

ARTÍCULO

CAGE, BORGES, PEREC:

DISCURSO DEL MÉTODO PARA SALIR DEL LABERINTO
(O PARA ENTRAR EN ÉL)

LUIS ARENAS LLOPIS



EDICIÓN NÚMERO 1 / JULIO - DICIEMBRE DE 2014
ISSN 2389 - 9794



CAGE, BORGES, PEREC:

DISCURSO DEL MÉTODO PARA SALIR DEL
LABERINTO (O PARA ENTRAR EN ÉL)

LUIS ARENAS LLOPIS

Resumen

Tres autores, John Cage, Jorge Luis Borges y Georges Perec, son mirados desde sus puntos de convergencia, sin desconocer sus diferencias, para encontrar la importancia de la figura del laberinto en algunas de las aventuras creativas más importantes del siglo XX. Música y literatura abren retos para el pensamiento y señalan como lo azaroso y paradójico, se debe y puede pensar desde allí, recurriendo a estrategias experimentales.

Palabras Clave: Azar, paradoja, laberinto, metáfora



Résumé

Trois auteurs, John Cage, Jorge Luis Borges et Georges Perec, sont considérées à partir de leurs points de convergence, tout en reconnaissant leurs différences, pour trouver de l'importance de la figure du labyrinthe dans certaines des plus importantes aventures créatives du XX^e siècle. Musique et littérature ouvrent des défis pour la pensée et signalent que l'hasard et la paradoxe peuvent et doivent penser à partir de là, en utilisant des stratégies expérimental.

Mots-clés: Hasard, paradoxe, labyrinthe, métaphore



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, *El hilo de la fábula*

1.

En la introducción a sus *Charles Eliot Norton Lectures* en Harvard, John Cage justificaba el carácter legítimo que merecían sus caprichosos métodos aleatorios. Como en Lulio, como en Leibniz, el secreto del conocimiento absoluto del universo descansa en los arcanos azares de una adecuada combinatoria: “La naturaleza del uso de operaciones aleatorias —decía Cage— yace en la creencia de que todas las respuestas contestan todas las preguntas” (Cage, 1990).

La paradoja que encierra la respuesta de Cage es aquella misma hiriente paradoja que guardaba la biblioteca de Borges: un lugar que acogería todo el saber del mundo; un lugar en el que “no habría problema personal o mundial cuya elocuente solución no existiera en algún hexágono”. Pero un lugar también donde ese saber estaría enterrado entre una multitud de respuestas incoherentes, de fárragos verbales sin sentido, de absurdos ininteligibles. Las obras aleatorias de Cage juegan también con esta doble posibilidad en la que toda paradoja se deleita: otorgarnos con una mano lo que nos quita con la otra.

Pero las obras aleatorias de Cage, tanto las musicales como las literarias, así como sus particulares *mesósticos* (fig.1) recuerdan su lógica y son, por tanto, un analogado razonable de la idea del laberinto: como ellos, admi-



ten ser recorridos en distintas direcciones —de arriba abajo; de izquierda a derecha—; como ellos, algunos ofrecerán con escaso esfuerzo el secreto que esconden; otras veces fatigaremos páginas enteras en vano sin dar con un solo hallazgo memorable y nos sentiremos perdidos sin remedio.

Figura 1. Mesóstico (Cage, 1993)¹.

My
mEmory
of whaT
Happened
is nOt
what happeneD

En el caso de las piezas textuales de Cage y como a menudo acontece con los afanes humanos, recorrer el proceso tal vez resulte más estimable que confrontar los resultados. Tomemos el caso de la pieza *Mureau* (1972). *Mureau* (Cage, 1973, pp. 35-36) se escribe —y el impersonal es preceptivo en esta ocasión— a partir de las letras, sílabas, palabras y frases que los *Diarios* de Henry David Thoreau dedican a la música, al silencio y a los sonidos (de ahí precisamente su título: *Music+Thoreau*). El resultado de someter extractos de esos textos de la edición de Dover a un doble proceso que aúna la estricta precisión de un programa computacional con los vagos dictámenes oraculares del I Ching serán estos impenetrables textos que el propio Cage recitaba en la versión sonora de la pieza².

1. “MÉTODO: Mi recuerdo de lo que sucedió no es lo que sucedió”. Cit. en David Nicholls, *John Cage*, Madrid: Turner, 2009, p. 11.

2. El lector o lectora puede escuchar este *grado cero de la poesía* que Cage nos propone en http://ubu.com/sound/cage_mureau.html.



Cage informa que la elección de Thoreau no fue a su vez azarosa. El autor de *Walden* escuchaba cada sonido del mundo como si fuera único. Nada importaba si había sido concebido como música o no. Tenía Thoreau oído musical contemporáneo. También suenan como si fueran únicos los que emanan de la voz de Cage. Son sonidos incomprensibles, triviales o absurdos, pero en la monótona e hipnótica voz de Cage estas *piezas* —pocas veces resultará tan adecuada tal denominación— evocan los lejanos ecos del lenguaje primigenio que procuraron restituir los surrealistas con su escritura automática. Palabras que rememoran un tiempo en que no había separación entre los nombres y las cosas y que quizá, en otro mundo posible, pudieran albergar un significado que todavía no nos fue dado desentrañar.

