
En busca del 'inefable Nombre de Dios': El Tetragrámaton, el lenguaje y la creación literaria en 'La muerte y la brújula'

KATHERINE L. BROWN

Yale University



Resumen

Este artículo examina la explotación de 'inefabilidad' o impronunciabilidad del nombre de Dios por parte de Jorge Luis Borges en 'La muerte y la brújula' para demostrar los límites del lenguaje y desmentir la posibilidad de un texto literario 'absoluto'. Analizando el cuento según la Cábala y su proposición de la potencia creadora de las palabras, se interpretan el simbolismo de la brújula y la transformación del Tetragrámaton en un símbolo encerrado como un comentario sobre la arbitrariedad del lenguaje y la consecuente 'inefabilidad' de lo que intenta representar. Se considera este concepto también al nivel del texto entero, empleando la equivalencia cabalística entre Dios y la Nada y analizando la reconfiguración espacial del Tetragrámaton para sugerir que la muerte de Lönnrot lo convierte paradójicamente en 'dios' que simboliza la 'reescritura' continua del texto por parte de sus múltiples lectores.

Abstract

This article examines Jorge Luis Borges's exploitation of the 'ineffability' or 'unpronounceability' of the name of God in 'La muerte y la brújula' in order to demonstrate the limits of language and refute the possibility of an 'absolute' literary text. Analysing the story according to the Cabbala and its proposition of the creative power of words, the symbolism of the compass and the transformation of the Tetragrammaton into an enclosed symbol are interpreted as a commentary upon the arbitrariness of language and the consequent 'ineffability' of that which it attempts to represent. This concept is also considered at the level of the entire text, employing the cabbalistic equivalence between God and Nothingness and analysing the spatial reconfiguration of the Tetragrammaton in order to suggest that Lönnrot's death paradoxically transforms him into a 'God' who symbolizes the continuous rewriting of the text by its multiple readers.

En el camino por los universos narrativos urdidos por Jorge Luis Borges en *Ficciones* (1944), las palabras y los nombres impronunciables constituyen pequeños escollos en los cuales el lector se ve obligado a tropezar y detenerse.

Desde los *hrönir* de Tlön hasta los nombres de personajes como Hsi P'êng, Ts'ui Pên y Jaromir Hladík, Borges construye una barrera al nivel elemental de la fonología que dificulta, aunque sólo por un momento, una penetración sin esfuerzo en sus textos.¹ Esta afición por lo impronunciable, la cual Borges mismo ha confesado, exige una atención por parte del lector al lenguaje y a su rol como instrumento de representación (Borges 2006: 153).² Al lidiar con las diéresis y agrupaciones consonánticas ajenas a la lengua española, el lector se concentra en los elementos más mínimos del texto que lee y en la manera en que las letras se combinan para formar palabras, frases y discursos con significado. Mediante la obstaculización de la capacidad de pronunciar estos nombres y palabras – de utilizar el signo como una vía directa hacia un significado transparente –, Borges pone en tela de juicio el valor inherente y la capacidad representativa de las palabras, enfatizando la naturaleza arbitraria y artificial del lenguaje y de las 'realidades' que éste construye en la creación literaria.

Quizás más que en cualquier otro cuento de Borges, la noción de la palabra impronunciable se explota y se lleva a sus últimas consecuencias en 'La muerte y la brújula'. En esta parodia del género detectivesco,³ Borges narra la historia de Erik Lönnrot, un 'puro razonador' (2012a: 157) y 'bibliófilo' (160) cuyos intentos de resolver el misterio de una 'periódica serie de hechos de sangre' (157) culminan en su propia muerte a manos del criminal Red Scharlach. Buscando 'una explicación puramente rabínica' (159) para los crímenes puestos en marcha por el asesinato del rabino Marcelo Yarmolinsky, Lönnrot emplea el Tetragrámaton cabalístico, 'el inefable Nombre de Dios' (160), para descubrir 'la secreta morfología de la malvada serie' (157). Tras el tercer (y supuestamente el último) asesinato, Lönnrot determina la ubicación de un cuarto asesinato con la ayuda de un mapa, una brújula, un compás y las cuatro letras del Tetragrámaton, JHVH. Cuando llega a la quinta sureña de Triste-le-Roy, se da cuenta de que él es la cuarta víctima, y de que ha sido atrapado en una ficción meticulosamente ideada por Red Scharlach. Después de que Lönnrot propone una reconfiguración de la 'morfología' de los crímenes en un 'laberinto griego que es una línea única, recta' (en contraste con el romboidal constituido por la ubicación de los cuatro asesinatos), Scharlach se lo promete para su futuro encuentro 'en otro avatar' (172), y Lönnrot (presumiblemente) muere de un balazo. De esta manera, las expectativas literarias y filosóficas de Lönnrot con respecto al nombre 'inefable' –literalmente,

- 1 Estoy agradecida al profesor Roberto González Echevarría y a los miembros de su seminario 'The Borges Effect' (Yale University, primavera 2015) por las discusiones que inspiraron este punto de partida para el presente estudio.
- 2 Borges afirma, por ejemplo, que las palabras 'Tlön' y 'Uqbar' son 'meant to be uncouth' y 'more or less unpronounceable'; en cuanto a 'Tlön', explica que 't-l is rather an uncommon combination, no? Then ö' (2006: 153), sugiriendo una elección deliberada de tales palabras y nombres por su rareza.
- 3 Para estudios sobre la inversión de elementos del género detectivesco y de la intertextualidad de 'La muerte y la brújula' con los cuentos de Poe y Chesterton, véase Bennett 1983; Boruchoff 1985; Hayes y Tololyan 1981; Irwin 1986; Routledge 2001; Sarabia 1992; y Solotorevsky 1986.

indecible— de Dios, 'en el cual está compendiado...la eternidad' (160), llevan tanto a la aniquilación del detective-lector como a la promesa de una futura versión potencialmente 'incesante' de la ficción del criminal-autor (172).⁴

Como no debe sorprender, varios críticos han intentado analizar 'La muerte y la brújula' desde la perspectiva de la tradición cabalística que informa la construcción del cuento.⁵ De acuerdo con la 'vindicación' por parte de Borges de los principios de la Cábala, en la cual alaba la noción de un texto en el cual 'la colaboración del azar es calculable en cero' (2012b: 65), críticos como Nadine Bornholt (2009), Graciela Caprarulo (1999) y Robert C. Carroll (1979) han estudiado los significados ocultos en las figuras geométricas del cuento y la importancia de los números tres y cuatro en las conceptualizaciones cabalísticas de la unidad y en el establecimiento de una relación especular entre Scharlach y Lönnrot.⁶ John P. Dyson (1985), por su parte, ha realizado un examen minucioso de las etimologías y referencias histórico-literarias contenidas en los nombres de los personajes y en los topónimos,⁷ y Beatriz R. M. Borovich (1997) ha llevado a cabo un análisis semejante del nombre de Lönnrot en relación con términos técnicos de la Cábala.⁸ Sin embargo, casi ningún estudio se ha ocupado del uso del Tetragrámaton 'inefable' por parte de Borges para proponer una teoría del lenguaje y de sus consecuencias para la representación literaria, a pesar de sus asociaciones sugerentes con la expresión verbal de la eternidad y con la potencia creadora de las palabras. Además, la relación entre las cuatro letras del Tetragrámaton, los cuatro puntos cardinales de la brújula y los cuatro puntos del laberinto lineal (es decir, la traducción de JHVH a otros 'lenguajes' simbólicos) ha quedado omitida de la mayoría de los estudios. Si Lönnrot y Scharlach son figuras representativas de la pareja lector-autor, como se ha reconocido con frecuencia, el trasfondo cabalístico del Tetragrámaton y la manipulación de este nombre indecible por parte de ambos personajes a lo largo del cuento debe proporcionar una visión más completa de la conceptualización borgeana del lenguaje, la creación literaria

4 Véase la etimología dada por la Real Academia Española (1992): 'Del lat. *ineffabilis*, indecible', de ahí su acepción actual de 'que con palabras no se puede explicar' (819).

