el sencillo auxilio de un Hilo pues los recursos salvíficos (de los que ya se empieza a dudar) son mucho más difíciles de aprehender (*Divina Commedia*, Inf. XII, 10-16) (Fig. 7).

Para la cosmovisión postmoderna actual, la única certeza es que la realidad es imposible de ser captada por su misma virtualidad. Y que, si no es posible conocer los caminos, porque no son ya concebibles, el laberinto que representa el paradigma actual, es disperso y rizomático. Ante ello sólo queda inventariar a partir de fragmentos e interconexiones aleatorias y proponer un recorrido ariadnico inverso para leer metonímicamente una realidad conjurada sólo por signos expandibles e inasibles. Un laberin-

to impensable porque ello implicaría la posibilidad de un orden y una estructura, pero lo que resta es un hilo enmadejado que existe en la imaginación o la memoria, intuible a través de las redes “ariádnicas” que sólo el arte, la literatura, puede imaginar. Así lo refleja Borges en uno de sus últimos textos: el *Hilo de la fábula*, escrito al visitar Cnossos, la ciudad laberinto, en 1985:

El hilo que la mano de Ariadna dejó en la mano de Teseo (en la otra estaba la espada) para que éste se ahondara en el laberinto y descubriera el centro; el hombre con cabeza de toro o, como quiere Dante, el toro con cabeza de hombre y le diera muerte y pudiera, ya ejecutada su proeza, destejer las redes de piedra y volver a ella, a su amor.

Las cosas ocurrieron así. Teseo no podía saber que del otro lado del laberinto estaba el otro laberinto, el tiempo, y que en algún lugar prefijado estaba Medea.

El hilo se ha perdido. El laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo, acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad. (Borges 1994: 481)

Calvino reconoce en Borges una maestría para la generación de *mise en abyme* metatextuales y variaciones de juegos palimpsés-ticos, lo que le ha permitido elaborar un estilo caracterizado por la duplicación y multiplicación de la propia voz narrativa, de los niveles de realidad y de los espacios textuales conformando figuralmente la idea de una biblioteca infinita, una literatura al cuadrado y al mismo tiempo “potencial”.

Entrar por el final ya es un planteo laberíntico, dejar todas las puertas abiertas, otro hermetismo intencional por acción de lo paradójico. Proponer juegos cabalísticos, rigurosas geometrías e intrincados planteos matemáticos es también un desafío laberíntico, afirma el prologuista de los fascinantes laberintos borgeanos de Dumelic. Transformar el laberinto en un emblema del tiempo dislocado y reduplicado *ad infinitum*, otra de sus iluminadas propuestas.

Es que el propio mito habilita a Borges el juego de las variaciones ya que el episodio central, el de la muerte del monstruo,

nunca es narrado y se ignora cómo Teseo consumó el acto, con qué arma y a partir de qué estrategias. Omisión que se inscribe en la lógica del olvido y de la errancia: “Le labyrinthe c’est l’errance provoquée par une multitude de choix à faire qui enfoncent le sujet toujours plus profondément dans la confusion” (Gervais 2008: 3). Esta línea implica la construcción de una discursividad del olvido en la que los acontecimientos no se distinguen ni siguen un orden de causa y efecto. En el nivel temporal todo se organiza en relación con lo simultáneo y los instantes se multiplican sin que exista articulación entre el pasado y el presente, la realidad y la ficción. Entrar por este laberinto desconfigurado temporalmente, que disuelve los recuerdos y al presente, determina toparse con el desorden del mundo, guiados por formaciones discursivas de deriva, desligadas del encadenamiento de los signos verbales y visuales, concentrada en los silencios que los separan. Ficción de líneas interrumpidas que refleja una arquitectura inextricable donde el sujeto erra, incapaz de decir el fundamento y la razón de sus acciones, como en una ciudad-laberinto basada en la crisis del espacio expandido, un lugar de líneas curvas interrumpidas e irregulares, donde el sujeto se pierde y acaba por no saber decir nada:

Un laberinto es de esta forma, más que una unidad referencial del espacio, una unidad semiótica compleja, un conjunto emergente de figuras que proporciona una generación de sentidos que se articulan en red...red semántica de laberintos creadora de diferencias ambivalentes que posicionan las figuras de deriva en polos positivos y negativos. (Licia Soares de Souza 2010: 92)

El diálogo entre la palabra imaginada y la imagen de un espacio disyuntivo diseñado en la palabra se refleja fuertemente en el cuento *La Casa de Asterión*, donde Borges escamotea de entrada al célebre habitante para proponer un juego desorientador, tropológicamente enigmático. De esta manera invierte la perspectiva lineal y coloca la sorpresa a la salida, el júbilo del encuentro de la puerta salvadora, al comienzo.