Vale la pena subrayar una vez más que quizá sin saberlo Cage secundaba con ese proceder las doctrinas de aquella secta blasfema de la que nos habla Jorge Luis Borges en “La biblioteca de Babel”, cuyos miembros invitaban a que “cesaran las buscas [de libros preciosos] y que todos los hombres barajaran letras y símbolos, hasta construir, mediante un improbable don del azar, esos libros canónicos” que contuvieran “la aclaración de los misterios básicos de la humanidad” (Borges, 1974, pp. 468-469). Sumergirse en el *Mureau* de Cage, dejarse acariciar por el ininteligible rumor de sus fonemas y chasquidos, acaba por hacernos presentir que a la vuelta de la esquina puede acontecer la revelación que toda tradición hermética anhela. Dice Cage:

Al principio íbamos en pos de lo que podríamos llamar una belleza imaginaria, un proceso de vacío básico en el que surgen muy pocas cosas. [...] Y entonces, cuando de verdad nos pusimos a trabajar, se produjo una avalancha que no se correspondía del todo con aquella belleza que nos parecía que debía ser el objetivo. ¿Hacia dónde vamos entonces? ¿Nos damos la vuelta? ¿Regresamos al principio y lo cambiamos todo? ¿O continuamos y renunciamos a lo que parecía el lugar al que nos dirigíamos? Bueno, lo que hacemos es ir directos hacia delante; por allí encontraremos, sin duda, una revelación. (Cage, 2005, pp. 220-222)



No es mal consejo para llegar al centro del laberinto, sea el de la belleza, el de la verdad o el del bien: seguir siempre adelante sin titubeos. Tal parece ser la única manera de no perderse. En relación con la moral, ése es al menos el consejo que también se da Descartes para lograr salir del propio laberinto en que anda perdido en su *Discurso del método*: tomar un rumbo al azar y seguir sin vacilar adelante hasta encontrar la salida:

Mi segunda máxima fue la de ser en mis acciones lo más firme y resuelto que pudiera y seguir tan constante en las más dudosas opiniones, una vez determinado a ellas, como si fuesen segurísimas, imitando en esto a los caminantes que, extraviados por algún bosque, no deben andar errantes dando vueltas por una y otra parte, ni menos detenerse en un lugar, sino caminar siempre lo más derecho que puedan hacia un sitio fijo, sin cambiar de dirección por leves razones, aun cuando en un principio haya sido sólo el azar el que les haya determinado a elegir ese rumbo; pues de este modo, si no llegan precisamente adonde quieren ir, por lo menos acabarán por llegar a alguna parte, en donde es de pensar que estarán mejor que no en medio del bosque. (Descartes, 1999, p.24)

La salida del laberinto exige, pues, tanto tesón como inteligencia (Teseo lo sabe bien). Pero, como vemos, a menudo en esa tarea de encontrar el secreto que se nos hurta, el azar puede ser un inesperado aliado. Y es eso lo que *Mureau* y buena parte de la obra de Cage trata de señalar: la potencia creativa que el azar y la indeterminación pueden ofrecer a la hora de abrir posibilidades no previstas en la invención artística.

A pesar de todo —y como en la biblioteca infinita de Borges— en *Mureau* “por una línea razonable o una recta noticia hay leguas de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias”. Aquí y allá podremos encontrar, formados al acaso, pequeñas gemas inquietantes que parecen esconder un mensaje, una imagen o una metáfora inesperada³. Pero lo de menos es eso: como en la biblioteca infinita de Babel,

3. Como esa que aparece repentinamente en la línea 24 del texto: *Little frogs begin to peep toward sundown noon* [Minúsculas ranas comienzan a mirar con disimulo hacia el mediodía del ocaso] (Cage, 1973, p. 35)