5 Para referencias generales sobre el interés por parte de Borges en la Cábala, véase Isaacson 1987; Alazraki 1988; Sosnowski 1976; Balzer 1989; Kazmierczak 2005; Fishburn 1988; Fishburn 1998; y Najenson 2003. El alcance profundo de la Cábala en los cuentos de Borges también se ha apreciado en estudios como 'Emma Zunz: a Kabbalistic Heroine in Borges's Fiction' (Aizenberg 1983).

6 Bornholt observa que el tres y el cuatro son símbolos bíblicos de la unidad (2009: 11) y que el rombo formado por los crímenes consiste en dos triángulos simétricos (5); Carroll nota igualmente que el rombo es símbolo de lo infinito que contiene la figura de la finitud sencilla (el triángulo) (1979: 332), y Caprarulo nota que las figuras del triángulo y del cuadrado que aparecen en el cuento forman el Septenario Sagrado de la Cábala (1999: 201).

7 El fenómeno más frecuentemente citado por Dyson en su estudio es el vínculo que Borges establece entre Lönnrot y Scharlach, puesto que 'rot' significa 'rojo' en alemán y corresponde a 'red' (rojo) y a 'scharlach' (escarlata en alemán). Como casi todos los críticos han notado, esta correspondencia permite ver a Lönnrot como un doble de Scharlach.

8 Borovich afirma, por ejemplo, que el nombre de Lönnrot evoca no sólo el 'rojo' de la muerte sino también las 'rotas' o 'cuadrados mágicos' de las prácticas cabalísticas. Por lo tanto, concluye que 'en su nombre existía un indicio pero Lönnrot no lo sabía' (1997: 38).

y la naturaleza de la relación entre el autor, el lector y el texto.

Mi intención en este estudio, por lo tanto, es analizar la manera en que Borges explota la 'inefabilidad' del Tetragrámaton en 'La muerte y la brújula' para demostrar los límites del lenguaje y para desmentir la noción de un texto literario 'absoluto' en el cual el autor-Dios revela una verdad soberana al lector. Propongo examinar en más detalle la noción cabalística de los nombres de Dios y su rol en la creación del universo para desentrañar la manera en que Borges concibe la práctica análoga de la creación literaria. Por un lado, analizaré la concepción de los crímenes a partir del Tetragrámaton como un acto de índole literaria que parodia la creación del universo por parte de Dios. Al estudiar las implicaciones simbólicas de la brújula y la transformación del Tetragrámaton en un símbolo encerrado y limitado (el rombo) mediante este instrumento, sugeriré que Borges demuestra la naturaleza arbitraria del lenguaje y su incapacidad de reproducir una realidad eterna y, por lo tanto, 'inefable' o indecible.

Por otro, de acuerdo con la creencia cabalística de que 'toda la Torá [...] no es más que el gran Nombre sagrado de Dios' (Scholem 1996: 232), propongo examinar la manera en que este concepto del lenguaje se traslada al nivel del texto literario en el cuento de Borges. Aprovecho el vínculo sugerente entre la Cábala y la semiótica señalado por Evelyn Fishburn, para quien Borges emplea 'the cabbalistic theme of the world as an infinitely speculative text whose meaning wanders, is subject to permanent displacement by renewed meanings' (1988: 401), y por Marcin Kazmierczak, quien señala las nociones del panteísmo literario y de la polisemia como elementos cabalísticos que confluyen en las ficciones de Borges (2005).⁹ Interpretando los crímenes de Scharlach y el asesinato de Lönnrot como un intento de crear un texto 'absoluto' en el cual el autor construye y controla un solo significado definitivo, analizaré la reconfiguración de los crímenes por parte de Lönnrot como un acto que simula la apertura del texto a la multitud de interpretaciones sugeridas por los lectores a lo largo del tiempo gracias a la artificiosidad de los signos. Siguiendo la hipótesis de Jorge Hernández Martín de que 'there is a symbiosis between both the creative and resolvent poles of the text that is a form of complicity in the production of meaning' (1995: 82), examinaré la aniquilación de Lönnrot como un reconocimiento de la inutilidad de buscar un significado único en un texto por la repetición y variabilidad del acto de la lectura a lo largo del tiempo.¹⁰

Además, en consideración de la equivalencia entre Dios y la Nada que forma parte integral de la Cábala, sugeriré que, paradójicamente, la muerte de Lönnrot va acompañada de detalles que sirven para asemejarle a un 'dios', de manera

9 Kazmierczak, por ejemplo, nota que la Cábala propone la existencia de 77 significados para cada versículo de la Biblia. Por su parte, Fishburn sugiere que los múltiples significados otorgados a los textos sagrados según la Cábala aparecen en Borges como ejemplos de 'creative misreading' que propulsan el desarrollo de la ficción y que resultan en una realidad tan inescrutable como Dios (1988: 414).

10 Para otras discusiones de Lönnrot y Scharlach como figuras que encarnan la colaboración entre lector y autor en la construcción del significado, véase también Bedell 1985; Bennett 1983; y Sierra 1999.

que su muerte se convierte en un símbolo de la ausencia de interpretaciones absolutas que es la condición necesaria para la 'reescritura' continua del texto literario por parte de sus múltiples lectores. De esta manera, espero profundizar el entendimiento del andamiaje cabalístico de 'La muerte y la brújula' y de la manera en que contribuye a las teorías del lenguaje y de la creación literaria que Borges plantea a lo largo de sus cuentos y ensayos.

Antes de adentrarme en este análisis, se impone examinar en más detalle el concepto del Tetragrámaton y del lenguaje según la Cábala para apreciar la manera en que Borges lo manipula a lo largo del cuento. Según el *Zohar*, uno de los textos principales de la tradición cabalística, el Tetragrámaton encarna una creencia básica en la naturaleza sagrada de las palabras como los instrumentos con los cuales Dios creó el universo desde la Nada. Esta cifra de cuatro letras 'signifies the eternal, transcendent revelation of God, incorporating past, present and future' (Miller 2000: 159), de manera que 'the entire universe was created with the letter *hei* – the final letter of the Tetragrammaton' (145). Como explica Gershom Scholem en sus estudios sobre *Las grandes tendencias de la mística judía* (1941) y *La Cábala y su simbolismo* (1965), este nombre encarna 'la santidad oculta de Dios' (1996: 137) que se revela gradualmente a través de las *sefirot*, una serie de diez emanaciones que equivalen a 'los nombres creadores que Dios introdujo en el mundo' (239).¹¹ Según esta conceptualización de la Creación, 'la emanación de la energía y de la luz divinas puede ser considerada [...] como un proceso en el que se despliega el lenguaje divino' (Scholem 1988: 39), y la 'Nada' que constituye 'la más profunda interioridad de Dios...se exterioriza creadoramente en la emanación de las sefirot' (113). Por lo tanto, el lenguaje se concibe como la fuerza que transforma la nada en el todo, y el Tetragrámaton, el nombre sagrado de Dios, representa 'la Suprema concentración de la potencia divina' (40) desde la cual todo lo demás surge.

Esta noción de las *sefirot* como emanaciones del Tetragrámaton encuentra su aplicación práctica en los procedimientos exegéticos de la Cábala, en los cuales 'la palabra finita del hombre tiende a la palabra infinita de Dios' (Scholem 1996: 137). Si la Torá 'no es más que el gran Nombre sagrado de Dios' (232), el objetivo de la lectura es la búsqueda, a través del significado simbólico de cada letra y palabra de las Sagradas Escrituras, de la esencia secreta de Dios, o el 'Nombre a través del cual todo lo demás adquiere sentido' (155). Sin embargo, esta búsqueda entraña una paradoja, pues el Tetragrámaton encarna la eternidad y la 'Nada' que es Dios, la cual 'se nos presenta sin atributos, pues está más allá del conocimiento intelectual' (45).¹² Como explica Scholem, el hecho de que Dios

11 Véase Borges 2006: 156. Borges cita a Scholem y sus estudios como las fuentes que inspiraron su interés por la Cábala. Afirma que pasó a leer 'all the books of the Cabala I have found and all the articles in the encyclopedias', por lo cual combinó los textos centrales de la tradición cabalística con los estudios de Scholem para construir este resumen. Borges también menciona a Scholem como fuente de conocimiento sobre la Cábala en su poema 'El Golem' (1984: vv. 55–56).

