

Laberintos de papel

Metáforas de archivo en novelas contemporáneas: *El expediente del naufrago* (1992) de Luis Mateo Díez y *Todos los nombres* (1998) de José Saramago.

Labyrinths of paper

Metaphors of archive in contemporary novels: *El expediente del naufrago* (1992) by Luis Mateo Díez and *Todos los nombres* (1998) by José Saramago.

Ernesto Pablo Molina Ahumada

Universidad Nacional de Córdoba – CONICET

pablomolinacba@hotmail.com

Resumen

Este trabajo analiza la representación del “archivo” en una serie de novelas contemporáneas. Nos interesa subrayar de qué manera la metáfora mítica del laberinto expresa una crítica a principios clasificatorios y lógicas de control sobre el mundo en novelas de Luis Mateo Díez y José Saramago. La imagen del “archivo” como espacio ordenado y organizado se transforma por la introducción de la metáfora de “laberinto” en la imagen de ámbitos inestables y plurisignificativos. Según nuestra hipótesis, el laberinto hace visible una crítica al exceso de la racionalidad e incentiva una forma de desobediencia en contra de esa lógica. Pretendemos demostrar de qué manera la literatura critica la racionalidad moderna y, en particular, circunstancias históricas en sociedades actuales derivadas de ese principio racional que, en algunos casos, fortalecieron modelos políticos burocráticos y totalitarios. En las obras la metáfora del laberinto muestra a los archivos como espacios de gran productividad semiótica para el arte.

Palabras clave: LABERINTO – ARCHIVO – NOVELA – METÁFORA

Abstract

This work analyzes the representation of the "archive" in contemporary novels. We are interested in underlining the way that the mythical metaphor of the labyrinth expresses a critique to the logicity of classifications and control over the reality in novels written by Luis Mateo Díez and by José Saramago. The image of the "archive" like tidy and organized space is transformed by the introduction of metaphor of "labyrinth" and it results in a new image of unstable and ambiguous areas. According to our hypothesis, the labyrinth makes a strong critique to the excesses of the rationalism and stimulates a form of disobedience in opposition to this rational logic. We try to demonstrate how the literature criticizes the modern rationality and especially historical circumstances that reinforced bureaucratic politics and totalitarian models in some cases. The novels show the work of the metaphor of the labyrinth to transform the “archive” into a space of high semiotic productivity for the art.

Keywords: LABYRINTH – ARCHIVE – NOVEL - METAPHOR

“El expediente de una persona es el expediente de todas”

José Saramago. *Todos los nombres*.

“(…) notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo.”

Jorge Luis Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”

1. Archivo y laberinto

Las novelas a analizar tienen en común estar ambientadas en espacios de Archivo, es decir, espacios institucionales de resguardo documental. Desde esos lugares los protagonistas emprenden una peripecia que explora los límites y contradicciones en la lógica de funcionamiento de esos ambientes, lógica que acaba siendo denunciada como insuficiente al final de esa peripecia que inicia el héroe o protagonista en cada obra. La metáfora (de origen mítico) a la que recurren ambas novelas para plasmar esa crítica al Archivo es la del “laberinto”.

Las novelas analizadas son *El expediente del naufrago* (1992) del escritor español Luis Mateo Díez y *Todos los nombres* (1997) del portugués José Saramago. Ambas grafican de manera explícita, a la vez que con gran despliegue artístico, el tema que nos hemos propuesto abordar aquí. Nos interesa fundamentalmente dimensionar de qué manera estas dos obras literarias logran acrecentar el simbolismo del Archivo al metaforizarlo como laberinto y, en particular, cómo esa operación retórica (que podría pensarse como conectada a un modo de operar del mito en la actualidad) habilita en el plano de sentido general de las obras la representación de espacios expandidos y densos que admiten la convivencia de múltiples memorias, incluso en el seno de esos ámbitos pretendidamente unívocos y controlados como son los Archivos. Nuestra elección de novelas apunta también a mostrar cómo la aventura que inician los protagonistas perfila, como consecuencia de esta conceptualización laberíntica del Archivo, una crítica a la insuficiencia de la lógica racional frente a la riqueza de la experiencia vital y una crítica política al principio de autoridad detrás del criterio organizador del Archivo. Desde nuestra lectura, entonces, la metáfora mítica del laberinto funciona como un símbolo que universaliza el sentido de la experiencia heroica, a la vez que permite leer en cada novela coordinadas históricamente situadas y críticas a sistemas políticos burocratizados contemporáneos.

Los epígrafes al inicio de este trabajo trazan las fronteras del territorio de discusión que planteamos, con un contrapunto entre la pretensión omnicompreensiva de la lógica del Archivo y la condición insuficiente e hipotética de cualquier descripción, clasificación u ordenamiento del mundo.

El surgimiento de los Archivos en la historia cultural humana se debe a la necesidad de ordenamiento y el requerimiento de brindar una respuesta al problema de la memoria y el olvido en las sociedades. Además de su sentido práctico de reservorio documental, el surgimiento del archivo supuso la constitución de cierta posición de autoridad en materia de memoria, como reguladora necesaria de los procesos implicados para abordar ese problema. De esa manera, tal como señala Derrida (1996), el propio término “archivo” condensa y mantiene la convivencia entre esas dos ideas y necesidades humanas: la idea de comienzo o lo que está en el origen y la idea de mandato o ley; conservar lo que se recuerda del origen a la vez que legitimar la posición de quienes custodian ese acervo. El sentido etimológico del término “archivo”, forjado en la antigua cultura griega, alude de hecho a este conjunto de relaciones e instituciones sociales: aquellas que se condensaban en torno al “arkheîon”, casa o domicilio de los magistrados (los arcontes) que eran reconocidos en la antigua Grecia no sólo como guardianes de ese depósito o lugar físico, sino también como soportes vivientes o encarnación de esa ley que resguardaban. Además, los arcontes eran no solamente administradores y guardianes de ese mandato, sino también sus privilegiados hermeneutas. Por eso es que en torno al “arkhé” se conjugan el principio de lo que comienza (lo ubicado al inicio o referido a los orígenes) y el principio de la ley.

El Archivo como el lugar donde las cosas comienzan y donde se ejerce, a su vez, la autoridad acerca de lo que es digno de ser recordado, implica el reconocimiento de un espacio de ejercicio de un poder para unificar, identificar, clasificar e interpretar ese material en un domicilio particular, a la vez que de una función de encargado (el arconte) capaz de consignación y sistematizar ese corpus documental. Históricamente, desde la Edad Media y en particular desde el siglo XVII, la función científico-histórica de los archivos fue adquiriendo cada vez más relevancia en comparación con la finalidad estrictamente utilitaria que funcionaba al inicio de la práctica de archivo: la de ordenar y clasificar documentos requeridos sólo como prueba documental. Con el tiempo, los principales problemas generados en torno al cometido de los Archivos remitieron cada vez más a los criterios de selección de lo que debía guardarse, la conservación de lo guardado y las condiciones de acceso a ese material (Favier, 2002).

Esos problemas están condicionados sin duda por la naturaleza de los soportes materiales de la información, pero aluden también a cuestiones de orden ético vinculadas a toda una serie de concepciones operativas y políticas de la memoria: ¿Qué conservar y qué no? ¿Qué será considerado relevante o representativo socialmente para que justifique ser guardado? ¿Cuál es el límite entre lo público y lo privado al momento de valorar documentos y cómo se regulará el derecho a saber y el derecho a la privacidad de los ciudadanos?

Además de un lugar de consignación y una técnica de sistematización, todo Archivo supone un “afuera” que justifica la condición necesaria de aquello que debería ser resguardado en un “adentro”. De hecho, ese “afuera” representa la intemperie del olvido, la concreta posibilidad de una “finitud radical” que busca ser contrarrestada con la creación de ese espacio específicamente destinado al resguardo de la memoria. Pero el obstáculo para el Archivo no es sólo ese olvido circundante, sino también el principio de organización que lo rige, ya sea en lo que refiere a los límites y modos de utilización del espacio disponible, o bien en lo referido a las técnicas para sistematizar los elementos integrantes.