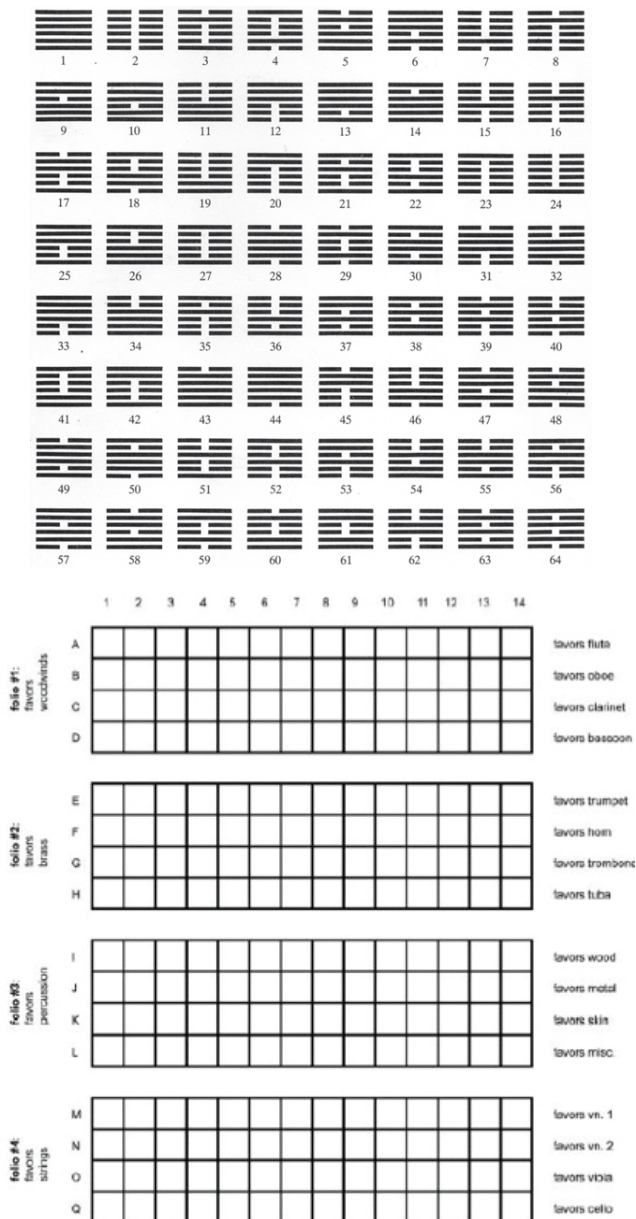


el principio rector de *Mureau* resulta ser una elemental tautología: si pudiéramos generar un algoritmo que produjera “todas las respuestas” habríamos contestado de una vez para siempre “todas las preguntas”. O de otro modo: se nos habría entregado la llave maestra de cualquier misterio que encerrase el universo.

No otra es la suposición que a lo largo de más de tres mil años ha hecho del I Ching un libro leído y venerado por la sabiduría oracular china: la de que sus 64 hexagramas encierran la secreta respuesta a cualquier pregunta posible. Las que Cage formuló al Libro de las Mutaciones para componer el tercer movimiento de su *Concerto for prepared piano and Chamber Orchestra* (1951) eran preguntas muy precisas. Fascinado al contemplar la similitud entre las tablas del I Ching y las que él mismo había construido para la elaboración de los primeros movimientos del concierto (fig. 2), resolvió emplear el Libro de las Mutaciones como método para dar forma a su tercer movimiento. Sería la primera de muchas incursiones compositivas que Cage abordara ayudado por el I Ching y por procesos aleatorios. De nuevo, una ponderada mezcla de azar y tenacidad se revela aquí como en Descartes el método más seguro para hallar la salida del laberinto (o acaso, ¿quién sabe?, para dar con la entrada en él). La estrategia de Cage para este tercer movimiento fue rigurosa (Boutwell, 1999, pp. 79 y ss): dividida en 115 medidas temporales la duración de la pieza, Cage lanzó seis veces las tres monedas preceptivas para que el Libro de las Mutaciones respondiera qué clase de sonoridad individual de entre las previamente establecidas habría de contener cada una de las celdillas de la matriz original (tonos únicos, diadas, agregados... o simplemente el silencio). El resultado final es otro laberinto —uno más— donde perderse.



Figura 2. Tablas de Hexagramas del I-Ching (arriba) y Tabla orquestal del Concierto para piano preparado y orquesta de John Cage (abajo).





2.

En el curso académico de 1988-89 John Cage impartió en Harvard las *Charles Eliot Norton Lectures*. Si nos fuera dado plegar sobre sí el tiempo apenas un par de décadas —veintiún años para ser exactos—, oiríamos a Borges evocar también desde la misma cátedra su admiración por ese libro de la tradición oracular china tan apreciado por Cage. En la segunda de sus Charles Eliot Norton Lectures, titulada “La metáfora” y en un exquisito inglés⁴ Borges se sorprendía ante la obstinación que empuja a los poetas a reducir el casi infinito número de metáforas posibles a apenas un puñado (la vida como sueño, el tiempo como río, los ojos como estrellas, etc.). Y aludía también como Cage —aunque en este caso sin mencionarlo— al I Ching. En efecto, en el Libro de las Mutaciones, uno de los nombres del universo es los Diez Mil Seres:

Pero si aceptamos el número de diez mil, y si pensamos que todas las metáforas son la unión de dos cosas distintas, entonces, en caso de que tuviéramos tiempo, podríamos elaborar una casi increíble suma de metáforas posibles. He olvidado el álgebra que aprendí, pero creo que la cantidad sería 10.000 multiplicado por 9.999, etcétera. Evidentemente, la cantidad de posibles combinaciones no es infinita, pero asombra a la imaginación. Así que podríamos pensar: ¿por qué los poetas de todo el mundo y todos los tiempos habrían de recurrir a la misma colección de metáforas, cuando existen tantas combinaciones posibles? (Borges, 2000, pp. 21-22)⁵