12 Scholem explica que esta 'Nada' no implica una ausencia, sino una realidad 'infinitamente más real que cualquier otra realidad' y, por lo tanto, incomprendible para el ser humano (1996: 45).

sea tan infinito que el intelecto finito del ser humano no lo puede comprender hace que ‘para la mente humana [el Tetragrámaton] no [tenga] ningún significado concreto y específico’ (155). Aunque se pueda llegar a la eternidad encarada por el nombre de Dios a través de los símbolos, estos mismos símbolos resultan ser incapaces de expresarla, y la racionalidad del lenguaje humano queda aniquilada frente a la ‘Nada’ infinita e incomprensible contenida en el Tetragrámaton.

Evidentemente, la conceptualización del lenguaje implícita en el Tetragrámaton cobra una gran importancia teórica frente a la insistencia por parte de Borges a lo largo de su *corpus* en la insuficiencia del lenguaje para representar el universo. En su ‘Nueva refutación del tiempo’, por ejemplo, Borges afirma que ‘todo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal’ (2007b: 276), una hipótesis que demuestra en la descripción de la visión totalizante del narrador en ‘El Aleph’ (1974);¹³ además, en su ensayo sobre ‘El idioma analítico de John Wilkins’, Borges celebra la noción de un idioma en el cual las palabras ‘no son torpes símbolos arbitrarios’, sino en el cual ‘cada una de las letras que l[o] integran es significativa, como lo fueron las de la Sagrada Escritura para los cabalistas’ (2007a: 163). La idea de una sola palabra que dé lugar a la Creación y comunique la eternidad, por lo tanto, ofrece la oportunidad de reflexionar sobre las potencias representativas del lenguaje y sobre la naturaleza de la creación literaria; como ya queda sugerido, la ‘inefabilidad’ del Tetragrámaton adquiere matices más allá del ‘miedo reverente de pronunciar el Nombre de Dios’ (Borges 2012a: 170) citado por Scharlach en ‘La muerte y la brújula’. Si bien el nombre de Dios (JHVH) es ‘inefable’ por razones supersticiosas, es también literalmente indecible por la ausencia de vocales;¹⁴ como es el caso de los *hrönir* y los nombres de algunos personajes de Borges, el desafío de pronunciar esta palabra invita una reflexión sobre la capacidad por parte del ser humano para describir una realidad a través de las palabras. Además, si el Tetragrámaton contiene la eternidad, sería ‘inefable’ según Borges por el mero hecho de que el lenguaje humano ‘sucesivo’ nunca puede captar la simultaneidad de pasado, presente y futuro de una manera fiel.

Como espero demostrar adelante, es este cuestionamiento del poder representativo del lenguaje que subyace el empleo del Tetragrámaton por parte de Borges en ‘La muerte y la brújula’; Scharlach y Lönnrot, al buscar la creación y la coherencia en el poder creador del nombre de Dios, no hacen más que demostrar su ‘inefabilidad’ dentro de un esquema lingüístico humano, convirtiendo la creencia en el poder trascendente del ‘logos’ en un juego fatal en el cual el texto supuestamente ‘absoluto’ se abre a las ‘repeticiones maniáticas’ (2012a: 167) de una multitud de actos interpretativos.

13 El narrador de ‘El Aleph’ afirma, por ejemplo, que ‘lo que vieron mis ojos fue simultáneo; lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es’ (Borges 1974: 625).

14 En su estudio *Ariadne’s Thread: Story Lines*, J. Hillis Miller también nota de paso que el nombre secreto de Dios ‘cannot be spoken as an ordinary word, any more than those four consonants of the Hebrew tetragrammaton can be spoken as such. A consonant without a vowel is voiceless, unspeakable’ (1992: 235).

Antes que nada, Borges explota la noción cabalística de la potencia creadora del Tetragrámaton para retratar a Scharlach como un dios subalterno que 'crea' una realidad a través de las cuatro letras del nombre de Dios. Como Maurice J. Bennett (1983: 268) y Antonio Fama (1983: 171) han también notado, la génesis de los crímenes de Scharlach imita la narración bíblica de la transformación por parte de Dios del caos en orden. Mientras que el primer asesinato (el de Marcelo Yarmolinsky) '[l]e fue dado por el azar' (Borges 2012a: 169) a causa de la entrada del asesino en el cuarto equivocado durante un robo, Scharlach convierte unas circunstancias aleatorias (entre ellas, la hoja con la frase 'La primera letra del Nombre ha sido articulada' (2012a: 160)) en el diseño armónico y ordenado de su plan para atrapar a su adversario. De esta manera, Scharlach usurpa el rol de Dios en una inversión paródica de la Creación, construyendo un orden a partir de las palabras que termina con la destrucción de Lönnrot.¹⁵ De hecho, Borges parece intercalar otros detalles en su descripción del primer crimen que evocan las narraciones cabalísticas de la Creación y que sirven para reforzar la imagen de Scharlach como un reflejo distorsionado de Dios. Por un lado, el primer asesinato ocurre en el Hôtel du Nord,¹⁶ cuyo nombre menciona el punto cardinal asociado con el caos y la génesis del mal en la Cábala; según el comentario de Aryeh Kaplan (1990) al *Sefer Yetzirah* (uno de los textos principales de la Cábala, del cual se encuentra una 'traducción literal' en el cuarto de Yarmolinsky (Borges 2012a: 159)), Dios 'stretches the north on Chaos, He hangs the earth on Nothingness' (Kaplan 1990: 25),¹⁷ y Gershom Scholem confirma que, según el *Bahir*, 'hay en Dios un principio denominado "mal" que se encuentra al norte de Dios' (1988: 101).

Por otro lado, la referencia a los zafiros del Tetrarca de Galilea alude a una de las etimologías asociadas con la palabra 'sefirot'; según Moshe Miller en su introducción al *Zohar*, 'the word *sefirah* is explained as deriving from the word "*sapir*" – a diamond or sapphire in Hebrew', pues estas emanaciones o nombres creadores de Dios 'are characterized by the flawlessness and purity with which they reveal and manifest the Infinite Light' (2000: 40).¹⁸ El hecho de que los crímenes de Scharlach comienzan con el intento fracasado de robar los zafiros sirve para presentar su complot como una parodia de la revelación y creación divinas; los 'zafiros' figurativos de las emanaciones de Dios a través de sus nombres sagrados

15 Véase 'Borges, Milton, and the Game of the Name' de Louis I. Middleman. Middleman sugiere que el cuento de Borges es 'a heterodox version of *Paradise Lost* in which Satan emerges victorious' (1972: 967) y analiza el jardín de Triste-le-Roy como una 'parodic Eden' (971).

16 Para interpretaciones del simbolismo del Hôtel du Nord, véase Hernández Martín 1995 y Sturrock 1977. Hernández Martín asocia la torre del hotel con la Torre de Babel (1995: 81), un hecho que sugeriría la importancia del lenguaje en el complot de Scharlach. Sturrock nota su forma prismática y sugiere que representa 'a place to make fictions in' que 'projects existing fictions in a different form' (1977: 45).

17 Con referencia a la palabra *Beli-mah* ('Nothingness') en el verso 'Ten Sefirot of Nothingness' (*Sefer Yetzirah* 1:2), Kaplan (1990) afirma que esta palabra sólo aparece una vez en la Biblia, en el versículo citado arriba (Job 26:7).

