

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



“LIBRO Y LABERINTO ERAN UN SOLO OBJETO”.
JORGE LUIS BORGES, CONSTRUCTOR DE
LABERINTOS LITERARIOS

Autor: Lic. Ishak Farag Fahim
Directora: Dra. Eva Guerrero Guerrero

2011

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



“LIBRO Y LABERINTO ERAN UN SOLO OBJETO”.
JORGE LUIS BORGES, CONSTRUCTOR DE
LABERINTOS LITERARIOS

Tesis Doctoral dirigida por la Dra. D.^a
Eva Guerrero Guerrero, presentada en
el Departamento de Literatura Española
e Hispanoamericana, Facultad de
Filología, Universidad de Salamanca.

Vº Bº
El Director de la Tesis

El Doctorando

Fdo.: Eva Guerrero Guerrero

Fdo.: Ishak Farag Fahim

2011

*A la memoria de mi hermana que falleció en Egipto
mientras hacía este trabajo*

Agradecimientos

Quisiera mostrar mi más profundo agradecimiento a todas aquellas personas que han hecho posible esta investigación y este viaje por el mundo narrativo de una de las figuras literarias más importantes de la literatura hispánica en el siglo XX.

A la directora de este trabajo, Eva Guerrero Guerreo, por haberme permitido la oportunidad para desarrollar este tema, por sus valiosas orientaciones y por su esfuerzo inagotable a lo largo de los cinco años que hemos trabajado juntos. Un agradecimiento especial a la directora del programa de doctorado, la Prof^a. Dr^a. Carmen Ruiz Barrionuevo por su gestión inmejorable y por haberme dirigido un trabajo sobre Borges en 2007-2008 que abrió muchas puertas para el presente trabajo. A todos los profesores, administrativos y amigos de la Facultad de Filología, Universidad de Salamanca y sobre todo a los del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana. También a la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid y a todo el personal de la Biblioteca de dicha facultad.

A la Oficina Cultural de la Embajada de la República Árabe de Egipto en Madrid y especialmente a mi estimado profesor el Dr. El Sayed Soheim, consejero cultural de la embajada de Egipto en Madrid. También al Ministerio de Educación Superior de Egipto por haberme concedido una beca para estudiar el doctorado en la Universidad de Salamanca.

A mis padres, a Noha, mi mujer, a mis hijos Lunera y Emil y a todos mis amigos por estar a mi lado apoyándome incondicionalmente desde el principio de la carrera.

Gracias.

Índice

Introducción.....	13
I. La dimensión humana del laberinto borgeano. Cuatro patrones estructurales. 35	
I.1: Una ética para los inmortales en “El inmortal”.....	49
1.1: El tema de la búsqueda.....	50
1.1.1: La búsqueda por un laberinto de idiomas.....	51
1.1.2: La búsqueda por el jardín y por el desierto.....	53
1.1.3: La búsqueda por laberintos de aguas.....	57
1.2: El tema del doble.....	61
1.2.1: Nacimiento y muerte.....	61
1.2.2: La serpiente, doble símbolo de vida y muerte.....	68
1.2.3: <i>Katábasis</i> y <i>anábasis</i> , doble movimiento de descender y ascender.....	70
1.2.4: Doble condición: humana y no humana.....	76
1.2.5: La inmortalidad, ¿ventaja o desventaja?.....	79
1.3: El panteísmo.....	84
1.3.1: El nivel literario.....	85
1.3.2: El nivel humano.....	94
I.2: El encierro en el laberinto en “La casa de Asterión”.....	101
2.1: El laberinto y su habitante.....	104
2.2: El sacrificio y la redención en el laberinto.....	116
2.3: La numerología.....	120
I.3: El universo como un libro de Dios en “La biblioteca de Babel”.....	125
3.1: Los orígenes de la biblioteca: “La Biblioteca Total”.....	128
3.2: La estructura de la biblioteca como espacio laberíntico.....	136
3.2.1: Las galerías hexagonales.....	136
3.2.2: El espejo.....	141
3.2.3: La escalera espiral.....	145
3.3: Recuperar el orden.....	149
I.4: la dimensión temporal del laberinto en “El jardín de senderos que se bifurcan”.....	153
4.1: El tiempo, una desgracia inicial motivadora.....	157