Pero en este punto, y a diferencia de Cage, Borges parecía considerar excesiva la confianza que algunos depositaban en el arte combinatorio. Si todas las posibles metáforas se reducen a un puñado de modelos, no es por pereza lírica o por falta de imaginación sino porque, en el fondo, verdadera puede reclamarse solo la metáfora que logre penetrar en alguna “afinidad esencial” entre sus términos. O como lo dirá Borges en un texto de su época ultraísta: la metáfora es “esa curva verbal que traza casi

4. Cf. el registro en audio de las conferencias en <http://ubu.com/sound/borges.html>.

5. La misma idea la repite Borges en su texto *La metáfora* (Borges, 1973, pp. 382 y ss)



siempre entre dos puntos —espirituales— el camino más breve” (1997, p. 143). De ahí el recelo borgiano ante las kenningar escandinavas, esas “frías aberraciones que las historias literarias registran”(1973, p. 368): llamar al *mar* “techo de la ballena” o “prado de la gaviota” o referirse a la *espada* como “vara de la ira” o “espinas de la batalla” no es, en el fondo, más que poner en marcha un algoritmo de sustitución que acaso en ocasiones puede ofrecer un resultado feliz, pero que en su mayor parte podrá aspirar como mucho a establecer vínculos superficiales, fenoménicos; generará en el mejor de los casos asombro pero no *conocimiento real*. Y el problema del asombro, como nos recuerda Borges, es que “apenas dura un instante”(2000, p. 35). Por eso Borges reconocerá que “recorrer el índice total de las kenningar es exponerse a la incómoda sensación de que muy raras veces ha estado menos ocurrente el misterio —y más inadecuado y verboso”(1973, p.378).

Se trata, pues, de entender que “no hay una sustancial desemejanza entre la metáfora y lo que los adeptos en la ciencia nombran la explicación de un fenómeno” (Borges, 1992, p.16). El escritor que en su recorrido literario se cobra una metáfora adecuada ha hecho tanto por ampliar nuestro conocimiento del mundo como el científico que con sus fórmulas nos informa de los secretos que encierra la materia. En esto Borges resulta ser un fiel discípulo de Nietzsche: todo acto de conocimiento y, por tanto, toda verdad descansa en un proceder metaforizante cuyo origen estético ha caído en el olvido. Detrás de un concepto científico —como detrás de cada palabra de una lengua— no hay sino “una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes” (Nietzsche, 1998, p. 25). Pero de ser eso cierto, podemos también invertir el *dictum* nietzscheano y pensar que, si todo concepto es una metáfora, en toda metáfora afortunada cabe hallar escondida —si quiera sea incoativamente— la clarificación que nos permita penetrar en el conocimiento del mundo. La del laberinto, para Borges, es justamente una de esas metáforas.



Las declinaciones de esa metáfora en la obra de Borges son variadas y heteróclitas. Hay laberintos extremadamente simples, como aquél hecho de una sola línea recta que evoca el detective Lönnrot en “La muerte y la brújula” (Borges, 1973, p. 499) o el inmenso desierto, laberinto sin paredes pero tan impenetrable como cualquier otro y del que apenas es posible encontrar la salida —como bien comprenderá el rey de Babilonia que Borges hace sucumbir en él⁶. Los hay hechos de libros en el tiempo, como en “La biblioteca de Babel”, o hechos de tiempos en un libro como el de “El jardín de senderos que se bifurcan”. Pero de todos ellos ninguno tan significativo como el laberinto evocado en “La casa de Asterión”. Ese laberinto —el primigenio, el originario en términos de nuestra mitología occidental: el del Minotauro cretense— nos deja ver con claridad los dos hechos básicos que parece querer subrayar Borges con la metáfora: que el laberinto es ante todo la imagen privilegiada para pensar el propio universo y que el destino del Minotauro es en el fondo el de cada uno de nosotros: encontrar la muerte en él.

Derrida en su *Gramatología* nos había hecho saber que *il n’y a pas de hors-texte* (“nada hay fuera del texto”). Antes que él, Borges, quien siempre consideró una insensata superstición imaginar que el mundo y los textos que lo pueblan pertenecen a planos de realidad diferentes, nos recordará que no hay nada fuera de ese texto que llamamos universo. Su condición de laberinto de signos que nos esforzamos —a veces no en vano— por desentrañar es la que hace de la vida un acto perpetuo de lectura. En efecto, el laberinto es nuestra casa y “la casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo”⁷.