18 Según Miller, la palabra *sefirot* también se relaciona etimológicamente con *sippur* (historia), *sfor* (frontera) y *mispar* (número) (2000: 40–41).

se convierten en zafiros reales codiciados por un criminal, y la Creación se rebaja al nivel de un delito en el cual Scharlach emprenderá una ‘Creación’ perversa a partir de las circunstancias proporcionadas por la existencia de los zafiros. De esta manera, Borges caracteriza a Scharlach como una versión subalterna del Dios de la Cábala, una figura poderosa que intenta construir un orden desde el caos del Norte a través de la fuerza creadora de las palabras.¹⁹

Borges refuerza esta visión del lenguaje y la creencia por parte de Lönnrot (aprovechada por Scharlach) en el poder absoluto de las palabras mediante la asociación del Tetragrámaton con la brújula. Este instrumento, con su forma circular y su indicación de los cuatro puntos cardinales hacia los cuales el mundo se extiende, simboliza la ilusión de una visión totalizante del mundo y de la capacidad por parte del ser humano de representar y comprenderlo a través de su propio lenguaje simbólico. El territorio vasto de la tierra se vuelve una miniatura manejable, y el poseedor de la brújula tiene la impresión de tener el mundo en la palma de su mano y de conocerlo en su totalidad. Además, si el círculo evoca la eternidad y lo infinito, la brújula implica el conocimiento de un principio absoluto que trasciende el tiempo y el espacio finitos. Al asociar las cuatro letras del Tetragrámaton con los cuatro puntos cardinales de la brújula, Scharlach duplica la creación del mundo por parte de Dios a través del lenguaje para poner en marcha el plan ‘absoluto’ que regirá el universo de los personajes; el acto de dar al nombre de Dios las dimensiones del mundo implica la posibilidad de crear y acceder al ‘conocimiento inmediato de todas las cosas que serán, que son y que han sido en el universo’ (Borges 2012a: 160) contenido en el Tetragrámaton mediante el idioma simbólico de la brújula.

Sin embargo, la brújula tiene otras implicaciones simbólicas que revelan el escepticismo por parte de Borges en cuanto a la viabilidad del lenguaje en la fiel representación del mundo. En primer lugar, los mecanismos de la brújula se rigen por un principio de arbitrariedad y relatividad. La aguja de la brújula, lejos de dar una indicación exacta de la ubicación espacial, siempre apunta al norte; la determinación del sentido depende de un cálculo de la orientación relativa a un punto específico, así que la ‘verdad’ nunca se revela directamente y tiene que ser trasladada a otro sistema simbólico. Incluso la indicación del norte por parte de la brújula es una ilusión, pues la aguja indica el norte magnético en vez del norte geográfico. Por lo tanto, la visión totalizante prometida por la

19 Irwin (1994) interpreta la importancia de los puntos cardinales en el cuento en términos de una inversión del privilegio otorgado al norte y al oeste en el pensamiento geográfico occidental y de la jerarquía del criminal siniestro y el detective en las obras de Poe. Notando que la raíz original de la palabra ‘norte’ la asocia con la izquierda siniestra (162), Irwin sugiere que Borges reorienta el ‘norte’ hacia el concepto de la maldad a la vez que invierte el privilegio del oeste sobre el este. Al asociar a Scharlach con el Oriente por sus raíces judías, Borges hace que ‘the triumph of Scharlach over Lönnrot (sinister over righteous, east over west) implicitly enacts the reversal of another master/slave polarity, that geographic opposition evoked by the originating and culminating events of the narrative... – north and south’ (162–63). En la opinión de Irwin, esta inversión sirve para establecer a Borges como ‘an origin for South American writing in the way that Poe was for North American’ (163).

brújula siempre se manifiesta dentro de un esquema inexacto que requiere la interpretación y la determinación de un significado relativo. Si 'the compass has a message which differs at every point on earth, and refers *only* to that point, by helping to determine its location', como sugieren Aden W. Hayes y Khachig Tololyan (1981: 404),²⁰ Borges asocia el Tetragrámaton con este instrumento para sugerir la imposibilidad de representar un mundo eterno e infinito a través de los símbolos humanos; el lenguaje de la brújula se reduce a un sistema arbitrario en el cual la lectura dada por sus símbolos depende de circunstancias contingentes (e.g., el sitio en que se encuentra la persona que la lee y su interpretación individual) y en el cual el orden superior del mundo no puede ser comunicado de una manera directa.

Borges hace explícita la insuficiencia y la arbitrariedad del lenguaje como una herramienta de representación y creación a través de la figura del rombo, formado por el traslado del Tetragrámaton al esquema de la brújula. Al asociar cada letra del Tetragrámaton con uno de los cuatro puntos cardinales, Scharlach pretende reproducir el nombre totalizador de Dios que tiene la extensión del mundo entero. Sin embargo, el rombo que resulta de este proceso demuestra la imposibilidad de una representación fiel dentro de los esquemas interpretativos humanos.²¹ La 'articulación' del Tetragrámaton en la realidad ideada por Scharlach lleva a la creación de un símbolo que puede interpretarse como metonimia del lenguaje, un conjunto de signos con un supuesto valor 'cerrado' y universal; no obstante, Borges desmiente esta capacidad representativa del lenguaje al invitarnos a cotejar el rombo con la forma circular de la brújula que representa la eternidad encerrada en el nombre de Dios. Aunque sus vértices tocarían la circunferencia del círculo en los puntos cardinales (y se debe recordar que estos puntos en sí no son exactos, pues se determinan por el norte magnético y no el norte geográfico que parecen indicar), este lenguaje simbólico no adquiere las dimensiones del círculo entero; es un sistema finito que nunca puede comunicar lo infinito, sino que reduce el mundo a un esquema limitado e incompleto.²² Si el Tetragrámaton es 'inefable', es porque el lenguaje no puede comunicar su signi-

20 Hayes y Tololyan comparan el uso de la brújula en 'La muerte y la brújula' al uso de la cruz en 'The Blue Cross' de Chesterton: 'Whereas the cross is an intersection of vertical and horizontal axes, of the celestial and the terrestrial, [...] the cardinal points of the compass lie on a plane which is merely horizontal and earthly, representing a projection of the four points of the cross upon a flattened surface'. Concluyen que Borges transforma la cruz de Chesterton en la brújula para crear un mundo sin Dios en el cual 'the subject is always at the center, always implicated in whatever order is made' (1981: 405).

21 Véase 'Three Stories' de Louis Murillo. Murillo analiza el rombo como un símbolo de la ambigüedad fundamental del lenguaje, sugiriendo que 'the rhombuses simultaneously contain the triangles and are displaceable by them. The "predicament" of symbolic knowledge alluded to is that the same figure or symbol can contain two antithetical orders of meaning' (1986: 31).

22 Véase el estudio de Bill Richardson sobre *Borges and Space*. Aunque no analiza el rombo en términos del lenguaje literario, Richardson sugiere que esta figura alude a los límites que Lönnrot impone sobre la realidad a causa de su deseo de la simetría: 'the fact is that the map which can be extracted from the locations of crime scenes is a reduction which ultimately deceives' (2012: 66).

ficado; significativamente, cuando Lönnrot descubre que las cuatro letras constituyen la clave de los crímenes, ‘pronunci[a] la palabra *Tetragrámaton*’ (Borges 2012a: 165), el nombre del nombre de Dios, pero no el nombre en sí. De esta manera, Borges sugiere la brecha enorme que se abre entre el signo lingüístico y el objeto que representa. La premisa cabalística del poder inmanente de las palabras de crear y otorgar el acceso a la ‘verdad’ se parodia en el acercamiento por parte de Lönnrot al Tetragrámaton y en la revelación de la falsedad en la cual culmina su búsqueda del nombre sagrado de Dios.

Borges extiende este mismo principio al nivel del texto literario para cuestionar la posibilidad de que el autor cree un texto ‘absoluto’ cuyo lenguaje comunica un único significado supremo; si se acepta que Scharlach y Lönnrot representan las figuras del autor y del lector, respectivamente, el desenlace de sus ‘creaciones’ y ‘lecturas’ a partir del Tetragrámaton apunta a la naturaleza contingente del significado de todo texto literario. Cabe señalar, en primer lugar, que Scharlach intenta crear un orden coherente y cerrado (como la figura cerrada del rombo) que atrape al lector en un sistema rígido de significados controlados exclusivamente por el autor. La figura del ‘rombo perfecto’ que resulta en una ‘exacta muerte’ (2012a: 171) señala su esfuerzo por enredar al lector en unos detalles minuciosamente compuestos que desembocan en un final sin alternativas; si Lönnrot y Scharlach son dobles vinculados por las frecuentemente citadas alusiones al color ‘rojo’ en sus nombres, la ‘muerte’ de Lönnrot significa la trascendencia divina del autor y su texto, pues el lector queda subsumido dentro de un orden y un significado incontrovertibles donde la posibilidad de una proliferación de significados se suprime. Como el Dios de la Cábala que crea todo el universo y el texto absoluto de la Torá por medio del lenguaje, Scharlach emplea el Tetragrámaton para intentar elaborar su propio ‘texto’ y realidad absolutos donde la interpretación del lector se defiende al significado supremo diseñado por el autor.