Resulta clarificadora en este punto la potente sugerencia de Borges en “El idioma analítico de John Wilkins” (1952) acerca de que todo sistema clasificatorio es conjetural y arbitrario porque supone una descripción que acaba siendo, a la vez y tautológicamente, principio constituyente de ese universo descripto. Así, ante todo Archivo vale suponer entonces la existencia conjetural de otros archivos posibles, en potencia, anulados por la prevalencia de una lógica mnemónica sobre otras. A la tensión que apuntábamos antes entre un espacio del adentro para la memoria versus una intemperie del olvido en derredor, deberíamos agregar entonces esta tensión interna derivada del carácter arbitrario en el criterio lógico que fundamenta el Archivo, lo que implica afirmar en la misma línea que Derrida (1996) que todo Archivo trabaja en contra de sí mismo. Lejos de remitir a un estado de quietud ni mucho menos a un acuerdo acerca de lo que una sociedad considera recordable, el Archivo plasma con su disposición espacial, su sistema de ordenamiento y su contenido un estado particular del conflicto entre memoria y olvido en el cual determinado criterio o conjunto de criterios afines han logrado imponerse sobre los otros para construir cierto recorte de lo real. En ese punto es donde la metáfora del laberinto se hace posible (y hasta necesaria) para pensar el Archivo como un dispositivo planificado según cierta intención y finalidad.

El laberinto aparece representado en manifestaciones de la cultura humana desde tiempos inmemoriales. El mito es una fuente privilegiada para rastrear su aparición, tal como lo analizan Karl Kerényi (2006) y Paolo Santarcangeli (1997). También Joseph Campbell (2001), en su pormenorizado estudio acerca del monomito heroico, reconoce el valor del laberinto como “mitema” de importancia en la instancia de las pruebas calificantes o “camino de las pruebas” que debe afrontar el héroe en su viaje de individuación. Desde una perspectiva distinta, Karl Kerényi (2006) recorre las diversas apariciones del laberinto como “mitologema” cultural: unidad mínima del relato mítico dotada no solamente de valor significativo o estructural (como el “mitema”) sino también de significado, a partir de su relación con arquetipos universales procedentes de la psicología profunda de la especie humana (Jung). Lo que muestra el estudio de Kerényi es que el laberinto aparece como una pieza fundamental en muchas narraciones y que, en general, se lo asocia a ámbitos intrincados y generadores de confusión, donde serán puestas a prueba las aptitudes del héroe y donde se dirimirá su capacidad (o no) para superar las adversidades, las trampas y la desorientación. Esta representa, por decirlo de algún modo, la significación dominante del mitologema.

Hermann Kern (2000), sin embargo, destaca otra de las etimologías posibles de la palabra “laberinto” que estaría aludiendo a cierto grupo de danzantes trazando una figura coreográfica durante una danza. Según este señalamiento, entonces, el término podría referir no sólo al ámbito dispuesto para funcionar como un incitante de la movilidad o condición heroica, sino también al dibujo o efecto resultante de ese movimiento que es encauzado. Es decir, no sería sólo la expresión de una intencionalidad o racionalidad sino más bien el efecto de diálogo entre racionalidades, las del diseñador o arquitecto del laberinto y la de quien lo recorre efectivamente.

Además de la que señala Kern, Kerényi rastrea en la genealogía del término otras dos modalidades de uso del término: la primera acepción es la que utiliza “laberinto” como metáfora, aludiendo a una situación dificultosa (de aquí derivaría el motivo literario) o, en palabras de Paolo Santarcangeli (1997), como una

situación de fácil entrada pero difícil salida. La segunda acepción remite al laberinto como forma susceptible de ser graficada, constituida por un conjunto de líneas (paredes) y vacíos (camino o senda) captadas desde un punto de vista cenital. Por último, una tercera acepción refiere a cierto patrón de movimiento o coreografía en la superficie de un espacio, la misma a la que alude Kern cuando señala que: “The walls themselves are unimportant. Their sole function is to mark a path, to define choreographically, as it were, the fixed pattern of movement.” (2000: 23).

El extenso análisis que efectúa Santarcangeli acerca del laberinto y su simbología a lo largo de la historia cultural sirve para poner de manifiesto sensibilidades diferentes frente al fenómeno a lo largo del tiempo. Por ejemplo, el sentimiento trágico al extraviarse en el laberinto es propiamente moderno, pues es recién a partir del Barroco que empieza a funcionar la asociación metafórica entre diseño intrincado y representación inescrutable del destino. Según la apreciación de Santarcangeli, la metáfora del laberinto permitió al Barroco expresar la idea de extravío existencial, convirtiéndola en experiencia concreta de desorientación en un espacio intrincado.

Dijimos antes que el laberinto aparece asociado por lo general a procesos de iniciación. Frecuentemente, funciona como dispositivo arquitectónico que aloja u oculta un conocimiento esencial cuya adquisición dota de sentido el viaje del iniciado (Van Genep, 1986). Se lo asocia también al camino dificultoso hacia el inframundo o centro primigenio de la existencia. Metafóricamente, se lo puede aparecer como “refugio”, con orientación benéfica y protectora; y también como “calabozo”, con un valor negativo.

Santarcangeli rescata tres tipos fundamentales de laberinto: el univariado que posee sólo una entrada y una salida, es el laberinto clásico en el cual el problema no es extraviarse sino completar el recorrido; se asocia a un cosmos complicado pero ordenado, producto de una inteligencia que lo ha concebido de ese modo. El segundo tipo es el manierista, cuya estructura arbórea de múltiples ramificaciones impone cálculos complejos e instancias de retorno para encontrar la única salida y no acabar en los demás puntos muertos; ofrece un mayor grado de complejidad, aunque no anula la dialéctica dentro-fuera. El tercer tipo, el rizomático, rompe con la distinción interior/exterior porque cada punto puede conectarse con cualquier otro, en una sucesión sin término; es un laberinto indeterminado en donde todas las elecciones generan posibilidades de resolución.

Según su forma y tipo, los laberintos pueden ser naturales, artificiales o mixtos, ya sean moldeados por la naturaleza, enteramente contruidos por el hombre o complicados a partir de un paraje natural. Los artificiales o mixtos, según la intencionalidad con la que hayan sido creados, son casuales si su efecto es fruto del azar, secundarios si se desprenden indirectamente del objetivo para el que se trazó un recorrido, o intencionales si nacieron con un propósito específico. A esta última consideración de Santarcangeli acerca de las “intenciones” que atraviesan un laberinto deberíamos incorporar las intenciones del propio sujeto que recorre el laberinto y que le asigna una funcionalidad según su experiencia. Pueden tener un centro (monocéntricos), varios (policéntricos) o no tenerlo (acéntricos). El centro puede funcionar como punto de llegada o partida (ser laberintos centrípetos o centrífugos), cerrado (una única puerta) o abierto (una segunda puerta que implica un nuevo camino).

Como puede inferirse del recorrido trazado hasta aquí, el laberinto presentan varios puntos de contacto: en primer lugar, la condición espacial de constituir ámbitos delimitados; en segundo lugar, poseer un

diseño y una disposición que responde a cierta finalidad o función, es decir, ser dispositivos intencionales; y la tercera, la idea de un conjunto de reglas implícitas y explícitas que los fundamentan y regulan en su interior modos autorizados de funcionamiento y significación, afiliados a posiciones de autoridad en tensión con formas de apropiación de ese mismo espacio que significan prácticas desobedientes con respecto a esa lógica autorizada imperante.

En definitiva, la potenciación metafórica del Archivo como “laberinto” confiere duplicidad al espacio porque hace visible, en el reverso del territorio controlado, la imagen de un territorio plurisignificativo capaz de albergar diversas formas de racionalidad y apropiación del espacio. Si el Archivo se presenta como el lugar organizado “del comienzo y la ley”, su reconversión en laberinto implica el despliegue de zonas de opacidad dentro de esa misma textura organizada por una lógica de clasificación. De esta manera, el laberinto hace visible y posible la coexistencia de sentidos en tensión, aconteciendo en un mismo espacio y no como formas virtuales y no efectuadas. Como consecuencia particular de esta operación retórica, el laberinto logra revelar el carácter complejo, arbitrario y “conjetural” del Archivo y lo redefine como un estado de existencia posible en el marco de una gama de memorias posibles, en conflicto.