Desentrañarlo será siempre obra de la palabra. Por eso la fantasía borgiana revoloteará una y otra vez en torno a la idea de dar con el “secreto dic-

6. Cf. Los dos reyes y los dos laberintos, en: *El aleph*, (Borges, 1973, p. 607)

7. Cf. La casa de Asterión, en: *El aleph*, (Borges, 1973, p. 570).



cionario de Dios”⁸, hallar la palabra —*le mot juste*— que por su exactitud y belleza logre aniquilar el propio universo (pues lo vuelve innecesario o insoportable). Es el caso del cuento “La escritura de Dios”, que nos habla de aquella sentencia de “catorce palabras casuales (que parecen casuales)” (Borges, 1973, p. 599) escrita por el Dios en el lomo del tigre —de todos los tigres del mundo— para recuerdo de las generaciones venideras y que garantiza al que la desentraña y la profiere la condición de todopoderoso. Es también lo que acontecerá en dos cuentos que coinciden en una misteriosa simetría. En “Parábola del palacio” el Emperador Amarillo exhibe orgulloso su palacio, cuyas terrazas y jardines “prefiguraban ya el laberinto”. El poeta ha de glosar la gloria del palacio. Es entonces cuando leemos:

Al pie de la penúltima torre fue que el poeta (que estaba como ajeno a los espectáculos que eran maravilla de todos) recitó la breve composición que hoy vinculamos indisolublemente a su nombre y que, según repiten los historiadores más elegantes, le deparó la inmortalidad y la muerte. El texto se ha perdido; hay quien entiende que constaba de un verso; otros, de una sola palabra. Lo cierto, lo increíble, es que en el poema estaba entero y minucioso el palacio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos y cada instante desdichado o feliz de las gloriosas dinastías de mortales, de dioses y de dragones que habitaron en él desde el interminable pasado. (Borges, 1973, p. 801)

Por su parte, en “El espejo y la máscara” de nuevo un rey y su bardo comparten el secreto de un poema que hace para quien lo conoce y lo recita prescindible todo lo demás:

El poeta dijo el poema. Era una sola línea. Sin animarse a pronunciarla en voz alta, el poeta y su Rey la paladearon, como si fuera una

8. “Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios” en: El idioma analítico de John Wilkins, en: *Otras inquisiciones*. (Borges, 1973, p. 708)



plegaria secreta o una blasfemia. El Rey no estaba menos maravillado y menos maltrecho que el otro. Ambos se miraron, muy pálidos.

—[...] ¿Qué hechicería te lo dio?

—En el alba —dijo el poeta— me recordé diciendo unas palabras que al principio no comprendí. Esas palabras son un poema. Sentí que había cometido un pecado, quizá el que no perdona el Espíritu.

—El que ahora compartimos los dos —el Rey musitó—. El de haber conocido la Belleza, que es un don vedado a los hombres. Ahora nos toca expiarlo. [...]

Del poeta sabemos que se dio muerte al salir del palacio; del Rey, que es un mendigo que recorre los caminos de Irlanda, que fue su reino, y que no ha repetido nunca el poema. (Borges, 1985, p. 47)

En el primer caso, el Emperador se enfurece ante un texto que empequeñece la gloria del palacio construido y exclama: “¡Me has arrebatado el palacio! y la espada de hierro del verdugo segó la vida del poeta”. El relato piensa el palacio como un trasunto del propio universo y la enseñanza que nos sugiere —pues parábola es, según anuncia ya su título— es ésta: cabe pensar un texto aún no escrito que condensaría en sí el universo entero y lo haría innecesario por redundante. La íntima ambición de todo creador es dar con él. En el segundo cuento, se nos advierte de las fatales consecuencias de ese logro: seríamos incapaces de soportar tanta verdad y belleza. Lo sabe el Tzinacán, el mago de la pirámide de Qaholom: “Quien ha entrevistado el universo, quien ha entrevistado los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él”⁹. Por eso el destino de quien se halla en el secreto sólo puede ser el silencio o esa forma definitiva del silencio que es la muerte.

En todos los casos la palabra, el poema, es el hilo de Ariadna que nos permite descubrir que no hay salida del laberinto, que no hay exterior: “Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura?”¹⁰. En efecto, no

9. Cf. La escritura del Dios, en: *El aleph*. (Borges, 1973, p. 599)

10. Cf. La casa de Asterión, en: *El aleph*,. (Borges, 1973, p.569)



hay paredes que nos confundan ni entradas ni salidas y, sin embargo, como Asterión estamos ya en el medio del laberinto:

*No habrá nunca una puerta. Estás adentro
Y el alcázar abarca el universo
Y no tiene ni anverso ni reverso
Ni externo muro ni secreto centro¹¹.*

3.