Sin embargo, la muerte de Lönnrot es precedida por el planteamiento de la posibilidad de una repetición variada de la lectura del ‘texto’ de Scharlach, una propuesta que perturba la autoridad absoluta del autor como creador ‘divino’. Al reconocerse como ‘objeto de la ficción ajena’, en las palabras de Gareth Williams (1991: 300),²³ Lönnrot se da cuenta de que la realidad creada por Scharlach es nada más que un artificio y que existen significados distintos al que él había identificado. El poder del lenguaje para conducir a la verdad se revela como un engaño; el nombre eterno de Dios, lejos de llevarlo a un conocimiento cierto y a un orden trascendental, le obliga a Lönnrot a enfrentarse a la falibilidad del lenguaje y su incapacidad de garantizar significados absolutos. Este reconocimiento lo lleva a reconsiderar la naturaleza de ‘las muertes simétricas y periódicas’ y a proponer un encuentro posterior con Scharlach ‘en otro avatar’ (Borges 2012a: 172), un acto en el cual niega su propia identidad individual y su rol como

23 Williams sugiere que tanto Lönnrot como Scharlach son lectores–narradores cuyos ‘textos’ resultan ser interdependientes; el lector del cuento de Borges, puesto en la misma posición que Lönnrot aunque fuera del texto, ‘se encuentra frente a una *mise en abîme*, ante un reflejo ficticio de sí mismo expresado por sí mismo’ (1991: 301).

el identificador privilegiado de una 'verdad' absoluta en la ficción construida por Scharlach.²⁴ Justo como el Tetragrámaton, el símbolo de la eternidad, implica la repetición por el hecho de que contiene dos haches (JHVH), la lectura de un texto se presenta como un acto que se repite de una manera 'periódica' por parte de distintas personas y bajo nuevas circunstancias.

Esta 'muerte', por lo tanto, niega el triunfo del autor en su esfuerzo por crear un texto absoluto, además del de un lector individual que intenta leer el texto como tal. En su búsqueda del nombre eterno de Dios, la única 'verdad' que Lönnrot descubre es la imposibilidad de encontrar un significado fijo en el lenguaje; si llega a alguna visión de la 'eternidad', es una eternidad llena de 'repeticiones maniáticas' semejantes a las de Triste-le-Roy (167), los repetidos actos de la lectura e interpretación que niegan la pretensión a la originalidad y al conocimiento cierto que afirmarí­a la solidez de su visión del mundo. El hecho de que su interpretación fracasó y de que otros lectores lo seguirán, repitiendo y quizás modificando su propio acto de lectura, lleva a la aniquilación de Lönnrot y del significado 'absoluto' que tanto él como su doble Scharlach creían haber establecido en el 'texto' de los crímenes.

A la luz de esta visión del texto literario y de la búsqueda del significado como una negación del individuo, la brújula adquiere un simbolismo muy potente que sugiere la relación íntima entre este instrumento y la muerte que Borges señala en el título del cuento. Por un lado, el hecho de que la brújula funcione según el principio de la relatividad sugiere el error de suponer la existencia de un significado absoluto en un texto; aunque la brújula siempre apunta al norte en una simulación de la unidireccionalidad, la 'lectura' del instrumento es una interpretación que tiene resultados distintos que dependen de la 'orientación' específica de la persona que la lee.²⁵

Por lo tanto, la validez absoluta de una interpretación en particular queda abolida, pues, como sugiere J. Hillis Miller, 'figures give back only what has been put into them. Far from being a reliable means of epistemological certitude they only tell their readers something about the one who has concocted

24 Véase Miller 1992 y Rodríguez Monegal 1978 para discusiones de este pasaje en relación con el 'eterno retorno'. Como señala Miller, Borges propone 'a theory of the eternal return not as the same but as variation' (1992: 254); de una manera semejante, Rodríguez Monegal compara la pareja Lönnrot-Scharlach a Abel y Caín y afirma que 'the story becomes a cosmic charade in which circumstances may vary but the ritual is always the same' (1978: 384).

25 Véase Irwin 1994 para una discusión de las ópticas distintas de Treviranus, Lönnrot y Scharlach (además de la del lector) y su oscilación entre 'insight' y 'blindness' en relación con la oscilación entre tres/ cuatro y triángulo/ rombo (421-23). Irwin analiza la manera en que esta estructura repite y transforma la empleada por Poe en 'The Purloined Letter'; la exactitud de Treviranus y Lönnrot con respecto al número de eventos versus el número de asesinatos cambia a lo largo de la narración por la interacción de sus interpretaciones: 'It is only because Lönnrot's insight about the number of events leads him to present himself at the time and place planned for the last murder [...] that Treviranus's blindness about the true number of events turns into an insight about the actual number of murders' (1994: 422). Igualmente, Scharlach se da cuenta al vencer a Lönnrot que se ha derrotado a sí mismo, pues la justificación por su existencia se encontraba en su doble, Lönnrot (422-23).

them or who reads them' (1992: 240).²⁶ Además, una lectura 'cabalística' de los símbolos de la brújula en relación con el Tetragrámaton refuerza esta equivalencia necesaria entre la comprensión de la infinidad de lecturas posibles del texto y la 'muerte' de Lönnrot. Como la brújula, igual que el Tetragrámaton, lleva cuatro letras que corresponden a los cuatro puntos cardinales, el hecho de que Borges asocie el Tetragrámaton con estos puntos hace posible encontrar una 'secreta morfología' (2012a: 157) en los símbolos del instrumento. Borges otorga un orden preciso a los puntos cardinales a los cuales cada crimen (y la articulación de cada letra del Tetragrámaton) corresponde: norte (Yarmolinsky), oeste (Acevedo), este (el pseudo-asesinato de Ginsburg-Ginzberg-Gryphius) y sur (Lönnrot). En una brújula típica, estos puntos serían indicados sólo por su primera letra; en el orden señalado por Borges, la 'morfología' de los crímenes según el lenguaje de la brújula sería N, O, E, S, una serie que se lee fácilmente como 'No es'. Por lo tanto, la afirmación máxima de la existencia (el nombre de Dios) corresponde exactamente a una negación absoluta del ser. Esta equivalencia paradójica señala el silenciamiento del lenguaje frente a una eternidad 'inefable' – indecible dentro de un sistema lingüístico finito – a la vez que sugiere la aniquilación de la individualidad y de significados inherentes frente a las multiplicaciones incesantes de la lectura que ocurren a lo largo del tiempo. La seguridad de Lönnrot, que surge de su creencia en la posesión del conocimiento de un significado soberano, se disipa cuando descubre su error; el reconocimiento de una eternidad en la cual sus otros 'avatares' leerán y reinterpretarán el 'texto' de Lönnrot lleva a la borratura inevitable de su existencia única desde un punto de vista epistémico.²⁷

A pesar de esta visión aparentemente funesta de la 'muerte' del lector a manos del autor, esta negación es lo que permite que Borges proponga la supremacía del lector en la determinación del significado según una conceptualización cabalística de la creación. Varios detalles en el cuento sugieren la posibilidad de vincular a Lönnrot, un lector que llega a representar a todos los lectores, al Dios de la Cábala, un hecho que otorga el poder de la creación del significado a los lectores de un texto y que le quita la autoridad absoluta al autor representado por Scharlach.²⁸ Por un lado, como ya queda sugerido, el Dios de la Cábala se

26 Véase también Stephens 1990. Stephens compara la figura del detective al crítico literario y sugiere que 'we as the readers/critics of Borges's stories may also impose our own structures of thought on the labyrinth of words of which they consist, as does the detective Lönnrot on the labyrinth of the world' (76).

