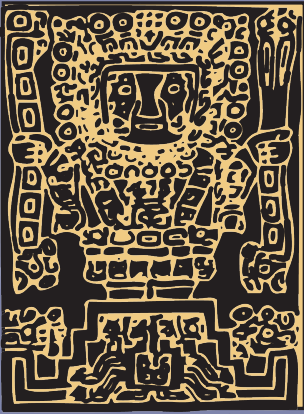




INTI

Revista de Literatura Hispánica
y Transatlántica

DOSSIER

ESTUDIOS TRANSATLÁNTICOS: ARGENTINA-ITALIA



Viaggio indiano n. 5 Roberto Bonfigli ©2025

Núms. 103-104

primavera - otoño 2026

NORMAS EDITORIALES

INTI aspira a recoger los resultados de la investigación académica reciente en todas las áreas críticas de las letras hispanoamericanas y españolas. También desea ser una vía de expresión para el quehacer creativo de la hora presente del mundo hispánico. Dos principios de la revista que determinan la selección del material a publicar son la calidad intrínseca de los trabajos y la variedad del espectro metodológico y teórico representado en los enfoques. *INTI* es una publicación semestral arbitrada ("Peer reviewed publication") que incluye textos en español, inglés, portugués, francés e italiano. Está Indexada en JSTOR, Arts & Sciences XI Archive Collection, Gale & ProQuest, MLA International Bibliography (Modern Language Association, EBSCOhost: Fuente Académica Premier, University of California Latin American Institute, Hispanic American Periodicals Index (Online), IBZ-Internationale Bibliographie der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliteratur, Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes- und Sozialwissenschaftlicher Literatur, PIO- Periodicals Index Online, Dialnet (Universidad de la Rioja, España), y en el *INTI Archivo*, Providence College. Se publica en Providence College bajo los auspicios de la Phillips Memorial Library, Digital Publishing Services y Ediciones *INTI*, Providence, Rhode Island, 02918 U.S.A.

Los números misceláneos se publican dos veces al año (primavera y otoño). Los volúmenes especiales se publican una vez al año. Los trabajos pueden ser enviados como archivo electrónico a: rcarmo@providence.edu o por correo postal a: **INTI, Roger B. Carmosino, P.O. Box 20657, Cranston, R.I. U.S.A.**

Los artículos críticos deben estar mecanografiados a doble espacio y no deben exceder las veinticinco páginas con notas incluidas. Deben ser compuestos de acuerdo a las normas del *MLA Style Manual*. No se considerarán trabajos que no se ajusten a estas normas editoriales.

No se aceptará material ya publicado y no se devolverán trabajos no solicitados.

Los autores se hacen responsables de las ideas expresadas en los trabajos por ellos firmados. *INTI* se reserva el derecho de autorizar la reproducción de uno de sus artículos en otro lugar.

SUSCRIPCIONES Y CANJES

Dirigirse a **INTI, Roger B. Carmosino, Director, P.O. Box 20657, Cranston, RI, 02920 USA.** E-mail: rcarmo@providence.edu.

SUBSCRIPCION ANNUAL

Para USA y otros países: Regular individual: USA \$60.00, otros países: \$80.00.
Bibliotecas e instituciones: USA \$150.00, otros países: \$180.00

INTI

REVISTA DE LITERATURA HISPÁNICA Y TRANSATLÁNTICA

Roger B. Carmosino

Fundador, Director-Editor

Providence College, Providence, Rhode Island USA

Julio Ortega

Editor de Estudios Transatlánticos

Brown University, Providence, Rhode Island USA

COMITÉ EDITORIAL

Rodrigo Cánovas Emhart, *Pontificia Universidad Católica de Chile*

Marcela Crespo Buiturón, *Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina*

Elena del Río Parra, *Georgia State University, Atlanta, Georgia, USA*

Daniel Escandell Montiel, *Universidad de Salamanca, España*

Miguel Gomes, *University of Connecticut, Storrs, USA*

Pedro Lastra, *Stony Brook University, New York USA*

Vittoria Martinetto, *Università di Torino, Italia*

Juana Martínez Gómez, *Universidad Complutense de Madrid, España*

Rafael Olea Franco, *El Colegio de México*

María Pizarro Prada, *Editor, Iberoamericana/Vervuert, España*

ÍNDICE

DOSSIER

ESTUDIOS TRANSATLÁNTICOS: ARGENTINA-ITALIA

FERNANDA ELISA BRAVO HERRERA: Introducción.....	9
FERNANDA ELISA BRAVO HERRERA: Relatos de viajeros italianos del siglo XIX en Argentina.....	12
MARÍA AMALIA BARCHIESI: Los laberintos de Jorge Luis Borges y sus porvenires en Italia.....	39
MARÍA SOLEDAD BLANCO: Reescrituras y mitocrítica en la segunda ola del feminismo. <i>Los sueños de Critemnestra</i> de Dacia Maraini y <i>Antígona Furiosa</i> de Griselda Gambaro.....	60
SILVIA CATTONI: El cambio de lengua en Juan Rodolfo Wilcock: extraterritorialidad, lengua y vanguardia.....	77
RENATA ADRIANA BRUSCHI: Lamberti Sorrentino en Buenos Aires, los albores del Pampero italiano.....	85
ADRIANA CRISTINA CROLLA Y MARÍA BEATRIZ CÓCERES: Surgimiento y transformación de la Pampa Gringa: Un siglo de inmigración italiana (1856-1960).....	110
TULLIO PAGANO: In Patagonia con Laura Pariani.....	127
MARÍA TERESA SANHUEZA: "Topografía del silencio": Identidad, tierra y correspondencia en la memoria transatlántica de la familia Racca de Santa Fe, Argentina.....	145
MASSIMO PALMIERI: <i>Los espacios prohibidos</i> de Maximiliano Mariotti. Análisis de una novela polifónica.....	163
NORA HEBE SFORZA: <i>Il nostro giornale, amico e non servo...</i> La Argentina del Centenario según <i>La patria degli Italiani</i>	183

ESTUDIOS

HEIKE SCHARM: "No duende here": The Inaccessibility of Reality in Ben Lerner's <i>Leaving the Atocha Station</i>	195
EUNICE ROJAS: <i>Madmen and Piantados</i> : The Vindication of Irrationalism in Cortázar's Essays and Short Stories.....	205
DIANA TORRES SILVA: La Ceguera como resistencia. Un diálogo intertextual entre Diderot y Bellatin.....	221

NOTAS

JULIO ORTEGA: Primera página. El mensaje es el formato.....	233
SANTIAGO MONTOBBIO: Ernesto Sábato.....	243

ARTES

ROBERTO BONFIGLI: Note biografiche.....	259
---	-----

CREACIÓN

JOSÉ MARÍA BALCELLS: Santiago Montobbio, una dicción del canto.....	267
SANTIAGO MONTOBBIO: La libertad de la poesía.....	272
ERICK AGUIRRE ARAGÓN: Vejez y otros poemas.....	279
EUNICE SHADE: Canto del Pudor I. The son of Shame I. <i>Vanas expectativas del ocaso</i> : selección de poemas.....	284
RODOLFO PRIVITERA (1937-2010, <i>In Memoriam</i>): Lugares nómades.....	317

RESEÑAS

MIGUEL GOMES: Rubén Gonzáles Orozco: <i>La utopía puertorriqueña de Rodríguez Juliá</i> . San Juan, Puerto Rico: Ediciones Callejón, 2024. 297 páginas.....	341
JOSÉ MARÍA BALCELLS: Santiago Montobbio, <i>Vuelta a Roma</i> , Alhaurín el Grande, Los libros de la Frontera, El Bardo colección de poesía 54, 2020, 351 pp.....	345
COLABORADORES.....	348
NOTICIAS.....	356

LOS LABERINTOS DE JORGE LUIS BORGES Y SUS PORVENIRES EN ITALIA

María Amalia Barchiesi
Università degli Studi di Macerata

“Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se
bifurcan”
Jorge Luis Borges

Se deben a Jorge Luis Borges numerosos y profundos relatos articulados en torno al laberinto: “Tlön Uqbar, Orbis Tertius”; “La biblioteca de Babel”; “La muerte y la brújula”; “El Inmortal”; “El jardín de senderos que se bifurcan” (*Ficciones* 1944); “La casa de Asterión”; “Los dos reyes y los dos laberintos”; “Abenjacán, muerto en su laberinto” (*El Aleph* 1949), como así también muchos otros textos en prosa y en verso. La figura del laberinto constituye, a saber, la forma personal que Borges adoptó para pensar el infinito. Y precisamente entre los nutridos vínculos literarios, editoriales y culturales del autor argentino con Italia, ya a partir de 1950, el laberinto ha sido central en dicho diálogo, a través de traducciones al italiano de su obra literaria, colaboraciones, conferencias, exposiciones, congresos en su honor, que se han ido sucediendo en este país por más de 50 años.