Para salir del laberinto Descartes optará, como hemos visto, por la línea recta —*geometrie oblige*—. Se trata, sin duda, de una recomendación razonable para esos perdederos lineales que en inglés se conocen como *labyrinths*, mas no para los que reciben el nombre de *maze* (y que el idioma español se obliga a verter en esa larga fórmula cacofónica de “laberintos multidireccionales”). Los primeros —como el famoso laberinto de la catedral de Chartres— no son propiamente perdederos sino más bien largos corredores con tortuosas idas y venidas que exigen al que los recorre sólo paciencia y perseverancia, pero no particular pericia o inteligencia. Sin embargo, para los “laberintos multidireccionales”, el consejo cartesiano de continuar en línea recta resulta notoriamente insuficiente. Otras fórmulas parecen más oportunas. Por ejemplo, el protagonista del cuento de Borges “El jardín de senderos que se bifurcan” recordará poco antes de cometer su infame crimen que el procedimiento para encontrar el centro del laberinto, según algunos, ha de ser siempre “doblar a la izquierda” (Borges, 1973, p. 475). Tentativa factible pero irrazonable las más de las veces y demasiado simple, en todo caso, para una mente tan exigente como la de otro hacedor de laberintos contemporáneos: Georges Perec.

De entre los muchos laberintos que ideó su portentosa imaginación, Perec construyó en su novela *La vida, instrucciones de uso* uno particularmente rico y exuberante. La acción de la novela de Perec, como se sabe, narra

11. Cf. Laberinto, en: *Elogio de la sombra*. (Borges, 1973, p. 987)



con minuciosa parsimonia la vida de un edificio de París el día 23 de junio de 1975, aproximadamente a las ocho de la tarde. El edificio consta de diez niveles: seis plantas, sótano, entresuelo y los dos pisos de buhardillas. Todo ello deja convertida la sección del edificio en una cuadrícula de diez por diez (fig. 3) en que a cada celda se asigna a una habitación (y, por tanto, un capítulo del libro). En esta matriz geométrica autoimpuesta Perec optó por la poligrafía del caballero para dar forma al itinerario que nos permitirá recorrer el laberinto de la novela. Ese movimiento —que con algo de paciencia y perspicacia logra que el caballo de ajedrez recorra un tablero pasando por todas y cada una de las casillas sin repetir ninguna— será el grafo hamiltoniano que le permitirá a Perec agotar exhaustivamente la vida del número 11 de la calle Simon-Crubellier.

Figura 3. Diagrama manuscrito de Perec para “La Vie Mode D’emploi”¹².

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
2	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29
3	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39
4	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49
5	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59
6	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69
7	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79
8	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89
9	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99
10	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109

12. Perec, G., *Cahier des charges de “La Vie Mode D’emploi”*, Paris: CNRS, 1995.



El proceder que Perec se impone —rigurosísimo, pero no tanto como en algún otro de sus proyectos¹³—, lejos de ser lastre a la creatividad la potencia hasta el infinito. (En el universo literario de Perec, como en el de Spinoza, saberse férreamente determinado es la forma más lúcida que puede adoptar esa dudosa quimera que llamamos libertad.) El narrador nos conducirá por medio de estos saltos precisos de la escalera comunitaria (capítulo 1) al salón de la señora Beaumont (capítulo 2) y de ahí al tercero derecha (capítulo 3), donde hallamos a los novicios de la secta de “Los tres hombres libres” postrados ante Ashikage Yoshimitsu, el maestro de la secta. Yoshimitsu, en la novela de Perec, se imponía a sí mismo (y obligaba a sus discípulos a seguir) aquel precepto de la sabiduría zen que consiste en “aprender a sumirse en la contemplación de un objeto —material o mental— perfectamente anodino, hasta llegar a olvidarse de cualquier sensación, aun de las más dolorosas” (Perec, 1988, p. 27). Se trata de una versión ligeramente modificada del mismo precepto que John Cage tratara de transmitir a sus lectores: “Si algo te aburre después de dos minutos, inténtalo durante ocho, dieciséis, treinta y dos y así sucesivamente. Finalmente descubrimos que no es aburrido en absoluto sino muy interesante” (Cage, 2005, p.93). (Y en efecto: podemos detenernos, por ejemplo, en el capítulo 56 de la novela de Perec y prestar atención a la cubierta de la revista de lingüística abandonada a la puerta del apartamento del doctor Dinteville, el *Boletín del Instituto de Lingüística de Lovaina* (fig.4). Nada llama la atención en ella. La cubierta anuncia plúmbeos estudios especializados no particularmente interesantes. Hasta que una mirada atenta nos descubre que el primer autor encierra un acróstico parcial de un famoso cuento borgiano “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, uno de cuyos personajes será precisamente Gunnar Erfjord, o que el segundo artículo incluye una referencia al cuento borgiano “El idioma analítico de John Wilkins” o que el jardín de Ts’ui Pên hace referencia al antepasado del protagonista de “El jardín de senderos que se bifurcan”).

13. Vale la pena recordar que su novela *El secuestro* (*La disparition*) se prohíbe a lo largo de sus casi 300 páginas el uso de la letra *e*, la más frecuente en francés o que Perec es el autor del palíndromo más largo del que se tiene noticia: 1247 palabras.