A través de los ejemplos en las novelas, podremos apreciar modos coincidentes en torno a esta representación compleja del Archivo, a la vez que percibir significaciones concretas según la orientación que imprime cada autor y cada novela a la metáfora del “laberinto”, metáfora procedente del mito de enorme productividad y presencia en la cultura. Antes de ingresar al análisis convendría puntualizar algunas dimensiones que consideraremos relevantes para el estudio del laberinto en las obras y que nos servirán, al finalizar nuestro recorrido, como puntos de anclaje para esbozar una lectura general.

2. Dimensiones de análisis para el estudio del laberinto en las obras

En una investigación anterior (Molina Ahumada, 2013) nos propusimos construir un modelo de análisis de la ciudad-laberinto en un corpus de novelas argentinas y españolas contemporáneas a partir de las tres modalidades de uso que reseña Kern: laberinto como “metáfora”, como “forma o figura gráfica” y como “patrón de movimiento”. Según esto, las tres dimensiones de análisis del laberinto que reconocimos fueron:

- La *dimensión arquitectónica*, que atiende al carácter de construcción o cosa edificada del laberinto (corresponde a la acepción de figura gráfica o “cómo es” el laberinto).
- Una segunda dimensión que refiere al carácter de dispositivo o artefacto funcional, denominada *dimensión maquina*, correspondiente a la acepción metafórica de situación dificultosa o “qué provoca” el laberinto.
- En tercer lugar, una *dimensión cinética* que alude al carácter dinámico del laberinto, en referencia a la acepción de coreografía de danzantes o “cómo se desenvuelve” el laberinto.

La primera dimensión implica el reconocimiento de cierta intencionalidad en el diseño atribuible a un artífice. La referencia implícita o explícita a esa cuestión abre la pregunta sobre el destino de ese artífice: si está extraviado, la peripecia adopta la forma recursiva del héroe que viaja en busca de otro, atravesando un paraje hostil (si ese antecesor ha sido retenido) o desentrañando un escondite (si su desaparición ha sido voluntaria); si el artífice es el Estado se activa la mecánica narrativa del héroe transgresor que debe liberar el territorio para encontrar al arquitecto; si el artífice es el propio héroe y el laberinto crece conforme lo hace su viaje, su aventura adopta la forma del repliegue interior y el espacio se mimetiza con los estados de ánimo del héroe.

La intencionalidad del arquitecto permanece, en muchos casos, secreta. Pero si tal como apunta Giraud (2007), toda puesta en secreto implica un ocultamiento a la vez que la sugerencia de rasgos que indican que ese ocultamiento ha tenido lugar, sería dable pensar que las claves de desciframiento del laberinto están grabadas en él y es el recorrido del héroe el que debe activarlas. Así, podríamos agregar a la definición anterior del laberinto como diseño intencional, el hecho de estar cifrado.

Un tercer rasgo de la arquitectónica del laberinto es ser el resultado del solapamiento de piezas visibles e invisibles: el vacío allí asume valor de elemento estructural porque conduce, nuevamente, a la existencia de lo secreto o al menos al espacio misterioso donde podría estar oculto. Lo vacío importa sobre todo por su capacidad de ser rellenado, ocupado. Esta percepción del laberinto desde sus espacios en blanco no anula el rasgo de territorio complicado que señalábamos antes, sino que lo densifica al complejizar la ecuación arquitectónica.

Un último rasgo de la arquitectura laberíntica atiende a la estructura mono o policentrada, siendo un condicionante interesante para la significación general de la obra si la búsqueda del héroe conduce a la revelación del secreto cifrado en el laberinto o al hallazgo de informaciones más efímeras y relativas, asociadas a modos particulares de apropiación del espacio.

La segunda dimensión permite vislumbrar que el laberinto funciona como máquina porque su diseño es funcional. En nuestra investigación anterior (Molina Ahumada, 2013) logamos demostrar que el laberinto urbano funcionaba como un “dispositivo de fracaso” heroico que, más que garantizar la reintegración del héroe a la sociedad, fomentaba procesos de conocimiento bajo la forma de caminos iniciáticos. La ciudad devenida laberinto permitía explicar en el corpus no tanto la impotencia heroica sino más bien la indiferencia y desinterés social que circundaban esa peripecia. Desde esta perspectiva, pensamos que el laberinto puede facilitar u obstaculizar el recorrido del héroe, tendiendo al tabicamiento y el cercenamiento del viaje del héroe, o tendiendo a incentivar su lucidez a causa del alejamiento del mundo circundante.

Ese funcionamiento del laberinto es ambivalente, porque en el mismo momento de expresar un ordenamiento hace visible el margen de desorden sobre el cual opera. El Archivo devenido laberinto, por ejemplo, se desordena porque en el mismo gesto de tabicamiento y deslinde hace presente aquello que quiere exorcizar, incentiva la desobediencia y la interrogación porque sugiere la posibilidad de otras genealogías posibles. La imagen resultante es entonces la de una máquina compleja, cuyo funcionamiento admite efectos diversos porque su principio mecánico relaciona orden y desorden como estados co-implicados.

Vinculado al primer aspecto pero orientado más bien al modo en que se integran o reintegran las relaciones en el espacio, el segundo punto de este funcionamiento del laberinto como máquina es la tensión sostenida entre una orientación aglutinante e igualitaria y otra dispersiva y diferenciadora, sístole y diástole que determina el estado de inestabilidad del Archivo. Lo particular en las obras analizadas en esta oportunidad es la situación de inquietud de los protagonistas al inicio de su peripecia y cómo surge de allí el proceso iniciático. Lo que se escenifica es la conversión de un espacio estático en otro inestable o, más bien, la revelación de una tensión negada que late debajo del imperativo de control del Archivo. Los usos y apropiaciones que desarrollan los protagonistas a partir de allí remiten desde esta perspectiva a formas posibles aunque desautorizadas por la máquina clasificatoria-Archivo, prácticas desobedientes que reorientan su finalidad a la de la máquina-laberinto. Si la dimensión arquitectónica del laberinto atiende a la cuestión del diseño, la dimensión maquinica destaca esos usos posibles en un rango que va de la eficacia mecánica al punto en el que esa funcionalidad fracasa.

La tercera y última dimensión que pretendemos considerar para un estudio del laberinto es aquella que atiende a la movilidad o coreografías que son trazadas dentro de ese espacio: la dimensión cinética. Con respecto a este punto, son recurrentes en las obras a la hora de referir al Archivo las metáforas acuáticas, desde la imagen de las aguas estancadas y quietas hasta aquella de las aguas que corren, otorgando así un efecto de movilidad al conjunto de la representación. Esa movilidad refracta a su vez la movilidad del héroe y la cadena de efectos que provoca el abandono de su estado de quietud.

El cambio de estado caracteriza todo proceso iniciático (Van Gennep, 1986). En las novelas, además, da cuenta del dinamismo en las relaciones dentro del Archivo, haciendo visible el carácter inestable de su aparente quietud. En esta línea, son la movilidad de los héroes y el dibujo de su recorrido los que sobreimprimen un sentido laberíntico al ámbito, volatilizándolo así los significados previos para proponer otros no previstos. El efecto de esa dinamización del Archivo es la configuración de territorios abiertos a la incerteza, la sospecha y la interrogación. Los héroes en el laberinto son, frecuentemente, personajes que se interrogan sin cesar.

3. *Archivo y dictadura franquista en El expediente del naufrago de Luis Mateo Díez*

El expediente del naufrago es una novela publicada en 1992. Narra la historia de un joven empleado municipal, Fermín Bustarga, que encuentra azarosamente en el Archivo donde trabaja un mensaje misterioso y cautivante de un empleado antecesor, Alejandro Saelices Cordal. El contenido de ese mensaje lo impulsa a la búsqueda de su autor y de su obra poética que yace, en parte, escondida en la inmensidad de ese Archivo. A partir de allí, el héroe inicia un itinerario que lo comunica con diversos personajes dentro y fuera de su ámbito inicial, y lo impulsa a recorrer la ciudad donde encuentra más indicios sobre la vida y obra de Saelices. Gradualmente, va desentrañando una historia de amistad, traición y muerte. En su itinerario, el héroe descubre, por una parte, el mundo de rencillas y envidias que caracteriza al "gremio" de poetastros epígonos de Saelices; y por otra, el clima de violencia, autoritarismo y censura tanto en la época que vivió Saelices (1947) como en el presente de la España franquista que ambienta la búsqueda de Bustarga, a mediados de 1960.