27 Llorba (2008) afirma que Lönnrot 'tarde descubre que la individualidad es un engaño de la mente que impide ver la esencia y comprende que solo hay apariencias, que las antítesis son diversificaciones del mismo rostro, versiones de un arquetipo, fases de un destino cósmico, y que el hombre está sujeto a un Hacedor cuyo plan se revela cuando ya es ineludible' (2008: 45). Aunque a fin de cuentas no estoy de acuerdo con la equivalencia entre Scharlach y un 'Hacedor' divino, creo que la negación de la individualidad es un aspecto importante del final del cuento y contribuye a la visión de la creación literaria establecida por Borges.

28 Véase Carroll 1979. Carroll observa que el final implica 'a second reversal of roles' en la cual 'Scharlach becomes the pursuer pursued, exchanging roles with Lönnrot' (337).

concibe como una 'Nada mística' (Scholem 1996: 25) que 'se exterioriza creadoramente en la emanación de las sefirot', o la serie de nombres con los cuales Dios creó el mundo (Scholem 1988: 113). La negación del ser implícita en el reconocimiento por parte de Lönnrot de que existirá 'en otro avatar' (Borges 2012a: 172), su transformación en 'nada' frente al texto, sugeriría que los múltiples lectores encarnados por Lönnrot son los que tienen el poder de crear el significado. La única diferencia sería que no existe una verdad oculta en el texto (como es el caso de la Torá), sino que el universo del texto se ve constantemente re-creado. De esta manera, Borges retiene el concepto de la fuerza creadora de la 'Nada' divina de la Cábala, pero lo transforma para poner en primer plano el principio del significado inestable del lenguaje, el cual niega la existencia de una verdad inherente en el texto y el privilegio otorgado a cualquier interpretación o acto creativo individual que intente fijar esta 'verdad'.

Por otro lado, Borges parece incluir algunas pistas de esta asociación de la lectura con la recreación constante del texto en el nombre de Lönnrot. Además de la referencia ya citada al color 'rojo' (*rot* en alemán) que sirve para caracterizar a Lönnrot como un doble de Scharlach (un hecho que ya sugiere su participación en el acto creador), John P. Dyson nota que Borges ha indicado el origen sueco de este apellido y que esta etimología cambia la acepción del nombre (1985: 143).²⁹ Según Dyson, la palabra 'rot' significa 'raíz' o 'fuente', y 'lönn' significa 'oculto', de manera que el nombre de Lönnrot significa, literalmente, 'raíz oculta'. Aunque Dyson sugiere que este nombre alude al hecho de que 'the secret source of Erik Lönnrot's downfall is in his name, his identity – indeed, in himself' (143),³⁰ la idea de la 'raíz oculta' también evoca la descripción de Dios dentro del esquema del Árbol de la Vida de la Cábala. Según Gershom Scholem, 'las diez *sefirot* constituyen el Árbol místico de Dios o Árbol del poder divino, representada cada una por una rama cuya raíz común es desconocida e incognoscible' (1996: 235). El En-Sof infinito, o Dios en su forma más plena de la 'Nada', constituye la 'oculta Raíz de todas las Raíces' (236); por lo tanto, si Lönnrot y el principio de la recreación constante del texto que representa es una 'raíz oculta', los múltiples lectores de un texto se convierten en los creadores privilegiados del significado, y sus interpretaciones distintas constituyen una 'infinitud' potencial de significados dentro del mismo texto. Es también posible identificar en las iniciales de Lönnrot, E. L., un indicio más concreto de esta idea, pues 'El' es uno de los nombres hebreos para Dios (Walls 2005: 2742).³¹ De esta

29 Dyson nota que Borges hace referencia a 'nombres alemanes o escandinavos' en el cuento en el prólogo a 'Artificios' (en *Ficciones*) y que afirma explícitamente el origen sueco de Lönnrot en *The Aleph and Other Stories* (1985: 143).

30 Por su parte, Daniel Balderston sugiere que esta 'raíz oculta' hace referencia a una identidad judía secreta de Lönnrot que sirve para iluminar un conflicto entre 'códigos culturales rivales' (1996: 126) y que se vincula al estatus social de los judíos en la Argentina de la época.

31 En su entrada sobre 'El' en la *Encyclopedia of Religion*, Walls (2005: 2742) nota que 'El' se identifica con Yahweh (i.e., el JHVH del cuento de Borges) en el Israel antiguo y que se combina frecuentemente con otras palabras para describir las características de Dios (e.g., El Olam, El Elyon, El Shadday).

manera, la reducción de Lönnrot a la 'nada' a través de su 'muerte' y las asociaciones cabalísticas de su nombre con Dios sirven para identificar a los varios 'avatares' del lector como los verdaderos creadores de un texto literario quienes determinan su significado a través de sus interpretaciones.³²

La recreación implícita en estas lecturas sucesivas culmina en la 'reescritura' del texto de Scharlach al final del cuento y la reconfiguración del Tetragrámaton según la noción borgeana del lenguaje y de la creación literaria. Lönnrot sugiere que en el 'laberinto' de Scharlach 'sobran tres líneas', y propone en cambio el modelo de 'un laberinto griego que es una línea única, recta' (Borges 2012a: 172).³³ Le pide a Scharlach que, 'cuando en otro avatar [...] [le] dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino de los dos'. El futuro Lönnrot esperará al futuro Scharlach en un punto D entre los puntos A y C (2012a: 172). Como varios críticos han notado, este 'laberinto' alternativo alude a una de las paradojas de Zenón, en la cual la divisibilidad infinita de una línea significa la imposibilidad de que una persona alcance el punto que otra persona ya ha alcanzado, pues hay un número infinito de puntos entre estas dos personas; en este nuevo laberinto, por lo tanto, sería imposible que Scharlach matara a Lönnrot (véase Bornholt 2009: 14; Molloy 1994: 49). Sin embargo, más que una mera burla por parte de Lönnrot, una manera de demostrar que habría podido eludir a Scharlach mediante su uso de la razón, esta propuesta de un nuevo modelo sirve de nuevo para otorgar el poder de la creación al lector. Borges establece una 'symbiosis between both the creative and resolvent poles of the text' (Hernández Martín 1995: 82) al retratar a un detective-lector que corrige el modelo ideado por el criminal-autor y, como Marta J. Sierra ha comentado, su evocación de la paradoja de Zenón demuestra que 'la lectura es un juego infinito de posibles encuentros entre el lector y el autor, en que este último teje nuevos laberintos al primero en un juego de nunca acabar' (1999: 60).³⁴ El autor, frente al reconocimiento de que su 'rombo perfecto' (Borges 2012a: 171) puede ser desconstruido y reinterpretado por sus receptores, sólo puede 'promet[er] ese laberinto' (2012a: 172) y resignarse a su falta de control sobre la forma eventual que tomará su texto.

32 Fishburn nota la pertinencia del concepto del En-Sof con respecto a la noción borgeana de la realidad: 'Repeatedly Borges subverts any belief in a certainty, exposing the partiality of man-made limitations upon every explanation of the Universe, whether philosophical, theological, or mystical' (1988: 412). El universo representa una 'nada' sin límites que no se puede conocer ni expresar en términos humanos y finitos.

33 Ludmila Kapschutschenko sugiere que la inclusión de otro laberinto confirma la naturaleza caótica del universo y la muerte que el esfuerzo por imponerle un orden conlleva: 'Cualquiera que sea la forma del laberinto, al descubrir el secreto, la muerte es cierta' (1981: 36).

34 Sierra percibe esta idea principalmente en la imagen de Triste-le-Roy: 'El laberinto puede leerse...como un símbolo de la virtualidad del texto literario y de los infinitos recorridos que el lector puede llevar a cabo. La doble organización del espacio de la quinta es entonces una manifestación de las dos realidades del texto y una metáfora de la literatura como un espejismo (o un juego de infinitos espejismos) para el lector' (62).