Me focalizaré en esta amplia y extraordinaria imbricación de las fascinantes relaciones culturales entre la compleja poética laberíntica del escritor argentino e Italia, país rico de belleza, arte y sugestivos *genius loci*. El punto de partida es una investigación que realicé años atrás sobre la estética del jardín en la obra de Borges (Barchiesi 2012, 2018), que en este artículo se extenderá a dos laberintos vegetales, emplazados en Italia, proyectados en su honor o construidos, inspirándose en su obra. Sus creadores fueron dos *maze-makers* y amigos del escritor argentino: Randall Coate y Franco Maria Ricci.

Estos jardines-laberintos, de diferente diseño y significación,

intertextualizan no solo la poética borgesiana sino también la larga y apasionante historia de los laberintos europeos, sus diferentes vertientes y múltiples experiencias en sus recorridos. Entre ellas, esa bella tradición británica del arte de la jardinería inglesa de verdes e intrincados *mazes* a la que se sumó Borges literariamente, y que son fundamento y sustancia de expresión de la forma de sus laberintos, como en su vertiginoso cuento “El jardín de senderos que se bifurcan” y en otras narraciones del autor que abordaremos en las páginas siguientes.

1. Borges y los laberintos vegetales de Randoll Coate. Mendoza y Venecia

Randoll Coate conoció a Jorge Luis Borges cuando se desempeñaba como diplomático en Argentina, dedicándose más tarde, en calidad de *maze-maker* a diseñar laberintos vegetales, llamados en Gran Bretaña *mazes*. Fue Coate el autor del diseño del ‘laberinto-jardín Borges’, que pudo tomar forma gracias a la intervención de la esposa de Borges, María Kodama. Su proyecto se concretó primero en Argentina en 2003, en la estancia *Los Álamos*, en la provincia de Mendoza, propiedad de la familia de la escritora y amiga Susana Bombal. Y trece años después, en 2011, se volvió a plasmar en un segundo laberinto vegetal, réplica del primero en escala menor, de unos 2.300 metros cuadrados, plantado en la isla San Giorgio en Venecia, en la sede de la *Fondazione Giorgio Cini* —que comprende un monasterio benedictino y la iglesia de *San Giorgio Maggiore*—. El “Labirinto Borges” —como así se lo llama—, hecho de setos, se encuentra en el interior de las murallas de dicho complejo religioso, y a través del kilómetro de recorrido es posible caminar entre los símbolos borgesianos que en este trazó Coate, como veremos más adelante.

Borges había visitado Venecia en dos ocasiones, primero cuando era niño con su familia, y en 1984 junto a María Kodama. “Venecia es un crepúsculo, delicado y eterno” (1999, 23), escribe en *Atlas* (1984), uno de sus últimos libros. Y en virtud de esta sintonía con dicha ciudad artística nació, luego de su muerte, la colaboración con la *Fundación Internacional Jorge Luis Borges*.

El proyecto de Coate gravita en torno a la poética de los laberintos borgesianos, pero muy especialmente al ilusorio y laberíntico jardín textual de la narración “El jardín de senderos que se bifurcan”. Como ya lo he señalado en un ensayo anterior (Barchiesi 2018), existe una sutil concatenación de reenvíos intersemióticos que vincula este vertiginoso jardín del autor argentino, ya sea con su fuente principal, es decir, sus antecesores antecesores: los jardines paisajísticos y de ilusión de tradición inglesa¹, o, desde una perspectiva semiótica, según un mismo signo interpretante de carácter vegetal de laberintos póstumos plantados en

su honor, o bien inspirados en su poética. Dos de ellos nacen, como ya mencionamos, del proyecto de un *maze* inédito inglés de Coate, en dos laberintos de *buxus*, muy distantes geográficamente entre sí, que dialogan paisajísticamente con el diferente contexto que hoy alberga a cada uno. El “Labirinto Borges”² engarzado en la sugestiva Venecia rima morfológicamente con dos grandes y célebres laberintos vegetales de la zona, que distan a unos veinte kilómetros, hoy únicos sobrevivientes de la tradición de las aristocráticas villas vénetas de incluirlos en sus parques. Son dos antiguos jardines-laberintos ubicados en la aldea Padua: uno de ellos se encuentra en la Villa Pizzoni Ardemani de Valsanzibio, creado con setos de boj en 1688, con una superficie de media hectárea (Santarcangeli 206). Caminar entre sus meandros —a diferencia de la estratificada simbología del laberinto de Borges de Coate— implicaba semánticamente comprender su alegoría de un recorrido de purificación del hombre en la tierra. El segundo laberinto véneto al que hacemos referencia está emplazado y que consiste en: Villa Pisani, en Stra, y que consiste en un complejo irrgarten de setos, concluido en 1721, que, según algunas fuentes, hospedaba juegos cortesanos de amor y cuyo tema eran las alegrías y las penas relacionadas con la conquista amorosa (Cortegiani 80). Este fue uno de los tantos “laberintos de amor” que proliferaron en esa época entre las cortes europeas³. En su centro, hay una torre de observación con una escalera de caracol, de forma helicoidal (Kern 243), lo que da a entender que era también un laberinto para ser observado desde lo alto, como el de Coate, evocando, además una de las tipologías de los antiguos laberintos romanos ‘de visión’ (Mariotti 2013, 127), que tendremos oportunidad de detallar más adelante.

La primera materialización del *maze* de Randoll Coate fue, como indicamos anteriormente, en Argentina, en la provincia de Mendoza. Este nos habla, debido a su contexto paisajístico, desde un punto de vista sintáctico, de una ruptura espacial dada por la complejidad figurativa y semántica de un *maze* enclavado en la agreste abstracción del paisaje sudamericano. Y de alguna manera este contraste paisajístico está connotando la relación entre la abigarrada poética de Borges que instauró oximóricamente con la linealidad y abstracción del paisaje argentino, como teorizó asimismo el prestigioso editor italiano, y amigo de Borges Franco Maria Ricci (2015, 15), como veremos posteriormente.

El diseño del verde laberinto simbólico de Coate forma parte, en realidad, de una larga cadena interpretativa al exhibir, desde un punto de vista semiótico, un mismo y tenaz *ground* (o punto de vista o aspecto, según el semiótico Peirce⁴) esto es, un conjunto de atributos⁵ que permanece inalterado en cada ‘jardín interpretante’ involucrado en dicho proceso semiótico; en otras palabras, cada jardín vuelve pertinentes dichos atributos y los “fundamenta” perennemente en el pasaje de un espacio textual a otro, revelándonos la naturaleza semiótico-interpretativa (y el origen) primordialmente vegetal de los *mazes* ingleses —debido a

su complejidad— y eminentemente británico del jardín literario que imaginó Borges en “El jardín de senderos que se bifurcan”. Dicha recurrencia de formas y sustancias nos lleva a conjeturar que tal vez en este ilusorio teatro vegetal, escenario de su cuento y fruto de sutiles intertextualizaciones paisajísticas, se anide estratificada una espectral condensación de la evolución estética y filosófica del jardín inglés y sus laberintos a lo largo de los siglos (Barchiesi 2018, 155-159). Entre ellos, como veremos, se encuentra la tradición de los laberintos de césped llamados *turf mazes* que solían diseñarse sobre otros más antiguos de origen romano. Si, como señala Jakob (2005), “El paisaje es el producto de un devenir histórico y por lo tanto el resultado de un complejo desarrollo que se extiende en el tiempo y en el espacio” (9), el cuento de Borges, a modo de memoria paisajístico-literaria, es palimpsesto portador de la sedimentación diacrónica de los espacios escénicos del jardín y laberintos vegetales ingleses, en algunas de sus formas más significativas. Para comprender mejor dicha sedimentación en el relato antes mencionado, que es sustrato a su vez del diseño de Coate, es necesario explorar la historia del dispositivo ‘laberinto’ en Occidente.