El Archivo donde trabaja Fermín Bustarga aparece caracterizado al principio como un espacio mortuorio y funerario, con estantes como “nichos” y “cuevas oscuras”. Además de la metáfora del expediente-cadáver, el Archivo se identifica con un “cementerio” -y en último extremo, con su imagen perversa, la “fosa común”¹ (16)-. Con esta metáfora en particular se introduce además cierta vinculación con el momento histórico de dictadura y represión ilegal en que se ambienta la trama: “los legajos yacían sin orden ni concierto como cadáveres abandonados de una batalla antigua” (9). La metáfora bélica impregna las descripciones del Archivo y también la de sus empleados, como en la descripción que realiza Bustarga sobre un accidente laboral que presencia: “Yo no había salido de mi parapeto (...) Uno de esos reclutas que sobreviven en el olvido tras el fragor y la devastación” (14). En ese sentido, la lógica del Archivo refracta la situación posguerra de la sociedad española y adquiere valor de metáfora epocal.² Otra de las metáforas utilizadas es la del “océano” que, si consideramos la idea de Bachelard (1965:64), funciona estableciendo un principio de cosmicidad que naturaliza los procesos en determinado lugar: en el caso del Archivo, la inmensa dimensión de documentos; las búsquedas son una “pesca” y los extravíos, “nafragios”.

Esa inmensidad del Archivo es funcional al poder de turno (el franquismo) porque anega lo que contiene, in-utiliza la memoria y a los sujetos, impone la insularidad como condición. Pero Saelices logra revertir (o usufructuar) ese estado del Archivo y, en tanto “náufrago”, arroja botellas desde su “isla” a la “inmensidad” de documentos esperando algún rescate futuro. En esta línea, Calvi (2003) interpreta la relación metafórica océano-náufrago como expresión del conflicto entre individuo y espacio ilimitado: al igual que en otras novelas de Díez, operan aquí dos imágenes de lo acuático (Calvi, 1999), la de las aguas empantanadas o quietas -“el Archivo navega varado en la simulada inmortalidad de su deforme memoria” (18)-; y la de las aguas fluyentes que transportan mensajes (el de Saelices, por ejemplo).

En la novela, el hallazgo del mensaje de Saelices opera una transformación metafórica esencial, porque es a partir de allí que el Archivo-cementerio se transforma en Archivo-refugio del secreto y la intimidad, contra el tedio circundante: “aquel mundo sepultado en el Archivo donde, cada vez con mayor dedicación, yo encontraba un cobijo insustituible también para mi modesta obra” (92).

Una metáfora recurrente en la narrativa de Díez para aludir a espacios de refugio es la del “desván”. Según Senabre (1999:40), esa imagen (construida a partir de una experiencia infantil) plasma la naturaleza contingente y huidiza de todas las cosas, espacializa la memoria y alude a sensaciones ambiguas de angustia y anhelo: angustia por el miedo ante las prohibiciones y confinamientos que pesan sobre algunos objetos; anhelo como curiosidad ante el misterio y la sorpresa que deparan esos objetos. Así, la atmósfera del desván es tanto la de la ruina, abandono y e incuria, como la del refugio, el escondite y el secreto (Mary-Trojani, 1999:176-177; Velasco Marcos, 1999:217).

¹ Las citas corresponden a la edición de Alfaguara, Madrid, 1992. En futuras citas de esta novela en este apartado indicaremos solamente el número de página entre paréntesis.

² Para un estudio más extenso de esta vinculación epocal de la novela, en línea con las apreciaciones estéticas de Luis Mateo Díez, remitimos a Molina Ahumada (2009), estudio enteramente abocado al análisis de esta novela desde una perspectiva crítica del mito.

En el Archivo-desván, el secreto “poético” de Saelices puede ser contiguo al secreto en la vida de Saelices, expulsado de su trabajo y “depurado” por el régimen³, porque la metáfora habilita ambos planos. De hecho, asumiendo nuevamente la lente simbólica de Bachelard, el archivo como refugio convoca la metáfora de la casa, espacio ensoñado de bien-estar, del cosmos y de la intimidad. Las estanterías con expedientes se transforman así de “nichos” a “cajones, cofres y armarios” guardianes del secreto y cómplices de cierta “inteligencia del escondite”, parafraseando a Bachelard (1965:121). La existencia de secretos valoriza el espacio mortuorio del Archivo: “es un sitio tranquilo y a veces uno tiene la sensación de que esa memoria muerta que hay allí no es mal amparo...” (223). La poesía de Saelices y la de Bustarga adensan el recinto y lo convierten en un espacio “lleno”.

El Archivo-desván establece en la novela oposiciones interesantes con espacios subterráneos que actualizan el mitema del descenso infernal en la peripecia del héroe, como en el caso de la aventura de Fermín en el oscuro subterráneo del derruido Cine Lesmes, custodiado por el gato Melicio⁴ y su dueño, el fantasmagórico Tolibio Cifuentes (Molina Ahumada, 2009: 126-139). Al cobijo hallado en el Archivo (desván-superior) se contraponen el peligroso espacio inferior (sótano-infierno), si bien es cierto que la seguridad burocrática y diurna del Archivo implica una complicidad con el entorno político para el cual ese dispositivo es funcional.

Retomando lo dicho hasta aquí, es posible afirmar que la metáfora del desván incorpora una perspectiva compleja que transfigura el Archivo de lugar de muerte a refugio de la intimidad, el secreto y la memoria política-poética de los disidentes; de espacio arrumbado y tedioso a territorio vivificado por el misterio. En este contexto de transformaciones gracias al cual la imagen inicial del Archivo como espacio clausurado y tabicado por el poder se reconvierte en el territorio de pliegues para la resistencia, la metáfora del laberinto desempeña un papel central porque atraviesa todos esos estados para devenir rasgo constitutivo del ámbito, más allá de las variaciones en la percepción del héroe acerca del espacio.

Domingo Luis Hernández (2003), en su análisis acerca del laberinto en esta novela, reconoce una oposición básica entre dos modelos: aquel que representa el laberinto-Archivo y aquel laberinto urbano, cuya cifra aparece en el decrépito Cine Lesmes:

El Archivo es un laberinto de cifras y no de discursos. La dictadura es un laberinto de cifras y no de discursos, de enunciados sin cotejo, de imposiciones sin respuestas, de funciones sin preguntas, de premios por acatamiento. El Lesmes (el laberinto dos) es el laberinto del conocimiento, de la revelación y del decir. El laberinto uno es sistémico y burocrático; luego, ideológicamente está tomado. El laberinto uno reclama y cuida la permanencia en su estado impersonal. El laberinto dos puede/debe desaparecer con el revelado. (Hernández, 2003: 250)

³ El proceso de “depuración” franquista fue un proceso de investigación administrativa frente al cual se debía demostrar “inocencia” ante cualquier sospecha de filiación republicana o izquierdista. El régimen franquista intensificó este procedimiento sobre todo en el ámbito del magisterio, cuestión que aparece en el relato de Díez titulado “La tiza” —en *Días del desván*—, donde se relata la renuncia forzada que emprende un maestro por su cercanía a ciertos lineamientos de la Institución Libre de Enseñanza, prohibida por el franquismo.

⁴ Interesante resulta una mención de Bachelard (1965:54) sobre el “gato maldito” que maúlla en un sótano como símbolo de las faltas no expiadas, en el cuento “El gato negro” de Poe. Coincidentemente, el personaje que habita el sótano del Lesmes es Tolibio, sospechoso de un crimen no confirmado.

El Archivo como laberinto uno hace visible el dispositivo represivo que pesa sobre las ideas y las acciones de los sujetos, poniendo de relieve la condición estratégica e intencional de ese dispositivo. El laberinto dos (la ciudad, y dentro de ella el Lesmes en particular) proclama la insuficiencia del primer laberinto y muestra los márgenes posibles de libertad en ese contexto de época: apenas recodos en la noche urbana, modestos instantes de permisión sin amenaza del control, delación ni registro burocrático.