Este laberinto lineal, con sus cuatro puntos, también representa una rearticulación de las cuatro letras del Tetragrámaton en otra 'morfología' que refleja la visión del lenguaje literario que Borges presenta en el cuento. Si la multiplicidad de lectores e interpretaciones encarnados por Lönnrot corresponde a un principio eterno de la creación literaria, Lönnrot ofrecerá en este modelo la verdad de la *falta* de verdades inherentes en los textos y en los signos lingüísticos que los componen. En primer lugar, esta 'sola línea recta' (172) indica la transposición y la coexistencia simultánea de los varios puntos sobre el mismo plano. Si la línea es el texto literario en sí, Borges lo concibe como una entidad 'invisible' (172), una secuencia de letras y palabras sin una esencia definitiva, sobre la cual varias interpretaciones convergen a lo largo del tiempo para darle un significado. Puesto que cada punto divide la línea en dos segmentos como parte de una bifurcación potencialmente 'incesante' (172), el texto literario se presenta como una entidad neutral en la cual los significados proliferan con cada lectura. Esto ocurre por la naturaleza inherentemente arbitraria del lenguaje, otra noción que Borges sugiere en la reordenación de los cuatro puntos por parte de Lönnrot. Si se alinean las cuatro letras del Tetragrámaton con los cuatro puntos del laberinto lineal (como se hizo en el caso de la brújula), se obtiene la Figura 1:

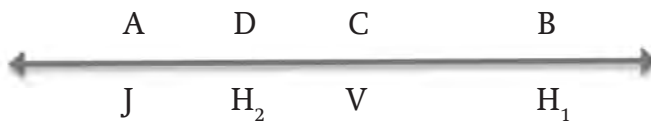


Figura 1. El Tetragrámaton, el lenguaje y la creación literaria en 'La muerte y la brújula' (Borges 2012: 21).

Por la repetición de la H, el signo que indica el Tetragrámaton queda igual en la superficie (i.e., JHVH); sin embargo, se da la posibilidad de leerlo de otra forma, pues la retención de la ortografía estricta (i.e., JH₁VH₂) lleva a una nueva manera de navegar los signos y, por extensión, de dotar al texto de una coherencia y un significado. Además, la regresión de la palabra hacia el interior de sí misma en este nuevo modelo de la lectura llama la atención a la autorreferencialidad del signo; para Borges, las palabras no constituyen una vía directa y lineal hacia el significado, sino que sólo pueden volverse sobre sí mismas, haciendo referencia a su propia construcción y exigiendo así el reconocimiento de su naturaleza artificiosa y arbitraria.³⁵ De esta manera, Borges sugiere la pluralidad de maneras en que se puede interpretar el mismo texto, cuya linealidad es engañosa por su aparente sencillez. Los signos y los textos se presentan como cadenas de símbolos que, a pesar de mantener el mismo orden 'lineal' a lo largo del tiempo, se ven sujetas a varias lecturas posibles en las cuales la manera en que cada lector enfrenta el texto modifica la forma específica que el texto

35 Para una interpretación alternativa del simbolismo de esta 'regresión', véase Miller 1992. Miller sugiere que el laberinto lineal representa 'an infinite regression of thought' y que 'to be lost in this labyrinth is to use it as a figure of thought that boggles the mind and entraps it in an endless sterile meditation' (245).

adquiere. El Tetragrámaton reconfigurado, lejos de representar una verdad absoluta y trascendental, simboliza la arbitrariedad del lenguaje que propulsa la creación de un sinfín de significados al interior del mismo texto. Como es el caso de las haches repetidas del Tetragrámaton, el acto de la lectura se repite eternamente, pero la forma de esta repetición se reconfigura de una manera constante en las manos de los varios lectores, quienes crean el sentido del texto de su propia forma.

Borges nos deja con un último detalle que sugiere el verdadero sentido de esta reelaboración del Tetragrámaton en el laberinto lineal. Al principio del cuento, el narrador afirma que, según la tradición cabalística, existen 99 nombres de Dios; mientras que ‘los hebraístas atribuyen ese imperfecto número al mágico temor de las cifras pares’, ‘los Hasidim razonan que ese hiato señala un centésimo nombre – el Nombre Absoluto’ (Borges 2012a: 160). No parece casual que Lönnrot haya ‘dedicado cien días’ (2012a: 166) a su investigación, y que el centésimo día de su búsqueda de una ‘explicación puramente rabínica’ (159) corresponda a su encuentro con Scharlach en Triste-le-Roy. Aunque otros críticos que han notado esta correspondencia entre los cien nombres y los cien días sugieren que el ‘nombre’ que Lönnrot encuentra es nada más que su propia muerte,³⁶ ¿no es posible que el Tetragrámaton superpuesto sobre el laberinto lineal sea una manipulación del concepto del centésimo ‘Nombre Absoluto’ por parte de Borges? Si la eternidad implica ‘el conocimiento inmediato de todas las cosas que serán, que son y que han sido en el universo’ (160), el modelo propuesto por Lönnrot convierte todo signo y todo texto en un pequeño universo que contiene un número infinito de potenciales significados pasados, presentes y futuros por el mero hecho de existir. Los últimos dos términos de la serie ya se contienen dentro de los primeros dos (los que son necesarios para la creación de la línea), sugiriendo que, desde un principio, el lenguaje de un texto encierra una multitud de significados todavía no descubiertos y no necesariamente previstos por el autor; como un sistema finito incapaz de representar lo absoluto y lo infinito, el lenguaje se verá sujeto a numerosas lecturas que crearán nuevos ‘segmentos’ de significado. Como un Aleph en el cual se puede observar ‘todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos’ (Borges 1974: 623), el texto literario permite imaginar las infinitas posibilidades del significado de los mismos signos a lo largo del tiempo. Aunque la eternidad encarnada por el nombre de Dios resulta ‘inefable’ para el lenguaje, es esta insuficiencia y arbitrariedad del lenguaje lo que, paradójicamente, convierte el texto en un punto de contacto con la posibilidad de lo eterno, donde el lector se da cuenta de la existencia futura de sus ‘otros avatares’ que leerán el mismo texto de otra forma. El ‘Nombre Absoluto’ representado por el Tetragrámaton laberíntico y lineal, por lo tanto, encarna la única verdad ‘absoluta’ que existe con respecto a la creación literaria para Borges: la falta de verdades absolutas que pueden descubrirse o crearse a través del lenguaje, y la negación de toda autoridad exclusiva sobre el significado de un texto.

36 Véase Bennett 1983: 272; Le Goff 1999: 252; Sarabia 1992: 13; y Thau 1995: 6–7.

Como se puede apreciar, Borges entreteje el concepto del Tetragrámaton a lo largo de 'La muerte y la brújula' para proponer la arbitrariedad del lenguaje y la consecuente infinidad de significados que los lectores pueden atribuir a un texto literario. Aprovechando las figuras del rombo y de la brújula para demostrar los límites del lenguaje en la representación de lo eterno (el cual queda literalmente 'indecible' en los esquemas finitos de los seres humanos), Borges desmiente las aspiraciones por parte del 'autor' Scharlach de construir un texto 'absoluto' sobre cuyo significado él mantiene el control exclusivo. En cambio, Borges propone en la figura de Lönnrot, quien (junto con sus varios 'avatares') abarca una multiplicidad de lectores, un conjunto de creadores cuya repetición constante del acto de la lectura resulta en la creación de significados siempre nuevos dentro del mismo texto. A fin de cuentas, el autor tiene que ceder ante el hecho de que su 'creación' es un laberinto lineal que puede ser leído de distintas formas y que será continuamente apropiado por los lectores cuyas distintas interpretaciones les otorgan una fracción de la labor de crear el texto. Para Borges, escribir no es utilizar las palabras para crear un universo perfectamente ordenado que comunique un significado absoluto, sino abandonar estas palabras al mundo hasta que el texto se convierta en un universo laberíntico y monstruoso con un número infinito de significados potenciales.