Figura 4. De La vida, instrucciones de uso, capítulo 56.

Boletín del Instituto de Lingüística de Lovaina		
Año 98	1973	Fasc. 3-4
Boris Barua Nolt: Una carta manuscrita de Gunnar Erfjord		303
Henry Bachelier: <i>La Característica Universal</i> de Leibnitz		311
Stephen Albert: The Garden of Ts'ui Pên		330
Oskar Scharf-Hainisch: Sobre el uso de las fricativas en las hablas del Paraná		336
Marcel Benabou: De un fragmento descubierto de Mercator: Plauto y sus maestros ..		348
Pierre Ganneval: La farmacopea medieval, IV. Los insectos		375
Robin Marr: <i>Die Bedeutung der Vokalfolge</i> y el telegrama sagrado de los hebreos		382
L. Stefani: <i>Hairiri revisited</i> , III. Crosswords and Isograms		405
Paul Ivanov: Nota sobre las variaciones sintáctico-rítmicas de los eslóganes de 1936 a 1968		414
Notas y reseñas		418
Fe de erratas		422



Algo así acontece con cada objeto en el mundo perequiano: ninguno es lo suficientemente vil como para no merecer una exhaustiva descripción que lo torne fascinante; tal vez porque Perec sospechara —como el Tennyson evocado por Borges— “que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas”¹⁴. El recorrido de la novela acaba por dibujar tras sus noventa y nueve capítulos un peculiar laberinto; un laberinto sin centro entre cuyas páginas, abarrotados de minuciosísimos detalles, el universo entero pareciera comprimirse. El edificio de la calle Simon-Crubellier tiene algo de *aleph* borgiano: de punto del espacio que contiene todos los espacios e instante del tiempo que reúne todos los tiempos. Diríase incluso que su

14. Cf. El Zahir, en: *El aleph*. (Borges, 1973, p. 594)



proyecto resulta ser un fractal de aquel otro que Carlos Argentino Daneri, el protagonista del relato de Borges, acarició una vez: versificar “toda la redondez del planeta” en un solo poema titulado *La Tierra*. Más modesto, a Perec le bastó con relatar un solo rincón de esa tierra: el número 11 de la calle Simon-Crubellier.

Pero la infatigable precisión del relato, la férrea rigidez de su andamiaje arquitectónico, no es en Perec una metáfora de un universo que se tuviera por perfecto y en cuya inexorable determinación pudiera algún día reposar nuestra confianza, sino tal vez de lo contrario. Perec ironiza en torno a los réditos que se han de esperar de esa preciosista e hiperdeterminada narración y, como para subrayarlo, esconde también un secreto dentro de su laberinto: el de esa estancia no descrita, en el extremo inferior izquierdo, que hubiera debido corresponder al capítulo 66 (fig.3). De ella nada sabemos. Se trata del único lugar al que le está vedada la entrada al lector. Como recordará Italo Calvino en sus truncadas Charles Eliot Norton Lectures de Harvard, ese rincón impenetrable es “una pequeña fisura a lo inconcluso” (Calvino, 1995, p.136) que deja abierto un relato que, a juzgar por el *Cahier des Charges* (Perec, 1995), que lo acompaña, diríase que se hubiera planificado hasta el más ínfimo detalle. Y no es la única fisura con la que Perec se burlará de quienes —como él— acarician proyectos compulsivos en que “nada quedaría al azar”: pensemos en esa última pieza del *puzzle* por colocar con que la muerte encontraría a Percival Bartlebooth, el protagonista de *La vida, instrucciones de uso*:

Es el veintitrés de junio de mil novecientos setenta y cinco y van a dar las ocho de la tarde. Sentado delante de su *puzzle*, Bartlebooth acaba de morir. Sobre el paño negro de la mesa, en algún punto del cielo crepuscular del *puzzle* cuatrocientos treinta y nueve, el hueco negro de la única pieza no colocada aún dibuja la figura casi perfecta de una X. Pero la pieza que tiene el muerto entre los dedos tiene la forma, previsible desde hacía tiempo en su ironía misma, de una W (Perec, 1992, p. 572).

Ahí hallamos ese gesto final de sarcasmo con que Perec se burla de Bartlebooth y tal vez de sí mismo (pues resulta evidente que la compulsiva personalidad del personaje de Bartlebooth no es sino un trasunto de la de su



creador). Así es. Los puzzles, como los laberintos son al fin y al cabo figuras privilegiadas del género que llamamos *enigmas*. Pero una diferencia al menos los separa. El amante de los puzzles espera ser capaz de poder reconstruir por completo un sentido que, desparramado encima de la mesa, se ha roto en mil pedazos. Reconstruir el puzzle es tanto como devolverle a cada una de esas piezas el lugar exacto que les corresponde. Manifiesta el anhelo de otorgar al mundo un orden postulado y momentáneamente perdido. La ironía final que se reserva Perec es que a Percival Bartlebooth, después de una vida dedicada obsesivamente a inventar puzzles para luego reconstruirlos y hacerlos desaparecer sin dejar rastro, la muerte le asaltará sin poder consumir su tarea: la última pieza no encaja.