La diferencia entre ambos laberintos está dada (según Hernández) por la variación en las relaciones de poder y el margen de resistencia posible en cada caso. El laberinto del Archivo impone la función, desindividualiza, indiferencia e instrumentaliza a sus servidores: sistémico y burocrático, ideológicamente tomado. El de la ciudad, por el contrario, promueve la experiencia como vía de conocimiento. El laberinto dos rompe con la imagen de “maquinación” o dispositivo para ofrecernos un cuadro disperso y polifónico de información: no hay verdad absoluta ni posibilidad de conciliar visiones sobre Saelices, visión que expresa según Castro Díez (2003), una imagen recurrente en la narrativa de Luis Mateo Díez acerca de la condición errante y confundida de la existencia humana.

En resumen, podríamos asignar dos valores para el laberinto en *El expediente del naufrago*. Uno particular, el del Archivo-laberinto como artefacto represivo, que se abandona para ingresar a otro ámbito de experiencias vedadas en el anterior, aludiendo también al carácter difuso, polémico y relativo de toda aseveración sobre la realidad, lejos de cualquier criterio clasificatorio y mucho menos del orden imperante en el archivo, funcionalmente servil a los intereses de control del régimen político impuesto con violencia.

4. *El laberinto contra la soledad. Todos los nombres de José Saramago*

Todos los nombres (1998) del escritor portugués José Saramago relata la peripecia de un escribiente de 50 años de edad llamado “Don José” que trabaja en la Conservaduría General del Registro Civil de una ciudad innominada y que en cierto momento, movido por la curiosidad, emprende un camino de investigación que no sólo transforma su vida sino también la propia lógica de funcionamiento del Archivo donde trabaja. Narrada desde una tercera persona que expresa su ironía en repetidas ocasiones, la novela relata “cómo fueron posibles y lamentablemente fáciles de cometer los abusos, las irregularidades y las falsificaciones que constituyen la materia de este relato” (2000: 13).⁵

La Conservaduría General almacena los expedientes de quienes viven o han vivido en la ciudad y los separa en dos zonas distintas cuya frontera va desplazándose conforme se acrecienta la información en uno y otro lado: “Los papeles de aquellos que ya no viven se encuentran más o menos organizados en la parte trasera del edificio, cuya pared del fondo, de tiempo en tiempo, en virtud del aumento incesante del número de fallecidos, tiene que ser derribada y nuevamente levantada unos metros atrás” (13-14). Resulta crucial subrayar que se trata de dos ámbitos separados: el de los vivos es un espacio organizado y denso de información; el de los muertos, un

⁵ Citamos de la edición de Suma de Letras S.L., Madrid, 2000. Traducción de Pilar del Río. Como todas las citas referidas a esta novela corresponden a esta edición, sólo indicaremos el número de página entre paréntesis.

espacio fugazmente visitado, solitario y ruinoso, que responde explícitamente a la caracterización como laberinto: según se narra en la novela, allí aconteció, por ejemplo, la peripecia de un investigador extraviado durante varios días y la decisión administrativa consiguiente de implantar como procedimiento para el ingreso al reino de los muertos el uso de un cordón atado al tobillo de los escribientes, denominado “hilo de Ariadna” (16-17).

En ese recinto que almacena la “estela” de información que deja tras de sí la gente común (67), los personajes sin embargo aparecen innominados: el personaje principal, por ejemplo, sólo está caracterizado como “Don José”, sin especificación de su apellido; los otros personajes del Archivo son designados según su función (el Conservador General, los escribientes, los subdirectores, etc.) o incluso los otros personajes que el héroe contacta durante su peripecia no tienen nombre. En derredor de ese almacén donde han quedado almacenados con riguroso celo todos los nombres, se configura entonces esta comunidad de seres innominados y un mundo sin toponimias ni referencias onomásticas.⁶

Tal como apunta Enrique Finol (2014):

“La Conservaduría General del Registro Civil es una metáfora del laberinto y éste del mundo, en *Todos los nombres*, Saramago construye una elaborada alegoría del universo, de los seres humanos y sus nombres y, como un recurso antitético, lo hace dejando sin nombre a todos los personajes, excepto a un don José transformado en el Teseo liberador de la anonimidad y la insignificancia, para lo cual elabora una historia destinada a rescatar a “la mujer desconocida”, “la profesora de matemáticas”, de su muerte física, para darle una vida simbólica, en ocasiones mucho más poderosa que la primera.” (Finol, 2014: 151)

Don José vive al lado del Archivo. Más específicamente, pared de por medio y comunicado a través de una antigua puerta de servicio en desuso, resabio de una lógica laboral anterior que materializaba ediliciamente la metáfora de los empleados como “servidores” del Archivo. El protagonista lleva una vida anodina y rutinaria, centrada en los ínfimos detalles del día a día laboral hasta que una noche, satisfaciendo el secreto hábito de coleccionar información de personas famosas a través del fisgoneo en los expedientes del Archivo colindante, se topa por azar con la ficha de una “mujer desconocida” que lo intriga poderosamente. Movidio por un impulso que va convirtiéndose en ansia de encuentro, Don José emprende una búsqueda que lo aleja del territorio del Archivo y genera importantes transformaciones en su personalidad apocada y servil. “Cuando don José *re-construye* la vida de *esa mujer desconocida* va descubriendo poco el sentido de la suya. Nunca antes se había atrevido a tanto, nunca antes se había experimentado tanto a sí mismo como ahora” (Madrid, 2004: 84. Bastardilla en el original).

Pero la desobediencia de Don José no sólo altera su comportamiento sino también, en consonancia, los engranajes del Archivo, haciendo visible el grado de compenetración entre sujeto y máquina burocrática y, precisamente, entre cuerpo y Estado: en la Conservaduría General “se concentraron en grado sumo todas las excelencias y pequeñeces del oficio público, aquellas que hacen del funcionario un ser aparte, usufructuario y al mismo tiempo dependiente del espacio físico y mental delimitado por el alcance de su plumín” (95).

⁶ Resulta llamativo remitir aquí a la relación biográfica que vincula esta novela con la propia experiencia de Saramago en torno a los nombres: el hecho de haber sido anotado erróneamente con un apellido (Saramago) que en realidad era el apodo de su padre, cuyo real apellido era “de Sousa”; la confusión acerca de su hermano Francisco, muerto en 1924 a los cuatro años de edad pero cuyo registro de defunción no se encuentra en el Registro de Golegá (Ribatejo, Portugal) aunque sí está anotado como fallecido en los registros del Cementerio de Benfica (Lisboa) (Finol, 2014: 159).

Disminuido en su autonomía, desindividualizado en beneficio de su función, atado a la rutina cronometrada y regular de la jornada laboral y, fundamentalmente, a registrar la vida de los otros sin atender a la propia, Don José vislumbra difusamente en la vida de la mujer desconocida un aliciente suficiente para escapar a la lógica omnipresente del Archivo: “Es absurdo, pero ya era hora de hacer algo absurdo en la vida” (102).

El laberinto en el Archivo en la Conservaduría General representa entonces un espacio de control onomástico sobre el mundo, mapa superpuesto a la ciudad donde se reguarda por escrito los derroteros vitales de sus habitantes. Pero la tensión constitutiva de todo archivo cobra visibilidad aquí en el fulgor de lo que la ficha de la mujer desconocida no informa y en la atracción que genera esa incertidumbre en la mirada del escribiente José, porque esa opacidad refracta la lisura de su propia existencia. Resulta obligatorio quizá en este punto volver a las sugerentes tesis de Simmel (1977) cuando aborda la complejidad del fenómeno urbano a partir de la oposición entre dos órdenes que remiten a sistemas sociológicos distintos: uno individualista, cualitativo, ajeno a cualquier criterio de ordenamiento; y otro totalitario, racionalizado, numérico, en el que la posición del individuo es dispuesta por un sistema ajeno a él. Para Simmel, el predominio de este último en las grandes urbes provoca la anulación de los rasgos irracionales, instintivos, sentimentales del hombre (y el privilegio de lo meramente sensorial); la indolencia y la “decoloración” de las cosas (pérdida de curiosidad, incapacidad de asombro); y, en definitiva, la atrofia de la cultura individual a favor de una cultura objetiva (de los objetos). En este límite de la existencia en el que vive Don José, atrofiado en su capacidad de concebir al otro más que como un nombre en una ficha, la mujer desconocida hace visible la fisura misma de esa lógica objetivadora del Archivo para devolver humanidad y ansia de comunicación a las relaciones.