Obras citadas

- Aizenberg, Edna, 1983. 'Emma Zunz: A Kabbalistic Heroine in Borges's Fiction', *Studies in American Jewish Literature* (1981-), 3: 223-35.
- Alazraki, Jaime, 1988. *Borges and the Kabbalah and Other Essays on His Fiction and Poetry* (Nueva York: Cambridge University Press).
- Balderston, Daniel, 1996. 'Fundaciones míticas en "La muerte y la brújula"', *Variaciones Borges*, 2: 125-36.
- Balzer, Carmen, 1989. *La Kabbala y Jorge Luis Borges* (San Juan, Argentina: Universidad Nacional de San Juan: Imprenta de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes).
- Bedell, Jeanne F., 1985. 'Borges' Study in Scarlet: "Death and the Compass" as Detective Fiction and Literary Criticism', *Clues: A Journal of Detection*, 6.2: 109-22.
- Bennett, Maurice J., 1983. 'The Detective Fiction of Poe and Borges', *Comparative Literature*, 35. 3: 262-75.
- Borges, Jorge Luis, 1974. 'El Aleph', en *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé), pp. 617-28.
- , 1984. 'El Golem', en *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé), II, pp. 261-63.
- , 2006. 'The Art of Fiction', en *The Paris Review Interviews*, ed. Philip Gourevitch. Vol. 1. Entrevista de Ronald Christ. (Londres: Picador), pp. 111-59.
- , 2007a. 'El idioma analítico de John Wilkins', en *Otras inquisiciones* (Madrid: Emecé), pp. 160-66.
- , 2007b. 'Nueva refutación del tiempo', en *Otras inquisiciones* (Madrid: Emecé), pp. 262-94.
- , 2012a. 'La muerte y la brújula', en *Ficciones* (Nueva York: Vintage Español), pp. 155-72.
- , 2012b. 'Una vindicación de la Cábala', en *Discusión* (Buenos Aires: Delbosillo), pp. 61-66.
- Bornholt, Nadine, 2009. 'Numbers in Jorge Luis Borges' "Death and the Compass"', *Ciberletras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, 22: 1-15.
- Borovich, Beatriz R. M., 1997. 'Borges: Una lectura desde la Kabalá', en *Borges*, ed. C. P. Alberto y C. Revah (Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación), pp. 31-42.
- Boruchoff, David A., 1985. 'In Pursuit of the Detective Genre: "La muerte y la brújula" of J. L. Borges', *INTI*, 21: 13-26.

- Caprarulo, Graciela, 1999. 'Una lectura de "La muerte y la brújula" de Jorge Luis Borges, a la luz de la cabala', en *Borges: Nuevas lecturas*, ed. Juana Alcira Arancibia (Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico), pp. 201–206.
- Carroll, Robert C., 1979. 'Borges and Bruno: The Geometry of Infinity in *La muerte y la brújula*', *MLN*, 94.2: 321–42.
- Dyson, John P., 1985. 'On Naming in Borges's "La muerte y la brújula"', *Comparative Literature*, 37.2: 140–68.
- Fama, Antonio, 1983. 'Análisis de "La muerte y la brújula" de Jorge Luis Borges', *Bulletin Hispanique*, 85.1–2: 161–73.
- Fishburn, Evelyn, 1988. 'Borges, Cabbala and "Creative Misreading"', *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 14.4: 401–418.
- , 1998. 'Reflections on the Jewish Imaginary in the Fictions of Borges', *Variaciones Borges*, 5: 145–56.
- Hayes, Aden W., y Khachig Tololyan, 1981. 'The Cross and the Compass: Patterns of Order in Chesterton and Borges', *Hispanic Review*, 49.4: 395–405.
- Hernández Martín, Jorge, 1995. *Readers and Labyrinths: Detective Fiction in Borges, Bustos Domecq, and Eco* (Nueva York: Garland).
- Irwin, John T., 1986. 'Mysteries We Reread, Mysteries of Rereading: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story; Also Lacan, Derrida, and Johnson', *MLN*, 101. 5: 1168–215.
- , 1994. *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).
- Isaacson, José, 1987. *Borges entre los nombres y el nombre* (Buenos Aires: FAIGA).
- Kaplan, Aryeh (ed.), 1990. *Sefer Yetzirah*, trad. Aryeh Kaplan. (York Beach, ME: Samuel Weiser).
- Kapschutschenko, Ludmila, 1981. *El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea* (Londres: Tamesis).
- Kazmierczak, Marcin, 2005. 'La Cábala en la visión teórica de Borges', *Revista Internacional d'Humanitats*, 8.
- Le Goff, Marcel, 1999. *Jorge Luis Borges: L'Univers, la lettre et le secret* (Paris: L'Harmattan).
- Llurba, Ana María, 2008. 'Las figuras del relato en "La muerte y la brújula"', en *Borges y los otros: Jornadas IV-V-VI (2004/2005/2006)*, ed. María Gabriela Cittadini (Buenos Aires: Fundación Internacional Jorge Luis Borges), pp. 43–50.
- Middleman, Louis I., 1972. 'Borges, Milton, and the Game of the Name', *MLN*, 87.7: 967–71.
- Miller, J. Hillis, 1992. *Ariadne's Thread: Story Lines* (New Haven, CT: Yale University Press).
- Miller, Moshe (ed.), 2000. *Zohar*. Trad. Moshe Miller. (Morristown, NJ: Fiftieth Gate).
- Molloy, Sylvia, 1994. *Signs of Borges*, trad. Oscar Montero (Durham, NC: Duke University Press).
- Murillo, Louis, 1986. 'Three Stories', en *Jorge Luis Borges*, ed. Harold Bloom (Nueva York: Chelsea House Publishers), pp. 29–48.
- Najenson, José Luis, 2003. '"Las siervas de la literatura": Filosofía y teología en Borges', en *Borges en Jerusalén*, ed. Myrna Solotorevsky and Ruth Fine (Francfurt: Vervuert), pp. 75–81.
- Real Academia Española, 1992. *Diccionario de la lengua española* (Madrid: Espasa-Calpe).
- Richardson, Bill, 2012. *Borges and Space* (Nueva York: Peter Lang).
- Rodríguez Monegal, Emir, 1978. *Jorge Luis Borges: A Literary Biography* (Nueva York: E. P. Dutton).
- Routledge, Christopher, 2001. 'The Chevalier and the Priest: Deductive Method in Poe, Chesterton and Borges', *Clues: A Journal of Detection*, 22.1: 1–11.
- Sarabia, Rosa, 1992. '"La muerte y la brújula" y la parodia borgeana del género policial', *Journal of Hispanic Philology*, 17.1: 7–17.
- Scholem, Gershom, 1988 [1965]. *La Cábala y su simbolismo*, trad. José Antonio Pardo (Buenos Aires: Proyectos Editoriales).
- , 1996 [1941] *Las grandes tendencias de la mística judía*, trad. Beatriz Oberländer (Madrid: Siruela).
- Sierra, Marta J., 1999. 'Jorge Luis Borges: La lectura y los mundos posibles de la ficción', *MIFLC Review: Journal of the Mountain Interstate Foreign Language Conference*, 8: 59–71.
- Solotorevsky, Myrna, 1986. '"La muerte y la brújula", parodia irónica de una convención genérica', *Neophilologus*, 70: 547–54.
- Sosnowski, Saúl, 1976. *Borges y la cábala: la búsqueda del verbo* (Buenos Aires: Hispamérica).

- Stephens, Cynthia, 1990. 'Conflicting Interpretation of Language and Reality in Borges's Narrative', *The Modern Language Review*, 85.1: 65–76.
- Sturrock, John, 1977. *Paper Tigers: The Ideal Fictions of Jorge Luis Borges* (Oxford: Oxford University Press).
- Thau, Eric, 1995. 'Implicaciones de la parodia de "The Purloined Letter" de Edgar Allan Poe en "La muerte y la brújula" de Jorge Luis Borges', *Mester*, 24.2, n. 2: 1–12.
- Walls, Neal H., 2005. 'El', en *Encyclopedia of Religion*, ed. Lindsay Jones (Detroit, MI: Macmillan Reference USA), IV, pp. 2742–743.
- Williams, Gareth, 1991. 'Lectura intertextual en "La muerte y la brújula"', *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 15.2: 295–300.