Interesante también es la elección borgeana del nueve en vez del siete del mitema clásico en los juegos simbólicos de la *Casa de*

*Asterión*. Cada nueve años, según Borges, entran nueve hombres a la casa de Asterión para el sacrificio. Nueve son también las puertas de las vanas galerías de la Ciudad de los Inmortales. Laberinto matemático ya prefigurado cabalísticamente en el simbólico “nueve” dantesco que representa a Beatriz como reduplicación de la Trinidad y como Milagro potencial de la perfección creadora, al ser la autorecreación del primer milagro que no deja de ser lo mismo.

Porque esta literatura borgeana al cuadrado y al mismo tiempo potencial como la ve Calvino, se representa simbólicamente en el nueve ya que es el primer número que elevado al cuadrado comprende en sí a sus múltiplos: el uno y el tres, y es el único número que infinitamente se autodespliega ya que, milagro de las simetrías, le cabe la suprema perfección de ser el único número “potencial”: cualquier cifra multiplicada por nueve, dará siempre nueve. Número de la transformación infinita, como la materia que se transforma *ad infinitum* sin jamás desaparecer.

Leonardo Sciascia, uno de los más devotos lectores de Borges, no dejó nunca de citarlo o reelaborar algunas de sus metáforas. Uno de los cuentos que más le impresionara es *Pierre Menard, autor del Quijote* y su propuesta de la *renovatio* permanente que se opera en cada lectura. Interesante como ejemplo de laberinto vital la idea de Borges de la “intercambialidad de roles”, el del “soñador soñado” y la infinita “circularidad” del tiempo. De *Nero su Nero* rescatamos este otro texto, de perfecta filiación borgeana:

Petrarca morì nella notte tra il 18 e il 19 luglio del 1374. Era nato all'alba del 20 luglio del 1304; e moriva dunque avendo quasi perdetamente concluso quello che per Dante era il cammin di nostra vita. Stroncato da una sincope improvvisa, reclinò la testa sul libro che stava leggendo [...]

La sera del 1° marzo del 1938, Gabrielle D'Annunzio moriva allo stesso modo. Nessuno vide la sua anima in su salire. Ma stava leggendo Petrarca.

Se non sapessimo che cosa Petrarca stava leggendo quando la morte lo colse, diremmo che – nel labirinto del tempo o nella siderale circolarità del tempo – stava leggendo D'Annunzio. (Sciascia 1979: 170)

Numerosos son los textos borgeanos donde el fascinante “hilo de Ariadna” que es la literatura convierte autores en personajes de sueños soñados por otros, actualizando con sus dramas, destinos prefigurados en otros tiempos y otros espacios. Porque el tiempo en su devenir va elaborando laberintos circulares, eternamente cíclicos que disuelven la realidad de la existencia en lo infinito y eternamente repetido Así el Canto V del Infierno es la excusa para que Borges sueñe que Dante sueña el beso de Paolo y Francesca, prefigurado en el beso que selló el amor entre la reina Ginebra y su amante Lancelot que aquel escritor francés del S. XII, Chrétien de Troyes soñó en su “*Roman del Caballero de la Carreta*” y que ya poetas bretones anónimos habían imaginado en bellos poemas de transmisión oral<sup>7</sup>.