El Archivo de la Conservaduría es un laberinto burocrático que intenta (y fracasa) superponer al mundo el mapa de sus nombres. Don José, según la tesis de Finol (2014), es el “Teseo liberador” (metáfora autorizada por la explícita referencia al hilo de Ariadna) que salva del olvido a la mujer desconocida y trastoca con su accionar toda la lógica del Archivo. Sin embargo, la estructura de la peripecia del héroe autoriza también la analogía con otro modelo heroico, Orfeo, porque el eje sobre el cual gira el descenso voluntario al territorio de ultratumba es la búsqueda del ser amado y no tanto el ansia de gloria o incluso el tratamiento que Teseo suele destinar a las mujeres en los mitos donde aparece.

La búsqueda de la mujer representa para Don José la posibilidad de una emoción alternativa, ajena a la compostura exigida por el dispositivo archivo a todos sus servidores y alentadora más bien de la conversación, la confidencia, la comprensión mutua, el diálogo. Claro que Don José recurre a una diversidad de ardidés para conocer sin ser visto (o mirar del mismo modo que en la Conservaduría, amparado tras la fachada desinteresada y neutral de su cargo), pero conforme se acrecienta su compromiso con la investigación, va haciéndose cada vez más notoria esa fricción con las normas de control y la jerarquía de mando en el archivo de la Conservaduría, además de más dificultoso mantener su fachada desinteresada ante la pesquisa:

“Los efectos de esta inquietud constante, obsesiva, se manifestaron pronto en errores en el trabajo, en faltas de atención, en súbitas somnolencias diurnas debidas a los insomnios nocturnos, en resumen, Don José, hasta aquí apreciado por sus varios

superiores como un funcionario competente, metódico y dedicado, comenzó a ser objeto de avisos severos, de amonestaciones, de llamadas al orden (...).” (96)

Así como en la novela de Díez el laberinto del Archivo encuentra su reverso vital en el laberinto urbano, también aquí el laberinto burocrático de la Conservaduría encuentra su alter ego en el Cementerio. Habiendo descubierto que el expediente de la mujer ha sido trasladado al archivo de los muertos, don José se interna en el lúgubre espacio de los difuntos (escena de clarísima reminiscencia mítica con el descenso infernal de los héroes) porque con esa muerte ve avicinarse, nuevamente, su soledad. La relación Conservaduría-Cementerio es en esta novela mucho más estrecha y espejada que la de Archivo-Ciudad en Díez, pues ambos edificios (la Conservaduría General y el Cementerio General) son gemelos y en los dos funciona la misma divisa organizativa: [Albergar] “Todos los nombres”. Laberinto de líneas rectas y regulares, con lápidas señalizadas y mapas de orientación, el diseño regular del cementerio se distancia de los recovecos del archivo de los muertos en la Conservaduría, aunque también en eso guardan simetría los espacios: en los confines del cementerio regular, cruzando un breve riachuelo, el bosque de los suicidas, reducto desgajado de la regularidad imperante en el resto del territorio.

Tal como reza la cita del libro ficticio (“Libro de las evidencias”) que sirve de epígrafe a la novela (“Conoces el hombre que te dieron, no conoces el nombre que tienes”), la visita al cementerio ilumina formas de comprender los límites del Archivo: a la búsqueda de la mujer detrás del nombre en una ficha, inmerso en ese mundo desamparado de sustantivos propios, el héroe descubre junto con el empleado del cementerio que “son los números los que cuentan, los nombres no cabrían en el mapa, sería necesario uno del mismo tamaño del mundo, Escala uno por uno, Sí, escala uno por uno, e incluso así habría superposiciones” (282).

Reducidos a su mínima expresión de cifra burocrática, un nombre deviene apenas una marca para la inmensa máquina burocrática de clasificar. Así lo descubre Don José cuando se topa con el pastor, en el bosque de los suicidas, cambiando los números de las fosas y alterando los nombres de los difuntos. Lección terrible a la vez que profunda, la ruptura de la relación número-nombre es igual a la que existe entre la ficha y la persona de la mujer desconocida, haciendo visible el aprendizaje más profundo del héroe que comprende la distancia, la tensión, el cortocircuito entre el nombre que se recibe y el que se tiene. Tal como apunta Garza Saldívar (2010: 165), “Se trata de una mirada que se atreve a abrir brechas y caminos que impliquen, además de la resonancia de la realidad, también lo que ésta tiene de inagotable o inexpresable en su presencia”. Es decir que si el cementerio exaspera la lógica numérica del archivo y pone en evidencia su monstruosa pretensión de entelequia empobrecedora de la vida, la estrategia de confundir los números para alterar las relaciones de designación de los nombres que Don José aprende del pastor en el bosque de los suicidas dimensiona la verdadera oposición al laberinto burocrático del Archivo y el Cementerio en este laberinto invisible edificado con los mismos materiales del laberinto de los nombres:

“Cuál es la verdad del terreno de los suicidas, preguntó don José, Que en este lugar no todo es lo que parece, Es un cementerio, es el Cementerio General, Es un laberinto, Los laberintos pueden verse desde fuera, No todos, éste pertenece a los invisibles, No comprendo, Por ejemplo, la persona que está aquí, dijo el pastor tocando con la punta del cayado el montículo de tierra, no es quien usted cree.” (301)

Pulverizada la certeza acerca de los puentes entre los nombres y los números, fractura que desnuda la fragilidad y arbitrariedad de los signos frente a la riqueza de la vida, la parte final de la novela revela un nuevo juego de espejos que descubre al Conservador General como perseguidor de don José, que había venido persiguiendo a su vez los pasos de la mujer desconocida.

“Descubrámonos los unos a los otros” tituló una de sus conferencias⁷ José Saramago (2000), aludiendo a los desencuentros entre Europa y Latinoamérica y las posibilidades de superar la intolerancia, el miedo y el racismo que ha signado durante siglos esa relación. Este título y, en particular, la reflexión final que esboza el escritor resultan pertinentes para pensar esta cadena de lecturas como relevos vitales que exceden cualquier cadena de mando o sistema racional de clasificación: “como propongo en esta charla, descubrir al otro será siempre descubrirse a sí mismo” (2000: 153). Descubrir la vida de la mujer desconocida ayuda a don José a descubrir la soledad de la propia; a su vez, descubrir el accionar autónomo de don José permite al Conservador descubrir que el orden natural de la vida no puede ser contrario al de los sistemas que buscan describirlo. La decisión de unificar los Archivos y garantizar así la convivencias de las memorias de los vivos y los muertos, retroalimentadas unas con otras, grafica en la novela el modo en que el laberinto invisible de la vida emerge del seno mismo del laberinto burocrático y demuestra su valía estructural, su condición de soporte olvidado en ese edificio de números y nombres que alimentan los sistemas burocráticos.

La vida, las interacciones cotidianas, las emociones compartidas, don José las ha ido atesorando en sus escritos con una narración ajena a las fórmulas escriturales de su oficio de escribiente y orientada más bien a su deseo de comprender al otro, de encontrarlo. La mujer desconocida va dejando de serlo conforme avanza la escritura de don José y también la lectura secreta del Conservador General, inadvertida para don José. Al final, no queda sino confundir las lógicas de los laberintos y lograr así salvar a la mujer desconocida del olvido, devolverla a la vida a través de este gesto de búsqueda que proyectado hacia el otro, acaba refractando a uno mismo. Unificar el archivo (263) y destruir el certificado de defunción aparecen así como el gesto cómplice entre don José y el Conservador para consumir la emergencia de un nuevo laberinto, edificado a partir de la conciencia del fracaso del anterior o, al menos, de la conciencia acerca de que los límites estrictos lesionan severamente lo que en la vida acontece de manera fluida. Así lo apunta en su conferencia don José Saramago: “Cada cultura es, en sí misma, un espacio comunicable y potencialmente comunicante: el espacio que las separa es el mismo que las liga, como el mar separa y liga a los continentes” (Saramago, 2000: 147).

5. Otras modulaciones de laberinto

Resulta útil mencionar dos imágenes más de archivos como laberintos. Resultan potentes por su significación e interesantes por el modo en que el contexto de las obras donde aparecen torna históricamente sensible esas metáforas.

⁷ Ofrecida el 4 de diciembre de 1999 en el Palacio de Bellas Artes, esta conferencia se desarrolló en el marco de actividades de la Cátedra Alfonso Reyes del Instituto Tecnológico de Monterrey, México.