Tanto Matthews (1-2) como Adam Fisher (4) advierten que no hay que confundir los laberintos con los *mazes*, ya que estos últimos consisten en una compleja red de tortuosos y engañosos senderos con encrucijadas, bifurcaciones y vías muertas, intercalados con vallas, con miras a una elusiva meta que alcanzar. Un laberinto en su tipología primordial, en cambio, comprende un único sendero, es unicursal, e implicaba, entre otros significados, aspectos rituales como el laberinto de Creta. Según Coate, Fisher y Burgess (19), los *mazes* o laberintos vegetales británicos, modelados con setos de boj —*hedge mazes*—, de acuerdo a el antiguo arte topiario de época romana (*opus topiarum*), se popularizaron en el siglo XVI, usanza, en realidad, importada del continente⁶. Y, efectivamente, en Gran Bretaña, la forma arquetipo del *maze* es la del famoso *The Hampton Court Maze*⁷ el más antiguo *hedze maze*, un “laberinto chistoso”, definido así por Borges, al haber ido a visitarlo en los años sesenta, como revela en una entrevista en la cual se le había preguntado acerca de los laberintos que había conocido en su vida⁸. Es interesante hacer notar que dicha entrevista fue realizada en 1981 por el crítico de arte Achille Bonito Oliva (2020), quien poco antes de este encuentro con Borges se había ocupado en 1980 de la segunda parte del vasto catálogo e “hilo conductor” de una importantísima exposición sobre el laberinto que estuvo a cargo de Hermann Kern (1981), iniciativa patrocinada por el Ayuntamiento de Milán. El presidente honorario de dicha manifestación cultural fue precisamente Borges (Kern 280). Un hecho bien ilustrativo de las estrechas y fértiles relaciones de los laberintos borgesianos con Italia.

Centrándonos ahora en la narración “El jardín de senderos que se bifurcan”, esta constituye, como ya lo acotamos, el lugar de sedimentación de diferentes estéticas y tramas del jardín inglés, a saber, del *puzzle*

hedge maze (nombre en inglés de *irrgarten*) y de los anteriores *turf mazes*, formas trazadas más abstractamente en el paisaje descrito por Borges en su cuento, en el cual leemos la paulatina inmersión de su personaje Yu Tsun, en un universo de signos visuales y sensoriales que lo arrancan momentáneamente del contexto bélico en el cual se mueve. Ese mismo contexto que hizo desaparecer muchos de los *turf mazes* que abundaban en Gran Bretaña, según Fisher y Gerster (30). Cito el célebre pasaje del cuento de Borges, en el cual Ys Tsun se desplaza por un sedimentado y laberíntico paisaje británico:

Una lámpara ilustraba el andén, pero las caras de los niños quedaban en la zona de la sombra. Uno me interrogó: *¿Usted va a casa del doctor Stephen Albert?* Sin aguardar contestación, otro dijo: *La casa queda lejos de aquí, pero usted no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda [...]* bajé unos escalones de piedra y entré en el solitario camino. Éste, lentamente, bajaba. Era de tierra elemental, arriba se confundían las ramas, la luna baja y circular parecía acompañarme. El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos [...] El vago y vivo campo, la luna, los restos de la tarde, obraron en mí; asimismo el declive que eliminaba cualquier posibilidad de cansancio. La tarde era íntima, infinita. El camino bajaba y se bifurcaba, entre las ya confusas praderas (*Ficciones* 1989: 474-475).

En el camino de Yu Tsun hacia la casa del sinólogo Albert, el espía chino sigue las mismas indicaciones que se daban a los visitantes de estos laberintos vegetales, quienes solo podían resolver su “recorrido enigma” manteniendo constantemente la izquierda en cada punto muerto hasta llegar a su centro, como en uno de los tres trayectos del ya mencionado *Hampton Court Maze* (1690) (“El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos [...]”, leemos en el relato).

Los vínculos entre la narración de Borges y los *mazes* británicos, y la idea de sedimentación en el cuento analizado, no se agotan aquí, siguieron claramente en el diseño de Coate. Como ya lo anticipamos, en un importante intercambio epistolar que tiene lugar poco después de la muerte de Borges, entre Susana Bombal y Randoll Coate, estos dos grandes amigos se prometen que el escritor “no tendrá que ser recordado con esas estatuas terribles llenas de ángeles y ese tipo de cosas, tiene que ser algo verdaderamente borgesiano”, advierte Coate, “es decir, un laberinto” y fue así como el diseñador británico creó un *maze* para homenajear a Borges, “el laberinto más inusual para el hombre más inusual” (Tanoira y Yael 2014). Los laberintos de Coate son símbolos o varios símbolos, entre los que se instauran compromisos o cambios. Coate fue pionero en el arte de la jardinería en la superposición de imágenes, idea sus diseños de laberintos vegetales según una técnica que

superpone capas de significado⁹, como en el laberinto literario-vegetal de Borges. El mismo Coate sostiene que un *maze* simbólico es más que un placentero “jardín enigma”, ya que el placer de llegar al corazón del *maze* se logra penetrando en su más profundo significado, afirmación que nos reenvía a la sedimentación de estéticas y poéticas del jardín inglés que vertebró el cuento de Borges (Barchiesi 163-164). Como sostienen Fisher y Gerster (1990), en los laberintos diseñados por Coate, la experiencia de cada intrincado *puzzle maze* se ve acentuada por el descubrimiento de sus significados ocultos (55).

Se hace necesario hacer presente que la historia del laberinto-homenaje a Borges — construido en la Estancia *Los Álamos* de San Rafael, y reproducido en Venecia— sobre sus símbolos, sus enigmas y cómo su diseñador Randoll Coate soñó la muerte del escritor para diseñar después su laberinto, se encuentran en el documental *Jardín de sueños* de Javier Tanoira y Alejo Yael (2014)¹⁰. En el laberinto, cuyo diseño mantiene las indicaciones de Coate, se encuentran muchos de los símbolos borgesianos: el espejo, el reloj de arena, la cara de un tigre, el bastón de un ciego y la cinta de Moebius. También se puede leer el nombre y apellido del escritor, y, tiene al mismo tiempo la forma de un libro abierto al universo. Hablando de la génesis de su obra, Coate cita las palabras de Ts’ui Pên, el antepasado del espía Yu Tsun: “Ts’ui Pên diría una vez *Me retiro a escribir un libro*. Y otra. *Me retiro a construir un laberinto*. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que un libro y un laberinto eran un solo objeto” (*Ficciones* 477). Randoll Coate revela otros detalles en el documental que aquí transcribo:

El laberinto es un libro abierto, este es el primer símbolo borgeano. Después dice “Jorge Luis Borges”, con las letras en el mismo orden, es un truco maravilloso, una gran revelación y una casualidad que se llamara “Jorge” y se apellidara “Borges”. Después dibujé la imagen del espejo, que es algo milagroso, porque ves lo mismo pero en realidad no es lo mismo sino lo opuesto. El elemento del tiempo es muy importante, yo pensé cómo uno podría describir el tiempo en un laberinto, y me di cuenta que las dos “O” del Borges de arriba y del de abajo formaban un reloj de arena perfecto y ese es sin dudas el mejor símbolo para medir el tiempo, y además es totalmente borgeano. El de arriba es un “8” y el de abajo un “6”, y ahí está la duración de su vida: 86 años, en las arenas del tiempo (Tanoira y Yael 2014; Barchiesi 2018, 163-164).