La savia borgeana circula viva en las nuevas generaciones, impregnando conscientemente nuevas miradas. Alessandro Baricco en su novela *Oceano Mare* nos propone un laberinto de palabras que comprenden y reconstruyen las que las contiene, así como el océano comprende a los continentes y en el vientre del mar, reside otro laberinto. En el cap. II fatiga repetidamente los mismos elementos generando, en su agónica secuencia, un espesamiento del tiempo que se condensa y retuerce, en una intrincada madeja de palabras que a medida que se ovillan, desovillan la traumática experiencia del transcurrir hacia la muerte. Luego de diez páginas donde la palabra-pensamiento del personaje ha ido tejiendo lenta y minuciosamente cada uno de los diez elementos de la secuencia, se encuentra esta síntesis conclusiva. La elegimos

<sup>7</sup> Dejan caer el libro, porque ya saben/que son las personas del libro/(lo serán de otro, el máximo,/pero eso, qué puede importarles)/Ahora son Paolo y Francesca,/no dos amigos que comparten/el sabor de una fábula./Se miran con incrédula maravilla./ Las manos no se tocan./Han descubierto el único tesoro;/han encontrado al otro./No traicionan a Malatesta,/porque la traición requiere un tercero/y sólo existen ellos dos en el mundo./Son Paolo y Francesca/y también la reina y su amante/y todos los amantes que han sido/desde aquel Adán y su Eva/en el pasto del Paraíso./Un libro, un sueño les revela/que son formas de un sueño que fue soñado/en tierras de Bretaña./Otro libro hará que los hombres,/sueños también, los sueñen. Borges, “INFERNO, V, 129” en *La Cifra*, 1981.

para ejemplificar, haciendo la salvedad de que todo el capítulo está elaborado utilizando la misma estrategia:

La prima cosa è il mio nome, Savigny.

La prima cosa è il mio nome, la seconda quegli occhi,

La prima cosa è il mio nome, la seconda quegli occhi, la terza un pensiero: stò per morire, non morirò.

La prima cosa `è il mio nome, la seconda quegli occhi, la terza un pensiero e la cuarta la notte che viene, la quinta quei corpi straziati, la sesta é fame, la settima orrore, l'ottava i fantasmi della follia.

La prima cosa è il mio nome, la seconda quegli occhi, la terza un pensiero e la quarta la noche que viene, la quinta quei corpi straziati, la sexta è fame, la settima orrore, l'ottava i fantasmi della follia, la nona è carne e la decima un uomo que mi guarda e non mi uccide [...] (Baricco 1997: 110)

Borges no sólo resemantizó el mitema clásico y agotó las múltiples posibilidades simbólicas del laberinto otorgándole una particular carta de identidad en su discurso, sino que además jugó a elaborar laberintos escriturarios para con los laberintos escriturario-temporales refutar la irreversibilidad del tiempo, ya que si la vida es un círculo laberíntico, un sendero de innumerables recodos, la muerte es “ese laberinto que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante” (Borges 1974: 507). Pero sólo al final de su vida nos propone un texto verdaderamente inusual en su escritura, paradójico y lúdico. Un pequeño texto de cinco oraciones con un mismo sintagma que se va desplegando hasta el paroxismo. Su falta de puntuación no sólo figuraliza el tiempo que se expande sino que genera, en el esfuerzo de la lectura en voz alta, la real sensación de asfixia y espantosa ilusión de encontrarnos subsumidos en un vórtice que nos impulsa a correr para ser devorados, al final, por un laberinto temporal en fuga hacia la nada. El escritor santafesino Enrique Butti sugiere que para penetrar en la perfecta correspondencia de forma y contenido que el texto presenta, hay que 1º: aprenderlo de memoria (porque las frases iguales simulan “los recovecos de un laberinto, sólo que cada frase, como cada paso, más nos interna y más nos confunde” y 2º: recitarlo en voz alta dando a cada frase la respiración que su sintaxis nos permite, es decir, respirar sólo cuando la coma final nos lo habilite. Y

entonces “correremos impacientes hacia la única coma del texto como una salvación pero que nos espera para rematarnos” pues “esa coma es el empujón que nos precipita, ineludible, al tiempo que nos pierde, que acabará matándonos” (Butti 1993).