Frente al apasionado por los puzzles, el amante de los laberintos sabe que su imagen es una manera de recordarnos las limitadas fuerzas que la razón puede esgrimir ante el misterio del universo. Pensar el universo bajo la imagen del laberinto —y no de la máquina, por ejemplo, o de la esfera— es otra manera de actualizar el “Recuerda que eres mortal” que el esclavo susurraba al oído del general triunfante en la vieja Roma. La razón se empeñará —como dirá Borges en “Otro poema de los dones”— en soñar “con un plano del laberinto”:

*Gracias quiero dar al divino
 Laberinto de los efectos y de las causas
 Por la diversidad de las criaturas
 Que forman este singular universo,
 Por la razón, que no cesará de soñar
 Con un plano del laberinto [...] ¹⁵*

Pero quien descrece en el fondo —como Borges— de la esperanza que alienta tal empeño hará por recordarse y recordarnos esos sumideros en los que la razón se atrofia sin remedio: el enigma del tiempo, el de los números transfinitos, la “levemente obscena tira de Moebius”, el mundo de los sueños... Todos ellos son el trasunto metafísico de esa habita-

15. Cf. Otro poema de los dones, en: *El otro, el mismo* (Borges, 1973, p. 936)



ción cerrada y opaca de Perec que nos impide reconstruir por completo el puzzle. El recordatorio, en definitiva, de que los afanes de la razón son, como sospechara Kant, tan inevitables como espurios. Por eso tal vez el universo borgiano reserve al mundo de lo fantástico el lugar que la cosa en sí ocupaba en el sistema kantiano: recordarnos que toda arquitectura racional tal vez sea eso: una construcción levantada sobre ladrillos que jamás sabremos si realmente tocan la sustancial de lo real:

Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso¹⁶.

16. Cf. Avatares de la tortuga, en: *Discusión*. (Borges, 1973, p. 255)

Bibliografía

Borges, J.L. (1974) *Obras completas, 1923-1972*. 1. Buenos Aires, Argentina: EMECÉ¹⁷

Borges, J. L. (1985) El espejo y la máscara (*El libro de arena*). En: *Obras completas 1975-1985*, 2, Buenos Aires, Argentina: EMECÉ

Borges, J. L. (1992) Examen de metáforas. *ABC Cultural*. (47) 16.

Borges, J. L. (1997) Anatomía de mi “Ultra”. En: *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana

Borges, J.L. (2000) *This Craft of Verse (The Charles Eliot Norton Lectures)*, s.l.: Harvard University Press

Boutwell, B (1999) “*Marvelous Accidents*”: *The Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra of John Cage*. Thesis prepared for degree of Master of Music. University of North Texas, U.S.A. Recuperado de <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2260/m1/1/>

Cage, J. (1990) *I-VI. Charles Eliot Norton Lectures*. Cambridge, MA.: Harvard University Press

Cage, J (1993) *Composition in Retrospect*, Cambridge, MA: Exact Change

Cage, J. (1973) *M: Writings '67-'72*. London, England: Calders and Boyars

Cage, J. (2005) ¿Hacia dónde vamos? ¿Y qué hacemos?. En: *Silencio*. Madrid, España: Ardora

17. **Textos utilizados de esta edición:** La biblioteca de Babel; Las kenningar; La muerte y la brújula (en: *Artificios*), Los dos reyes y los dos laberintos, La casa de Asterión, y La escritura del dios, El Zahir (todos en: *El aleph*), El idioma analítico de John Wilkins (en: *Otras inquisiciones*), La parábola del Palacio (en: *El hacedor*), Laberinto (en: *Elogio de la sombra*), El jardín de senderos que se bifurcan (en: *El jardín de senderos que se bifurcan*), Otro poema de los dones (en: *El otro, el mismo*), Avatares de la tortuga (en: *Discusión*).





Calvino, I. (1995) *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, España: Siruela

Descartes, R (1999) *Discurso del método*. Madrid, España: Biblioteca Nueva

Nicholls, D (2009) *John Cage*. Madrid, España: Turner

Nietzsche, F. (1998) *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid, España: Tecnos

Perec, G. (1988) *La vida, instrucciones de uso*. Barcelona, España: Anagrama

Perec, G. (1995) *Cahier des charges de "La Vie Mode D'emploi"*, Paris, France: CNRS



Calle 59A No. 63-20, Autopista Norte,
Núcleo El Volador, Bloque 43, oficina. 419

Conmutador: (57-4) 430 98 88 Ext. 46218 Fax: (57-4) 260 44 51

Correo electrónico: redestetica_med@unal.edu.co

Medellín, Colombia, Sur América