Continúa el diseñador: “La S extendida de abajo forma un gran signo de interrogación y ese es otro de los grandes símbolos de Borges, sus misterios, sus enigmas y todo lo inexplicable que hay en su obra” (Tanoira y Yael 2014). En síntesis, Randoll Coate ideó también un laberinto no solo de interpretación experiencial sino también de visión, de setos bajos para que su visitante pueda leer desde lo alto sus significados, como en un libro.

2. Pasiones del laberinto, pasiones borgesianas

Ahora bien, necesitamos nuevamente internarnos en la historia general de los laberintos occidentales y *mazes* británicos para abordar una faceta a mi entender sumamente interesante en ellos y que considero necesaria investigar en los dos laberintos vegetales plantados en honor a Borges, especialmente en el segundo que construyó Franco Maria Ricci en 2015, en Italia, y en diálogo con los que conjeturó el escritor argentino en su obra literaria. Me refiero a la experiencia sensorial, anímica o ‘pasional’ —en términos semióticos al grado de implicación emocional— que estos espacios o trazados al aire libre buscaban provocar en sus visitantes u observadores, las intenciones inscriptas en sus itinerarios o los efectos performativos de sus trayectos a cargo de sus constructores. Asimismo, haremos mención a las diferentes actitudes preparatorias que requería recorrerlos, a los objetos de valor investidos en su centro o en el vagabundeo por sus galerías o senderos.

Los mitos cuentan que en los laberintos sus visitantes se pierden o mueren. Antes de aventurarse en dichos recintos necesitaban tener valor al entrar, saber que, una vez dentro, se perderían irremediabilmente. La única actitud concebible era entrar, hacer frente al mundo nómada tal como era, olvidar las armas de la condición sedentaria, considerar el laberinto no como un problema sino como una solución. Por lo tanto, la actitud era avanzar y desear perderse en él, sostiene Attali (153). Sin embargo, como el Minotauro en “La casa de Asterión” de Borges existe otra actitud operable: resignarse a vivir indefinidamente en el interior de uno de sus meandros, sin buscar la posibilidad de salir, aceptando la prisión perpetua, antes que los riesgos del exterior. Así lo expresa el personaje del cuento de Borges:

Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura? Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido.

La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbaton del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar. No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera (*El Aleph*, 56).

Mariotti (2013) en su extensísimo y detallado estudio sobre los laberintos en *Labirinti*, editado por Ricci en diferentes lenguas, señala que del monólogo de Asterión-Minotauro, criatura elemental allí encerrada, se desprende una clara sensación de melancolía (67)¹¹, es decir, una tristeza profunda, lenta y paralizante. Recurrimos también a Iván Almeida (2003),

quien propone un pormenorizado artículo sobre los laberintos textuales de Borges, ofreciéndonos indirectamente un abanico de posibles pasiones que estos generan:

Se observa una persistente orientación del laberinto borgesiano desde el centro hacia la periferia. Lo que constituye el “maze”, la turbación, no es la posibilidad de que un mapa pueda contener a otro, sino, en dirección opuesta, que un mapa sea siempre contenido por otro mapa, que no haya territorio exterior, que todo sea inmanencia. Es una experiencia que produce a la vez “humillación”, “terror”, pero también “alivio” (50).

Más adelante, Almeida añade: “El laberinto, concebido como una estructura de la que no se puede salir, da así como resultado el inmanentismo teológico-literario” (53); “Sin embargo, ese inmanentismo no es, en Borges, desesperante. Al contrario, nuestro universo es esa casa familiar a la que se vuelve siempre, o a la que se cree volver pero que nunca se ha dejado” (57) y agregamos, justamente como lo expresa el mismo Asterión:

Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito)¹ están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera. No hallará pompas femeniles aquí ni el bizarro aparato de los palacios pero sí la quietud y la soledad (569).

Ahora bien, adentrarnos en los orígenes pasionales de los laberintos occidentales nos obliga a recurrir a sus etimologías. Santancargeli (1984), recuerda que el nombre *maze* deriva del címrico *maes*, con el significado de ‘prado’ en el lenguaje de Cornwall, precisando que también su origen se encuentra en el celta *maes*. El nombre demostraría que ya en tiempos remotos existía el juego del laberinto que tenía lugar en un prado. Existen en la lengua inglesa las expresiones *amaze* y *amazement*, para expresar asombro, confusión de quien no sabe hacia dónde mirar a causa de la maravilla. En alemán, además del culto *Labyrinth*, se encuentran otros dos términos: *Irrweg* e *Irrgarten*. Ambos descienden del verbo *irre*, cuyo significado es ‘errar’ pero en la acepción de equivocarse, engañarse, con el compuesto *irre machen*: confundir, desconectar. Por lo tanto, *irrweg* no solo es el laberinto, sino por extensión un camino equivocado o falso, una vía que conduce al error. *Irrgarten*, en cambio, se refiere solo al laberinto de jardín (43-44).

En el sinuoso recorrido pasional y experiencial nuestro punto de partida son los laberintos europeos, a partir de la Grecia antigua. Umberto Eco (2013, 9) señala que el mito del laberinto de Creta encarnaba la sensación disfórica, de un malestar existencial de estar en el mundo. Con una diferencia: se entra en un laberinto sin tener la certeza de poder salir, mientras que en el mundo se entra y se sale, necesariamente.

Aclara, además, que son los accidentes del recorrido del laberinto entre “alfa y omega” los que en realidad provocan nuestra inquietud. Otras emociones u otros estados anímicos asociados al laberinto de Gnosos, unicursal y linear, como ya lo señalamos, es la esperanza, pues al entrar se espera alcanzar el centro y desde el centro se espera regresar a la salida. Esperanza que para Borges no existe, según comenta en una entrevista:

En la idea del laberinto, yo creo que no hay una visión pesimista del futuro del hombre. Me parece que en el laberinto hay una idea de esperanza, o de salvación, ya que si supiéramos con certeza que el mundo es un laberinto, nos sentiríamos seguros. Pero no, posiblemente el mundo no sea un laberinto. En el laberinto hay un centro; ese centro terrible es el Minotauro. Sin embargo, no sabemos si el universo tiene centro; acaso no lo tenga. Por lo tanto, es un caos, y en ese caso sí estamos perdidos (Alifano 181).

A este horizonte de expectativa dentro del espacio laberíntico se suma la angustia, añade Eco, refiriéndose a esta primera clase de laberinto, que se experimenta cuando no es posible encontrar la salida. Teseo, además de advertir dicha angustia, debe luchar con la sensación de amenaza que implicaba encontrar al Minotauro en el centro del laberinto. Cualquiera que recorriera este dédalo unicursal emprendía el mismo camino de los que lo habían precedido, en una suerte de peregrinaje colectivo y comunitario, incluso si lo hacía solo (Mariotti 2013, 168), experimentando, suponemos, serialmente las mismas sensaciones. El diseñador del laberinto ha trazado sus trayectos, por tanto, recorrerlos es seguir algo ya establecido y que, de todas maneras, con variación infinita o simplicidad elemental, nunca permite al visitante abandonar el camino que se le va abriendo en su desplazamiento. Por otra parte, en el escenario de todo laberinto hay siempre dos “actores”, antitéticos entre sí: el arquitecto al cual corresponde un saber global, y el visitante que se sirve de un saber eminentemente local (Fanelli 53); actores que siguiendo a Michel de Certeau (1980) estarían encarnando el pensamiento estratégico y el pensamiento táctico. Roles que Jorge Luis Borges en su cuento “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” (*El Aleph* 1949) intercambiará, perspicazmente.

Coate, Fisher y Burgess (5) exponen, desde su punto de vista británico, que los laberintos y *mazes*, tan antiguos como el ser humano, representaban la cerebral y visceral proyección del hombre en la faz de la tierra, ya sea grabados en la piedra, armados en mosaicos, labrados en el mármol, delineados en el césped o en la turba. Fue el primer esquema de origen humano impreso en el paisaje, el escenario para un antiguo ritual, el patrón de una rítmica danza, que pone en evidencia desde un punto de vista etimológico Borges: “De la palabra *maze* se ha inventado un baile, donde los bailarines tejen una suerte de laberinto en el espacio y en el tiempo” (Alifano 181).