En primer lugar, mencionamos el caso de *La ciudad ausente* (1992) del argentino Ricardo Piglia y la construcción recursiva de muchos de los espacios donde el protagonista desarrolla su investigación como ámbitos laberínticos. Embarcado en conocer el destino de la Máquina que anima los relatos en una Buenos Aires del futuro, bajo una estricta dictadura, Junior se sumerge en las calles de la ciudad en busca de información suficiente acerca del asunto. La ciudad misma deviene laberinto en un juego de relevos que van aproximando al héroe al inventor de la máquina, al colaborador, a falsos informantes y, por supuesto, a los sabuesos del Estado que desean controlar a toda costa a esta máquina generadora de versiones de realidad. Tal como propusimos en un estudio anterior (Molina Ahumada, 2013), la Máquina productora de relatos transforma la ciudad en un territorio laberíntico de relatos y las claves de desentrañamiento se encuentran escondidas en múltiples centros que el héroe va desanudando conforme avanza su exploración.

Uno de esos centros es el depósito de documentación sobre la Máquina y su inventor, Mac (Macedonio Fernández personaje), que regentea Ana Lidia. El centro está oculto en la maraña de pasillos del subte de Buenos Aires, lo cual garantiza su invisibilidad para los agentes represivos del Estado. Un ambiente frío, en el cual los libros y documentos se amontonan sin orden ni concierto, pero que el héroe percibe como una guarida frente a la intemperie de la ciudad (Piglia, 2002: 110). Otro centro es el escondite de Russo, participante en la creación de la máquina, oculto en una isla en el meandro del Delta del Tigre. Es decir que, como en la novela de Díez, es la ciudad ordenada y bajo vigilancia la que impulsa al héroe a recorrer sus pliegues, sus límites, sus fracturas; es el mismo gesto de tabicamiento de la lógica represiva la que alimenta el clima conspirativo, incentivando el atajo o la desobediencia antes que el respeto a los caminos establecidos. El laberinto surge aquí como máquina defensiva y refugio en contra del territorio aplanado por el relato estatal; la tarea del héroe consiste en recorrer el espacio y atravesar esos relatos para devolver rugosidad a este territorio falsamente unívoco de la dictadura. El laberinto constituye aquí una especie de máquina promisoría de complot.

En la novela *La pregunta de sus ojos* (2005) de Eduardo Sacheri también cobra fuerza la imagen del Archivo como almacén burocrático pero, fundamentalmente, como espacio de confinamiento político para la injusticia. Narrada desde la perspectiva de un ex funcionario judicial de 60 años, Miguel Chaparro, la novela relata el derrotero de una causa de asesinato de 1968 a lo largo de 30 años, desde la perspectiva del ex empleado judicial que debe reconstruir la historia completa de los cruces y desencuentros entre los participantes de esa trama para entender un momento clave en el presente. Olvidada en el Archivo General que funciona en el subsuelo del Palacio de Justicia, Chaparro narra una instancia clave de reencuentro con el expediente en 1992. El Archivo aparece caracterizado como un espacio opresivo, un “sepulcro” y “mazmorra muda y oscura”, “silenciosa catacumba” que adopta, sin embargo, rasgos de refugio y espacio de cobijo por las estanterías llenas de legajos. A pesar del carácter opresivo y cerrado de ese espacio, subrayado por las continuas referencias a la oscuridad (“laberinto de penumbras”, “pozo de límites negros”, “mar de niebla”), lo que sucede allí es una apertura o, al menos, una prolongación de la memoria: volver a recorrer los documentos del crimen aún impune activan, a su vez, el proyecto escritural del ex funcionario, con el cual está reconstruyendo la memoria de los

hechos.⁸ Si la novela en su conjunto dibuja un laberinto de trayectorias de personajes y acontecimientos que se entrecruzan, la imagen resultante es la de una Justicia demorada, lenta y postergada. El laberinto del Archivo funciona como una metáfora sintética de esa lentitud, como metáfora de un ámbito con una memoria disponible aunque poco visitado por la Justicia. Movido por el miedo de que tras el sobreseimiento de la causa, el expediente pase “al archivo y hasta nunca”, Chaparro cifra en su nueva visita al Archivo la esperanza de encontrar una pista, un indicio, un principio de respuesta a esa pregunta que por más de 30 años peticona un culpable. Son preguntas abiertas en la causa, pero también preguntas acerca de la historia argentina reciente, y también en lo que hace a la vida privada del protagonista, preguntas acerca de su relación amorosa nunca confesada con Irene, con los ojos de Irene. La novela de Sacheri entreteje estos planos mediante la metáfora del laberinto casual, sin centro definido ni orientación clara, un laberinto azaroso e incierto en el que se anudan secretos, cobardías, violencia y pasiones humanas.

6. *Algunas conclusiones*

Nos propusimos analizar la metáfora del laberinto en representaciones de “archivo” en dos novelas de Díez y Saramago, tratando de interpretar qué nuevos efectos de sentido generaba a la hora de pensar esos espacios y de qué manera la literatura potenciaba una crítica a la racionalidad moderna y a circunstancias históricas particulares a través de esa operación retórica.

Los “archivos”, en tanto espacios de resguardo documental, constituyen espacios simbólicos en los cuales se condensa la idea de origen y la idea de ley, en contra de una intemperie en derredor que amenaza lo que esos espacios parecen resguardar. Pero esa imagen cede en las novelas analizadas frente a otra más compleja, asociada a la serie metafórica de lo empantanado y quieto, para aludir al carácter no sólo inútil sino arbitrario del principio constitutivo y regulatorio de esos espacios de “archivo”. Así, aparecen más bien como almacenes de memoria inútil que, por su inmensidad y excesiva burocratización, contradicen sus propios fines de ofrecer alicientes a la memoria humana.

La introducción de la metáfora del laberinto, uno de los mitologemas destacados en la peripecia de los héroes míticos, genera en este contexto efectos de sentido muy importantes al trastocar la representación de orden del Archivo y mostrarlo como un territorio denso en términos de información, desorganizado a raíz de su propia insuficiencia organizativa e incomprensible a causa de su extensión desmesurada. La arquitectura regular del archivo es releída así como una arquitectura complicada que oculta, en realidad, conocimientos imprevistos y secretos desatendidos. Importa ante ese nuevo escenario la capacidad del héroe para recorrer el espacio y no solamente la minuciosidad de la racionalidad que lo ha cartografiado previamente. En conjunto, la metáfora del laberinto hace visible en ambas novelas el carácter conjetural y falible de los principios con los cuales el archivo,

⁸ Chaparro expresa más adelante en la novela que quizá la vida de los seres humanos, una vez agotadas, se prolongan en la vida de quienes los recuerdan. En esa afirmación cobra relevancia no sólo una concepción filosófica acerca de la memoria individual sino también una definición estética y política de la escritura como remedio contra el olvido y el silencio.

en tanto artefacto o dispositivo humano, ha intentado ordenar el mundo. Pero también hace visible el carácter arbitrario e intencionado del criterio de memoria aplicado allí, mostrando el conjunto de tensiones y discusiones entre memorias y el modo en que la resultante de esa inestabilidad representa, tan solo, la opción dominante entre otras.

Para el análisis del archivo devenido laberinto en las novelas hemos atendido fundamentalmente a tres dimensiones: la que hemos llamado *arquitectónica* nos ha permitido evaluar la intencionalidad de un artífice implicada en la creación de todo laberinto y las formas narrativas derivadas de acuerdo a la relación que establece con él el héroe que recorre ese espacio. Así, notamos que las novelas destacan el papel de las apropiaciones particulares y desobedientes de los protagonistas por encima de las intenciones de los artífices del laberinto, en ambos casos el Estado. Se trata de espacios institucionales puestos a funcionar para el control burocrático de las personas que, a raíz de un suceso azaroso, generan en el héroe recorridos desobedientes de esa geografía e incluso el abandono de esos ámbitos. En ambas novelas (e incluso en algunos otros ejemplos que hemos brindado) la lógica del escondite sirve para conferir al laberinto una finalidad no prevista en su diseño original pues, según el Estado, el archivo es un dispositivo para garantizar el hallazgo y no para imposibilitarlo. Claro que la inmensidad, arbitrariedad y despersonalización acaban boicoteando este objetivo estatal.