O suspendiéndonos fatalmente en la angustia de la espera, como el hombre que espera y no remata al personaje de Baricco<sup>8</sup>. Fatalmente entrampados en un laberinto cuya centralidad es el vacío y su marginalidad corporizada de ensueños. Laberinto-escritura a la enésima potencia, como lo quería Calvino:

Este es el laberinto de Creta. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro. Este es el laberinto de Creta cuyo centro es el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones. Este es el laberinto de Creta cuyo centro es el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como María Kodama y yo nos perdimos. Este es el laberinto de Creta cuyo centro es el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como María Kodama y yo nos perdimos en aquella mañana y seguimos perdidos en el tiempo, ese otro laberinto. (Borges 1994: 434)

Proponemos ahora para terminar, algunas imaginerías de la pintora cordobesa Carmen Gandulfo Tagle sobre los laberintos borgeanos y otros paroxismos rizomáticos:



Fig. 8. El Minotauro



Fig. 9. Los dos reyes y los dos laberintos

<sup>8</sup> Igual a la angustiada espera que signa la existencia del Capitán Drogo, protagonista de *Il deserto dei tartari* y en donde notamos la influencia del pensamiento borgeano en Buzzati, otro creador de laberintos temporales.



Fig. 10. Laberinto Maya



Fig. 11. Laberinto con luz



Fig. 12. Reloj de arena



Fig. 13. J.L. Borges: El texto de arena

### *Bibliografía*

Baricco, A. (1997), *Oceano Mare*, Milano: Rizzoli.

Borges, J.L. (1977), *La muerte y la brújula* en *Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé 1994.

– (1977), “El idioma analítico de John Wilkins” en *Otras Inquisiciones*, *Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé 1994.

– (1984), *Atlas*, en O.C. T.III, Buenos Aires: Emecé 1994.

- (1949), “La casa de Asterión”, en *El Aleph*, O.C., Buenos Aires: Emecé 1994, III ed.
- (1985), *Los Conjurados*, en O.C. T. III, Buenos Aires: Emecé, 1994.
- Butti, E., “De la unidad de forma y contenido”, en Diario *La Capital*, Rosario, 1º/08/1993.
- Brunon, H. (2008), *Le jardin comme labyrinthe du monde*, Paris: Musée du Louvre ed., Presses de l’Université Paris-Sorbonne.
- Clemente, J.E. (prólogo), en Dumelic (ed.) (1983), “*Borges Laberintos*”, Buenos Aires: Ed de Arte Gagliamone.
- Crolla, A. (1996), “Dante, más allá del Sur”, en *Revista Continente sul Sur*, N° 3, Brazil. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, (2000). 111-124.
- (2000), “Paseos por los laberintos borgesianos. Una propuesta de Lectura Comparada”, en G.N. Ricci (ed.) *Borges, la lengua, el mundo: las fronteras de la complejidad*, Milano: Giuffré ed.
- Eco, U. (1985), “La metafísica policíaca”, en *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona: Lumen.
- Hocke, G.R. (1957), *Labyrinthe de l’art fantastique: le maniérisme dans l’art européen*, Paris: Denoël/Gonthier, 1977. [trad. Cornélius Heim]
- Homero (1971), *La Ilíada*, II, Buenos Aires: Losada. [Trad. Luis Segalá y Estalella].
- Gervais, B. (2008), *La ligne brisée: labyrinthe, oubli et violence*, en *Logique de l’imaginaire*, T. II. Montréal: Le Quartanier.
- Jensen, E. (1966), *Mito y culto entre pueblos primitivos*, México: FCE.
- Petrarca, F. (2004), *Canzoniere*, Italia: Col. *I Meridiani* (a cura di M. Santagata), Milano: Mondadori.
- Plutarco, (2000), *Vidas paralelas I. Teseo, Rómulo, Licurgo, Numa*, Madrid: Gredos. [Trad. A. Pérez].
- Santarcangeli, P. (1984), *Il libro dei laberinti*, Frassinelli, 2005.
- Sciascia, L. (1979), *Nero su nero*, Torino: Einaudi.
- Soares de Souza, L. (2010), “Deriva”, en (Bernd, Z. Org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*, Porto Alegre: CNPQ y Literalis. [Traducción nuestra].
- Virgilio (1971), *La Eneida*, Buenos Aires: Losada. [Trad. Ma Rosa Lida].

**eum x** quaderni

# Heteroglossia

n. 12 | 2013

**SIMBOLI E METAFORE DI TRASFORMAZIONE NELLA  
DIMENSIONE PLURICULTURALE DELLE LINGUE, DELLE  
LETTERATURE, DELLE ARTI**

a cura di Graciela N. Ricci

**eum** edizioni università di macerata



ISBN 978-88-6056-349-1