El laberinto, asimismo, fue el escenario para una contienda amorosa. Su metafórico y envolvente abrazo inspiró también, pasionalmente, un primitivo temor, la prueba de la decadencia y la muerte, el misterio de la vida después de la muerte. Alcanzar la meta implicaba involucrarse personalmente, comprender el miedo, aceptar el sacrificio que es central en el mito del laberinto cretense (Coate *et al.*, 5).

Los laberintos geométricos y rigurosamente unicursales de la Antigua Roma fueron contruidos sobre la base morfológica de los griegos, pero con valores defensivos y apotropaicos o bien decorativos. Los romanos amplificaron el laberinto cretense, dividiendo el círculo o el cuadrado en cuatro zonas con un único recorrido que las atravesaba sucesivamente. A menudo está relacionado con ritos funerarios, el descenso a los infiernos, así como con los ritos de fundación de nuevas ciudades. En la Edad Media el concepto del destino del ser humano de estas antiguas geometrías de origen griego dio impulso a nuevas reflexiones sobre los diseños del *maze* o laberinto. La mortal lucha de Teseo con el Minotauro se encuentra aún en el espíritu del laberinto medieval, demostrando el triunfo de Dios sobre el diablo. Incluso hoy aquellos que entran en un *maze* perciben la concientización y la espiritualidad que buscaba generar su derivación cristiana de las catedrales medievales francesas, que funcionaban como itinerarios purificadores que hacían del laberinto un símbolo del mundo del pecado (Kern 1981, 101). Un mismo papel desempeñaban los *turf mazes* medievales británicos de tipo cretense, trazados sobre extensiones herbosas, donde la naturaleza sugería colocarlos (Santargangeli 208). Coate, Fisher y Burgess, a este respecto, ponen el acento en el hecho de que la experiencia del laberinto siempre ha estado mucho más difundida entre los habitantes de Gran Bretaña, desde temprana edad, debido a la gran cantidad de *mazes* que se hallan en estas tierras, a diferencia del resto de Europa¹². Inglaterra es, esencialmente, el país de los laberintos de césped (*turf mazes*); Matthews en 1922, daba cuenta de 32, pero deberían haber sido muchos más numerosos en el pasado, más de cien laberintos unicursales de césped, escriben Fisher y Gerster (30). A estos trazados, cabe agregar, hacen referencia en algunas de sus obras Chaucer y Shakespeare (Fanelli 126).

Tal vez esta valiosa información que nos proporcionan los expertos en *mazes* antes citados nos pueda explicar de alguna manera la predilección de Borges —bajo la influencia de su linaje británico— por los laberintos, que si bien raramente pudo experimentar en su vida, los encontró en la literatura inglesa y lo llevaron a estudiar fervidamente su historia y sus significados en las entradas de la *Encyclopaedia Britannica* (Centenera 184-189). Luego imaginaría en su literatura las experiencias, las sensaciones y los estados anímicos que los laberintos podían provocar en sus visitantes o protagonistas, como en el triste y solitario Asterión-Minotauro.

Teniendo en cuenta lo antes mencionado, podemos afirmar que el diseño vegetal de Coate supo captar certeramente la propensión de

Borges por dichos espacios vegetales, modelando con sus símbolos esa remota materia, terrosa y vegetal, que dio originariamente vida a los *mazes* británicos. Materia y diseño que parecen encontrarse ya asentados, por otra parte, en el ya citado relato “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, ambientado en Cornwall, territorio emblemático respecto a los *turf mazes* con significativos restos históricos de numerosos laberintos de origen pre-cristiano y con función simbólica defensiva, llamados posteriormente *Troy Towns*, para indicar, por analogía con la leyenda de la ciudad de Troya, las dificultades que debía superarse antes de alcanzar el centro y la astucia que esto requería (Matthews 1922; Fisher 1990). A este respecto, en el cuento antes mencionado la víctima usa con fines defensivos el laberinto que él mismo se hizo construir, para esconderse de su victimario. Los dos protagonistas de la narración, enemigos acérrimos, aparecen, además, caracterizados por dos pasiones opuestas llamadas en causa cuando se afrontaba un laberinto: la cobardía o la valentía.

Ahora bien, a partir del Renacimiento y muy especialmente en la época del manierismo y del barroco, el laberinto unicursal con sus variantes medievales, sufre una metamorfosis: de espacio hostil, de ascesis, de recorrido penitencial, se vuelve lugar de placer de una elite. El Renacimiento atenúa el contenido exclusivamente religioso del laberinto y se emancipa de la visión del hombre pecador obsesionado con salvar su alma: se adentra en él no para buscar la salvación, sino para conocerse a sí mismo, en un camino exploratorio de su propia experiencia individual, ejerciendo el libre albedrío. Con este nuevo significado, el laberinto abandona los espacios sagrados y llega a los profanos, deja las iglesias y los monasterios y entra como adorno y pasatiempo lúdico en palacios y especialmente parques y jardines privados. Creados con setos siempre verdes, al abrigo del paso de las estaciones y con la ilusión de poder suspender el tiempo, refleja así el intento del hombre de domar el caos, el tiempo y la naturaleza. El hombre renacentista, consciente de los descubrimientos geográficos y astronómicos de su época, reclama la posibilidad de experimentar por sí mismo, incluidos los errores; sabe que la duda y el riesgo pueden aumentar sus conocimientos. Esta visión de sí mismo y del mundo hace que el laberinto barroco sea cada vez más intrincado y sinuoso; su recorrido se vuelve accidentado, con variantes, encrucijadas, bifurcaciones, falsos caminos y callejones sin salida, donde el error al elegir el camino hacia la salida está integrado en el proyecto, es más, el engaño y la desorientación forman parte del placer. Dicha actitud explica la forma del *Irrweg*, con una estructura con forma de árbol, con infinitas ramificaciones (Eco, X), cuyo noventa y nueve por ciento conducía a un punto muerto. En esta tipología de laberinto, sostiene Eco, no hay necesidad de un Minotaro, él mismo es el visitante que se equivoca (Eco 2013, 10). Así también, cada visitante cometía o evitaba errores que los anteriores no habían cometido o evitado, cada uno trazaba su propio camino (Mariotti 2013, 168). Cada bifurcación implicaba dudas, cada

camino interrumpido, reconsideraciones. La bifurcación no es solamente el lugar de la perplejidad y de la procrastinación, es también el sitio de la elección. De esta manera, retomando el laberinto como metáfora de la vida humana, puede interpretarse como una suerte de prisión; cada bifurcación puede verse como parte de un plan que crea la ilusión de libertad. Cada bifurcación es una invitación a considerar el mundo como un haz de recorridos posibles (Mariotti 2013, 167-168). Los laberintos vegetales multicursales de este periodo estaban formados por setos que para cumplir su función de laberinto tenían que ser más altos que las personas que lo recorrían. En la segunda mitad del 1700, el interés por estos laberintos-jardines fue dejando lugar a la estética y poética de los jardines paisajísticos a la inglesa (Kern 330).

3. El labirinto della Masone di Franco Maria Ricci¹³

Una vez establecido el rico bagaje emocional y experiencial que nos aporta la historia de los laberintos, nos concentramos en el *Labirinto della Masone* de Franco Maria Ricci, editor italiano, *graphic-designer* y exquisito coleccionista de arte. En el panorama de los vínculos editoriales y culturales que Jorge Luis Borges instauró con Italia, su relación con Ricci ocupa un lugar central. Dicho editor luego de haber publicado en Italia parte de la obra del escritor en admirables ediciones de lujo, viajó finalmente a Buenos Aires en el invierno europeo, a caballo entre 1973-1974, con el deseo de conocer al ya legendario escritor argentino. De ese encuentro nace una ferviente amistad, que se fue renovando durante los distintos viajes que Borges realizó en Italia, y también debido al fructífero vínculo de trabajo que se concretó en otras prestigiosas y valiosas ediciones del autor argentino hasta el año 1985. En esos años fue creada, a saber, la famosa colección dirigida por Borges *La biblioteca di Babele* con las grandes obras maestras de la narrativa fantástica que lo habían deleitado a lo largo de su vida (Guadalupi 58). Hubo, además, dos proyectos: editar su cuento “El Congreso”, denominado por Ricci *Il Congresso del Mondo* (1974) y la realización de una antología de las visiones literarias del más allá *Il libro delle visioni* (1980), libros que incluían finas pinturas e ilustraciones seleccionadas por el editor.