En ambas novelas los héroes expanden los límites del laberinto e incorporan otros espacios urbanos. Además, adensan el propio territorio del archivo develando capas superpuestas, espacios vacíos que comunican sentido y complejizan el diseño original. Si en un principio el Archivo adopta la forma jerárquica de ser un laberinto monocentrado y regular en torno a la figura de una autoridad sobre la cual reposa la enunciación de la ley, rápidamente cede su espacio a estructuras arquitectónicas policentradas y expandidas puertas afuera del Archivo, confirmando así el carácter limitado del poder que impera allí. En resumen, si desde esta primera dimensión la representación inicial del Archivo es la del diseño quieto y jerárquico, la intromisión de la metáfora del laberinto adensa la imagen y da como resultado un dibujo mucho más complejo, con pliegues y espesor, límites variables y sin univocidad.

Según la segunda dimensión de análisis del laberinto, la *maquínica*, destacamos el funcionamiento del archivo como máquina funcional de la dictadura y/o de la burocracia estatal en cada caso y, como su corolario, el modo en que ese funcionamiento acaba por impulsar a los héroes a la intemperie del mundo y al hallazgo de la lucidez. Si ese funcionamiento propone inicialmente recorridos univariados y regulares (el tedio laboral y el desgano existencial son aspectos comunes en la vida de Fermín Bustaga y don José), la movilidad del héroe activa un modo de funcionamiento rizomático en el laberinto que expande los límites del Archivo e incorpora la información (y la memoria) almacenada fuera de él. Así, esa disolución de las fronteras adentro-afuera que definen el origen mismo del Archivo, radica una crítica profunda a la insuficiencia de la racionalidad estatal (y moderna) en lo que respecta a su valoración del conocimiento, la memoria y el olvido y en su minusvaloración de la experiencia, las relaciones personales y las memorias privadas. El desperfecto de la máquina estatal del archivo deriva entonces no de una falla sino de su insuficiencia frente al mundo de experiencias del que abreva. La peripecia de los héroes demuestra la convivencia entre memoria y olvido, formas complementarias que se

contrapesan para valorizar aquello que hay que recordar. Ese nuevo modo de funcionamiento que ha sido iluminado por la acción del héroe revela también el carácter inestable de la máquina, las tensiones de su mecanismo asumidas como engranajes necesarios de su funcionamiento.

La tercera dimensión del laberinto, la *cinética*, refiere a su fluencia y a los movimientos que genera. Si la imagen inicial en ambas obras remite a espacios estancados y quietos de la memoria inútilmente almacenada, la actuación del héroe reconvierte esa representación haciendo visible en el seno de esos archivos la existencia de un secreto, una pista, un indicio desatendido que dinamiza el conjunto. La peripecia del protagonista sobreimprime otro sentido a la rutina del laberinto, volatiliza los derroteros institucionales y asigna nueva orientación a las acciones en el espacio. Del archivo inútil al desván donde se resguarda la poesía en tiempos antipoéticos como los que plasma Luis Mateo Díez; del registro regular y exhaustivo al ámbito de la supervivencia para la mujer desconocida en la novela de Saramago: en todos los ejemplos acontece un repliegue de lo árido, el descubrimiento y generación de opacidades en la lisura burocrática que hace posible la coexistencia de sentidos y sentires en conflicto.

La representación que ofrece cada obra demuestra el modo a través del cual cada época cifra en sus artefactos de memoria su sentir acerca del pasado, el presente y el futuro. La otra literaria, lejos de confirmar esa lógica, la debilita desbaratando sus certezas y sobreimprimiendo como un gemelo terrible la imagen de laberintos de papel a esos templos de la racionalidad clasificatoria. Ninguno de los archivos soporta ese reflejo por el vértigo que provoca la pretensión de universalidad. Porque después de todo, como dice Borges, ninguno de nosotros sabe a ciencia cierta lo que el universo es.

Bibliografía citada

Fuentes

Díez, Luis Mateo (1992) *El expediente del naufrago*. Madrid, Alfaguara.

Piglia, Ricardo (1992) *La ciudad ausente*. Bs. As., Seix Barral.

Sacheri, Eduardo (2005) *La pregunta de sus ojos*. Bs. As., Alfaguara.

Saramago, José (2000) *Todos los nombres*. Madrid, Suma de Letras.

Crítica

Bachelard, Gaston (1965) *La poética del espacio*. México, FCE.

Borges, Jorge Luis (1952) “El idioma analítico de John Wilkins” en *Otras inquisiciones*. Bs. As., Sur.

Calvi, Maria Vittoria (1999) “El lenguaje del agua en *La fuente de la edad* de Luis Mateo Díez” en AA.VV. *Cuadernos de Narrativa 4*. Suiza, Universidad de Neuchâtel.

Calvi, Maria Vittoria (2003) “*El expediente del naufrago: el Archivo y la memoria*” en CASTRO DÍEZ y HERNÁNDEZ (eds.) *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Madrid, La Página.

Campbell, Joseph (2001) *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, FCE.

- Castro Díez, Asunción (2003) "Territorios imaginarios de Luis Mateo Díez. La configuración del laberinto como símbolo de la vida" en CASTRO DÍEZ y HERNÁNDEZ (eds.) *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Madrid, La Página.
- Derrida, Jacques (1996) *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid, Trotta.
- Favier, Jean (2002) "Constitución y función de los Archivos" en AA.VV. *Academia Universal de las Culturas: ¿Por qué recordar?* Barcelona, Granica.
- Finol, José Enrique (2014) "Las semióticas del nombre: Identidad y anonimato en la obra de José Saramago" en *Revista chilena de Literatura*, 87, noviembre. Santiago de Chile, Universidad de Santiago de Chile, pp. 139-162.
- Garza Saldívar, Norma (2010) *Por una ética de la mirada: la novela oblicua de José Saramago*. México, Universidad Autónoma de Coahuila.
- Giraud, Claude (2007) *Acerca del secreto*. Bs. As., Biblos.
- Hernández, Luis (2003) "El laberinto, un trozo de cuerda y el descenso a los infiernos" en CASTRO DÍEZ y HERNÁNDEZ (eds.) *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Madrid, La Página.
- Kerényi, Karl (2006); *En el laberinto*. Madrid, Siruela.
- Kern, Hermann (2000) *Through the Labyrinth. Designs and meanings over 5000 years*. Munich-London-New York, Prestel.
- Madrid, Gladys (2004) "El cuidado de sí en la lectura, a propósito de *Todos los nombres* de José Saramago" en *Utopía y praxis Latinoamericana*, año 9, n° 24 (enero-marzo), Maracaibo-Venezuela, Universidad de Zulia, pp. 79-91.
- Mary-Trojani, Cécile (1999) "La memoria, génesis del relato en la obra de Luis Mateo Díez" en AA.VV. *Cuadernos de Narrativa 4*. Suiza, Universidad de Neuchâtel.
- Molina Ahumada, E. Pablo (2009) *Elogio de la derrota. Héroe del fracaso en Luis Mateo Díez*. Córdoba, FFyH-UNC.
- Molina Ahumada, E. Pablo (2013) *Ciudades míticas. Mito del héroe y cronotopo urbano en seis novelas contemporáneas*. Tesis Doctoral (inédita). Córdoba, FFyH-UNC.
- Santarcangeli, Paolo (1997); *El libro de los laberintos. Historia de un mito y de un símbolo*. Madrid, Siruela.
- Saramago, José (2000) "Descubrámonos unos a los otros" en *Revista de Humanidades*, n° 8, Monterrey-México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, pp. 143-154.
- Senabre, Ricardo (1999) "Temas y motivos en la narrativa de Luis Mateo Díez" en AA.VV. *Cuadernos de Narrativa 4*. Suiza, Universidad de Neuchâtel.
- Simmel, Georg (1977) "Capítulo 9: El espacio y la sociedad" en *Sociología*. V. II, Madrid, Revista de Occidente.
- Van Gennep, Arnold (1986) *Los ritos de paso*. Madrid, Taurus.
- Velasco Marcos, Emilia (1999) "Luis Mateo Díez (¿recuerda, sueña, imagina?) escribe de y desde el desván" en AA.VV. *Cuadernos de Narrativa 4*. Suiza, Universidad de Neuchâtel.