En 1997 el editor italiano publicó un libro inédito sobre los desastres naturales abordados por la literatura a lo largo de la historia. Ambos planificaron la estructura del volumen, que Borges nunca llegó a revisar y que vio la luz en 1997, cuando el autor ya había fallecido. El libro que se tituló *Finimondi* reúne más de treinta textos seleccionados por Borges, precedidos por un prólogo que el escritor dictó a María Esther Vázquez en 1978. La publicación de esta singular obra, dentro de la extensa bibliografía borgesiana, demandó casi veinte años. Fue un significativo homenaje de Ricci al gran autor, a quien había demostrado respeto y

admiración durante los últimos quince años de su vida.

Fruto de esta extraordinaria colaboración y amistad fue también el laberinto vegetal que ideó Franco Maria Ricci en calidad de *labyrinth maker*. Dicho predio que se encuentra en Fontanellato, a pocos kilómetros de Parma, se inauguró en 2015 y según relata su creador fue durante un paseo con Borges en su propiedad que surgió la idea de construirlo. Recuerda haber dicho al escritor argentino que quería edificar el laberinto más grande del mundo; Borges lo interrumpe, arguyendo que un laberinto así ya existía y era el desierto. Más tarde Ricci comentaría que la trayectoria de los pasos dudosos de Borges ciego que se iban diseñando durante la caminata lo indujeron a pensar en las incertezas de quien se mueve entre bifurcaciones y enigmas. “Tal vez en ese momento, confiesa Ricci, nació la idea” (2013, 18; Fernández Ferrer 165).¹⁴

Cabe agregar que el *Labirinto della Masone* fue asimismo para su diseñador un libro, como lo es para Yu Tsun el jardín de senderos que se bifurcan del homónimo cuento. El acto de creación del laberinto fue similar para el editor al proceso de sus elegantes ediciones, pues reflejaban el mismo gusto y a ambos les había dedicado la misma atención. Su laberinto, como sus libros, asume una forma “impresa”, transformada en un entrelazamiento de senderos, entre plantas de bambú (Ricci 2015, 33). Diseñar la página de un libro y plantar un laberinto fueron actividades de idéntica índole. Ricci expresa que por naturaleza y estructura mental él es un neoclásico y que su laberinto, por lo tanto, se distingue por su estructura clásica, de formas lineares y geométricas; es decir, formas que reenvían a la tradición italiana. En el volumen colectivo *Labirinto della Masone* (2015), Fernández Ferrer propone una exploración del *background* del laberinto ideado por Ricci, junto a las formas arquitectónicas, de corte neoclásico que forman parte del complejo, aclarando que la planta característica de los jardines-laberintos de Occidente desde época romana es el boj; en el laberinto de Ricci, en cambio, se ha empleado el exótico bambú ya que crece más velozmente.

El diseño del laberinto de Fontanellato está inspirado en los mosaicos de las villas y las termas romanas, de época imperial en lo que compete a sus motivos decorativos, pues los romanos habían desposeído el laberinto de tipo cretense. de sus connotaciones angustiantes (Mariotti 2013, 127; Ferrer 167). Los laberintos romanos colocados en el suelo, llamados ‘de visión’ ya referidos, contenían una invitación implícita a aplicar a sus trayectos y desvíos una estrategia de la mirada. La forma de estrella del laberinto de Ricci es una reelaboración renacentista del modelo romano, con el agregado de algunas bifurcaciones, que el editor italiano llamó “trampas”, y que no existían ni en los antiguos laberintos ni tampoco en los del Renacimiento, puesto que aparecieron con el manierismo (Fernández Ferrer 167). Esta forma geométrica es precisamente la de la utopía de Sforzalinda, de Filarete, proyecto de “ciudad ideal” del Renacimiento italiano que preveía laberintos dentro de un perímetro con forma de

estrella, una suerte de traducción del sentido de fortaleza de la ciudad pero no con medios brutales sino en modo astuto y sofisticado (Choay 83). Y en el centro de esta estrella-laberinto, en calidad objeto de valor por alcanzar, se encuentra el edificio-pirámide del *Labirinto della Masone* con sus colecciones de arte, es decir, la belleza, la cultura y el saber.

Cabe mencionar un sustrato sustancial de *Il labirinto della Masone*: el *Hypnerotomachia Poliphili* (*El sueño de Polifilo*), el monumento del libro ilustrado del siglo XV, que imprimió en Venecia en 1499 Aldo Manuzio y escribió el noble Francisco Colonna. En este libro de carácter onírico de inigualable belleza, acompañado de magníficos grabados de exquisita calidad, aparecen jardines y laberintos inusuales, acuáticos, de seda, de cristal, entre otras increíbles variedades. La obra, además, presenta características laberínticas en sus distintos niveles de lectura, del plano lingüístico al plano narrativo y temático. En su laberinto narrativo tiene lugar *un iter ad sapientiam*, que se juega en la relación dialéctica entre jardines artificiales —donde el artificio sustituye la naturaleza— y aquellos naturales exuberantes de la isla de Citera, que representan el modelo del jardín del Renacimiento. *El sueño de Polifilo* constituyó el modelo ideal para todos los proyectos de construcción intelectual de los jardines y laberintos del siglo XVI, que con la antropización de sus formas asume la dimensión simbólica del supremo dominio del hombre sobre la naturaleza (Fanelli 133-134). Este modelo de jardín del Renacimiento, el jardín a la italiana, que teorizó Polifilo, consiste, pues, en una perfección de paisaje, que encarna la gracia que la naturaleza no posee (134).

Por último, mencionamos *en passant* que las influencias arquitectónicas del complejo del laberinto fueron de corte neoclásico, sus edificios están inspirados en los proyectos de los franceses Boullée, Ledoux y del italiano Antolini, como lo demuestra la construcción de la pirámide central.

Relativamente a la intención o filosofía de su laberinto este funciona como aprendizaje para soportar los itinerarios menos gratos de la vida cotidiana. Franco Maria Ricci sostenía que con su laberinto quería despertar en sus visitantes un leve “*frisson*”, ese escalofrío sin peligro que un laberinto por su naturaleza es capaz de transmitir (Ricci 2015, 17). *El labirinto della Masone* retoma, por tanto, una tradición que describe muy bien Attali, según la cual en el universo que tiene la intención de hacer triunfar la lógica y la razón sobreviven solo dédalos de jardín, en los que se hallan domesticados bosques hostiles y peligrosos; estos laberintos dan un orden a la amenaza, transforman un orden hostil en un juego controlado. Podemos jugar a perdemos en este, sin otro riesgo que el escalofrío del simulacro (Attali 73). En el siglo XV, recuerda el mismo autor, se comienza a disponerlos en los parques de los castillos, lugar del poder. Cada noble, señor o príncipe, desea tener uno, como si cada poder tuviera la necesidad de mostrar su propio laberinto para poder legitimarse, como si la complejidad del enigma fuera un sueño de sofisticación de sus propietarios, como si la capacidad de atrapar el

mal, el caos, pudiera dar seguridad a sus súbditos (Attali 74).

Por otra parte, como hemos visto, la idea de Ricci de construir el laberinto más grande el mundo nació de un comentario de Borges. El editor italiano en muchos de los textos que dedica al escritor argentino, sostiene, además, que el espacio geográfico de la pampa argentina ha contribuido a forjar una idea precisa de laberinto, donde no existe el menor laberinto, y donde dicho espacio ofrece innumerables posibilidades de recorridos rectilíneos, desprovistos de incertidumbre. Sin embargo, su espíritu acostumbrado a soñar el Universo, jamás dejó de moverse con ansiedad entre edificios laberínticos, inmensos, desprovistos de centro y contornos, concluye Ricci (2013, 15). Y, ciertamente, el cuento breve de Borges “Los dos reyes y los dos laberintos” (*Ficciones*, 1945) brinda un ejemplo extremo de deriva del sentido atribuido a la palabra laberinto que remite a la tercera tipología identificada por Eco, con forma de rizoma, en el cual cada trayecto puede estar conectado con todos los demás. Si los dos primeros laberintos tienen un interior y un exterior, este último se extiende hasta el infinito. A este respecto, Jacques Attali (59-60) nos hace notar que la Biblia excluye de sus imágenes mentales el laberinto justamente porque el Sinaí ocupaba en su deriva nómada el lugar del laberinto en otras culturas. El desierto, además, es lo contrario de la ciudad; debido a la ausencia de referencias espaciales puede considerarse un laberinto (Mariotti 2013, 127-128). El desierto es un medio fluido, como el aire y el agua que permite movimientos en innumerables direcciones. Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (1988) distinguen el espacio “nómada” y el espacio “sedentario”, dedicando un capítulo al concepto de lo “liso” y lo “estriado”. Lo liso es amorfo, normal, sin escala, adimensional, sin centro, infinito, cenestésico. El mar, la estepa, el desierto o los hielos son espacios lisos, y están habitados por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades cenestésicas. A su vez, el espacio estriado es extensivo, y está dominado por cualidades visibles y mensurables. Para dichos filósofos, el desierto o los hielos son espacios lisos, y están ocupados por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades sinestésicas. A su vez, el espacio estriado es extensivo, y está dominado por cualidades visibles y mensurables. El desierto es, pues, un espacio liso y nómada, carece de orientación, de centro; varían sus referencias y sus conexiones, problemas típicos de los lugares sagrados que carecen de orientación. El desierto es un espacio donde se invierten los valores, en el sentido que de que hay que recurrir a otros para entenderlo.

Por último, cabe señalar otro elemento en común que comparten la estética y poética borgesiana y el gusto por la ruinas de Ricci, que este reproduce artificialmente en los edificios del complejo de su laberinto (Fernández Ferrer 181): las “Cárceles de invención” de Giambattista Piranesi, aguafuertes que reproducen edificios laberínticos, con galerías,

puentes y escaleras en su interior, en los cuales se manifiesta la predilección del barroco por la pérdida del centro (Santarcangeli 210); construcciones que “presentan poderosos palacios, que son también laberintos inextricables”, así apunta Borges en “Sobre el «Vathek» de William Beckford” (*Otras inquisiciones*, 1952) y que aparecen intertextualizadas en sus narraciones. Una de ellas es la casa del llegado de las estrellas de “There are more things” (*El libro de arena* 1975). En el “triste jardín de fuentes cegadas” de la quinta de Triste-Le-Roy de “La muerte y la brújula” (*Ficciones*), encontramos la negación de las felices perspectivas de las cárceles de un prerromántico Piranesi, tan caras a Borges, en las cuales se adoptan diversos puntos de vista de observación, se destruye la perspectiva central y, con ella, el espacio euclidiano. Teniendo en cuenta dicha descripción no sería aventurado conjeturar que el nombre del propietario de dicho jardín “Triste-le-Roy” podría ser una alusión al famoso arquitecto francés, rival de Piranesi, Julien- David Le Roy, que publicó en 1758 las primeras ilustraciones de la Grecia clásica, y proyectó los primeros edificios de concepción neodórica (Barchiesi 2012, 8). Espacio no euclidiano que se recrea igualmente en “El inmortal”, incluido en el mismo volumen de cuentos de Borges:

El laberinto es atroz y se convierte en una desembocada prisión: por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena [...] daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número total de cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron... (1989a, 536).

Conclusiones

Italia no fue solo un país lector de Borges, sino un territorio que acogió creativa y artísticamente su imaginario. A través de exposiciones, admirables ediciones de lujo y construcciones laberínticas vegetales, el diálogo italo-borgesiano se convirtió en una prolongación material de su obra. Su refinada poética funcionó como un surplus del *genius loci* de los lugares elegidos en los cuales se emplazaron los laberintos de Randoll Coate y Franco Maria Ricci. Dicha operación semiótica que consistió en la traducción-materialización —con interesantes desvíos— de los intrincados laberintos literarios borgesianos a un espacio físico proyectado, nos muestra una suerte de camino hacia los orígenes vegetales de esos laberintos asimilados y leídos por Borges, que Yu Tsun atraviesa casi imperceptiblemente en “El jardín de los senderos que se bifurcan”.

El laberinto *puzzle hedge maze* de Coate en Venecia ofrece al visitante la experiencia y el intenso desafío de descifrar un doble enigma, es decir, la actividad lúdica de recorrer físicamente sus bifurcaciones y la mental de descubrir sus símbolos estratificados, como en un libro y un

jardín de Borges. El *Laberinto della Masone* de Franco Maria Ricci, con su imponentia y su modelo renacentista-manierista, y su refinada ideación a semejanza de la impresión de un valioso y complejo libro es, por su parte, una invitación a poder volver experimentar, en modo domesticado, la celada y perturbadora inquietud nómada de todo laberinto, como el desierto de Borges. Es también comprender sus posibles trayectos como metáfora de la vida humana, nuestra perplejidad ante la realidad y la dificultad de recorrer nuestra vida. En suma, adentrarse en este *iter ad sapientiam*, como en *El sueño de Polifilo*, equivale a emprender un recorrido espiritual a la búsqueda de “sí mismo” y a sumergirse en la imperdible experiencia de perderse para volver a encontrarse.

Solo queda visitar ambos laberintos e imaginar en ellos a Borges.

NOTAS

1 Los primeros jardines paisajísticos que se crearon en Inglaterra entre 1720 y 1730, llamados en Francia *anglochinoise*, se inspiraban directa y deliberadamente en motivos chinos; en ellos se desplegaban interminables senderos con forma de espiral en un espacio reducido. Esta singular estética, importada de China, que imitaba sus jardines solo en su aspecto exterior, no habría tenido un éxito tan inmediato, como apunta Pierre Grimal (78), si no hubiera sido tomada del viejo tema del laberinto, o mejor dicho, del *maze* británico tan difundido en Inglaterra. Véase Barchiesi (2018, 155).

2 Véase *Fondazione Giorgio Cini*: <https://www.cini.it/>

3 Una sugerente reproducción de dichos ‘laberintos de amor’ fue realizada por la escuela de Tintoretto en el cuadro *Labirinto d’amore*, que se puede admirar en *Hampton Court Palace*, Inglaterra (Corteggiani 82; Kern 332-333).

4 El concepto de pertinencia (si bien Peirce no emplea este término) desempeña un papel fundamental en la definición del proceso semiótico. Según Peirce, un signo (o *representamen*) es “algo que está para alguien en lugar de algo en algún aspecto o capacidad”. El *representamen* es algo que está en lugar de otra cosa. Otro concepto fundamental es el de *interpretante* del signo. Para Peirce, el único modo que tenemos para conocer el objeto de un signo es a través de la formulación en otro signo que lo interpreta. Este segundo signo es el *interpretante*. Cabe agregar que para Peirce un signo-interpretante no se restringe sólo a un signo, pues también un libro puede entenderse como signo (Pisanty y Pellerey 95-103).

5 Para Peirce el *ground* es el fundamento o el conjunto de atributos por medio del cual un signo puede ser representado e interpretado por otro signo.

6 El rey Guillermo III construyó un famoso laberinto de setos en el palacio de *Hampton Court* alrededor de 1690, tras haber creado uno en 1682 en el palacio de Het Loo, en Holanda. Desde entonces, el laberinto de *Hampton Court* ha inspirado laberintos de setos en todo el mundo angloparlante. Véase Fisher y Gerster (1990, 49).

7 *Hampton Court Palace*, <https://www.hrp.org.uk/hampton-court-palace/whats-on/the-maze/>

8 Borges pudo visitar solo dos laberintos reales en su vida: el del palacio de Hampton Court y el de Gnosos junto a María Kodama, en su viaje en Grecia.

9 Randoll Coate junto a Adam Fisher han diseñado una amplia gama de simbólicos *mazes*, contruidos en los terrenos de castillos, palacios, parques de ocio. Entre sus motivos se encuentran figuras de animales de la heráldica o mitológicos, una victoria militar, el sermón de un arzobispo, etc. (Fisher y Gerster 55).

10 Agradezco a Javier Tanoira y Alejo Yael el haberme facilitado el documental.

11 He consultado la edición en francés *Labyrinthes* (2013).

12 Una de las tantas sedimentaciones que Borges prefiguró para la intertextualización de su jardín de senderos que se bifurcan fue, pues, el *maze* o *mize-maze*, que probablemente existía en Gran Bretaña antes e independientemente del vastísimo florecimiento de los laberintos a la intemperie en todo el resto del continente. Y, muy verosímilmente, los habitantes del lugar habrían asimilado los laberintos de los colonos romanos, que conocían el uso y habían hecho construir más de uno, con la técnica del mosaico a la vera de los caminos principales (Santarcangeli 209).

13 *Labirinto della Massone di Franco Maria Ricci*: <https://www.labirintodifrancomariaricci.it/>

14 Franco Maria Ricci viaja a Buenos Aires en 1973 para conocer a Borges. El lugar del encuentro es la antigua Biblioteca Nacional de Buenos Aires, que el escritor argentino dirigía. Como narra Ricci, Borges se presenta, citando los versos de Dante Alighieri, en los cuales al final de segundo Canto del Infierno, declara su apasionada disponibilidad para emprender el viaje que se le sugiere (Mariotti 2013, 127).

OBRAS CITADAS

Alifano, Roberto. *Borges, biografía verbal*. Barcelona: Plaza & Janés, 1988.

Almeida, Iván. "Borges, o los laberintos de la inmanencia". *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, editado por Rafael Olea Franco, El Colegio de México, 1999, pp. 35-59.

Attali, Jacques. *Trattato del labirinto*. Milano: Spirali, 2003.

Barchiesi, María Amalia. "Estéticas y poéticas del jardín en la literatura fantástica argentina (J. L. Borges, J. Cortázar, A. Bioy Casares y S. Ocampo)". *Lejana*, no. 4, 2012, pp. 1-12.

—. "El perenne ejercicio del arte de la jardinería inglesa en el «El jardín de senderos que se bifurcan» de J. L. Borges". *Jorge Luis Borges. Viajes y tiempo de un escritor a través de culturas y sistemas*, editado por Marguerita. Cannavacciuolo et al., Olms Hildesheim, 2018, pp. 153-167.

Bonito Oliva, Achille. "Borges. «Entrate con me nel labirinto»", *Robinson, La Repubblica*, 23 novembre 2020, https://www.repubblica.it/robinson/2020/11/23/news/borges_cosi_ho_ceduto_al_fascino_del_labirinto_-300843620/

Borges, Jorge Luis. *Ficciones, Obras Completas 1*. Buenos Aires: Emecé, 1989a.

_____. *El Aleph, Obras Completas 1*. Buenos Aires: Emecé, 1989a.

_____. "Sobre el «Vathek» de William Beckford", *Otras inquisiciones, Obras Completas II*. Buenos Aires: Emecé, 1989b.

_____. *Il Congresso del Mondo*, coordinado por María Esther Vázquez. Milano: Franco Maria Ricci editore, 1974.

_____. *El Libro de arena. Obras Completas III*. Buenos Aires: Emecé, 1989c.

_____. *Il libro delle visioni*. Milano: Franco Maria Ricci editore, 1980.

_____. *Atlas*. Barcelona: Lumen, 1999.

_____. *Finimondi*. Milano: Franco Maria Ricci editore, 1997.

Carpeggiani, Paolo. "I labirinti nella cultura del tardo Rinascimento". *L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento all'Ottocento*, editado por Monique Mosser y George Teyssot. Milano: Electa, 2005, pp. 80-83.

Centenera, Gerardo. "El origen de los laberintos de Borges": febrero de 1936. *Jorge Luis Borges. Viajes y tiempo de un escritor a través de culturas y sistemas*, editado por Margherita. Cannavacciuolo *et.al.*, Hildesheim Olms, 2018, pp. 127-151.

Coate, Randall, *et al.* *A Celebration of Mazes*. Hertfordshire: Minotaur Design. 1986.

Cochay, Françoise. "La metafora del labirinto e il destino dell'architettura". *La metafora del labirinto. Un seminario di Roland Barthes*, editado por Paolo Fabbri y Elisabetta Pezzini, Comune di Reggio Emilia, 1984.

Certeau, Michel. de. *L'invention du quotidien. Arts de faits*¹. Paris: Union générale d'éditions, 1980.

Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1988.

Eco, Umberto. "Préface". *Labyrinthes*, editado por Franco Maria Ricci, Milano: Franco Maria Ricci editore, 2013, pp. 9-12.

_____. "Prefazione". *Il libro dei labirinti*, editado por Paolo Santarcangeli, Milano: Frassinelli, pp. VII-XI, 1984.

Fanelli, Maria Cristina. *Labirinti*. Rimini: Il Cerchio, 1997.

Fernández Ferrer, Antonio. "Il filo della favola". *Labirinto della Masone. Bambù, Arte e Delizie nel parco di Franco Maria Ricci a Fontanellato*. Parma: Franco Maria Ricci editore, 2017.

Fisher, Adrian y Georg Gerster. *The Art of the Maze*. London: Weindelfeld et Nicolson, 1990.

Fisher, Adrian. *Mazes and Labyrinths*. Oxford: Shire Library, 2015.
Fondazione Giorgio Cini, <https://www.cini.it/>

Grimal, Pierre. *L'arte dei giardini. Una breve storia*. Milano: Feltrinelli, 2005.

Guadalupi, Gianni. "Borges in Italia". *Jorge Luis Borges 1899-1999. Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana.*, Milano: FMR Spa, Franco Maria Ricci, 1999.
Hampton Court Palace, <https://www.hrp.org.uk/hampton-court-palace/whats-on/the-maze/>

Jakob, Michael. *Paesaggio e tempo*. Firenze: Olschki. 2005.

Kern, Hermann. *Labirinti. Forme e interpretazioni 5000 anni di presenza di un archetipo. Manuale de filo conduttore*. Milano: Feltrinelli, 1981. *Labirinto della Masone di Franco Maria Ricci*, <https://www.labirintodifrancomariaricci.it/>

Mariotti, Giovanni. "De Labyrinthe en labyrinthe". *Labyrinthes*, editado por Franco Maria Ricci. Milano: Rizzoli, 2013, pp. 45-196.

_____. "FMR o dell'editoria come arte", *Labirinto della Masone. Bambù, Arte e Delizie nel parco di Franco Maria Ricci a Fontanellato*, editado por Franco Maria Ricci. Parma: Franco Maria Ricci editore, 2015, pp. 99-146.

Matthews, William Henry. *Mazes and Labyrinthes: A General Account of their History and Development*: London, New York, etc.: Longmans, Green, 1922.
<https://archive.org/details/MazesAndLabyrinths/page/n13/mode/2up>

Pisanty, Valentina y Roberto Pellerey. *Semiotica e interpretazione*. Milano: Bompiani, 2004.

Ricci, Franco Maria. "De l'alphabet au labyrinthe" *Labyrinthes*, editado por Franco Maria Ricci. Milano: Rizzoli, 2013 pp. 15-38.

_____. "Benvenuti alla Masone". *Labirinto della Masone. Bambù, Arte e Delizie nel parco di Franco Maria Ricci a Fontanellato*. Parma: Franco Maria Ricci, editore, 2015. pp.13-24,

Santarcangeli, Paolo. *Il libro dei labirinti*. Milano: Frassinelli, 1984.

Tanoira, Javier y Alejo Yael. *Jardín de sueños*. So Slow Films/ Yaeltex, Argentina, 2014.