4.1.1: La desgracia del tiempo a escala general.....	157
4.1.2: La desgracia del tiempo a nivel del cuento.....	161
4.1.3: Distintas formas de la bifurcación temporal.....	163
4.1.4: Mecanismos para resolver el enigma del tiempo.....	168
4.2: El espacio, andadura errante dentro del laberinto.....	177
4.2.1: Jugando en el laberinto.....	177
4.2.2: Persiguiendo al perseguidor.....	183
4.2.3: Alcanzando el centro.....	188
4.3: Los personajes, salida del laberinto.....	196
II. La dimensión ultra humana del laberinto. Tres experiencias ultra humanas. 203	
II.1: El microcosmos panteísta en “El Aleph”.....	209
1.1: El espejo.....	214
1.1.1: El espejo y la creación literaria.....	219
1.1.2: El espejo y la paternidad.....	232
1.1.3: El espejo y el inconcebible universo.....	236
1.2: El panteísmo.....	240
1.2.1: Cuatro símbolos y un solo sentido.....	241
1.2.2: <i>La Biblia</i> o “el todo en uno”.....	246
1.2.3: El Aleph, un fluir constante de panteísmo.....	249
1.3: El misticismo.....	252
II.2: Dos símbolos de carácter laberíntico. El tigre y la rueda en “La escritura del Dios”.....	261
2.1: El tigre.....	268
2.1.1: El tigre, una devoción muy temprana.....	270
2.1.2: El tigre, símbolo del caos del universo.....	274
2.1.3: El tigre, símbolo del tiempo.....	284
2.2: La Rueda.....	288
2.3: La unión con la divinidad.....	296
II.3: La otra cara de la divinidad en “El Zahir”.....	304
3.1: Borges el místico.....	310
3.2: Elementos árabes y teológicos.....	319
3.2.1: El Zahir y El Aleph, encuentros y desencuentros.....	321
3.2.2: El Zahir, símbolo del “todo en uno”.....	327
3.3: El sufismo islámico.....	343

III. Identificación de lo humano con lo ultra humano. Dos maneras de identificarse dentro del laberinto.....	349
III.1: El mundo como un sueño en “Las ruinas circulares”.....	355
1.1: El prefacio, sentimiento de alivio.....	366
1.2: La anécdota, humillación del mago.....	371
1.2.1: Tarea mágica, ritos sagrados.....	371
1.2.2: La creación literaria como actividad onírica.....	378
1.3: El desenlace, terror frente al desvanecimiento de la identidad.	384
III.2: El encuentro del buscador buscado en “El acercamiento a Almotásim”	395
2.1: Primer plano, la novela <i>The approach to Al-Mu'tasim</i>	400
2.1.1: Oscilación permanente entre lo real y lo ficticio.....	400
2.1.2: Juego de espejos que se desplazan.....	403
2.2: Segundo plano, “El acercamiento a Almotásim” de Borges...	409
2.2.1: El arduo camino de buscar la divinidad.....	409
2.2.2: Almotásim, la divinidad y el movimiento circular.....	413
2.2.3: La torre circular.....	418
2.2.4: Paradigma cumplido.....	421
2.3: Tercer plano, el poema <i>Mantiq Al Tayr</i> de Attar.....	426
Conclusión.....	433
Bibliografía.....	441

Introducción:

Decía Henry James sobre Venecia: Imposible decir nada sobre Venecia que antes no se haya dicho, incluyendo esta misma observación. Mary McCarthy observó, por su parte, que incluso esa observación sobre la imposibilidad de observar algo nuevo sobre Venecia ya había sido observada, y que tampoco ha faltado quien, después, ha observado algo nuevo. Ambos escritores han sido mencionados por Antonio Fernández Ferrer en las primeras páginas de su libro para justificar un nuevo trabajo sobre Borges, uno de los apellidos “ya elevados por las instituciones literarias llamadas contemporáneas a sus más elevados altares”¹. Reiteramos la misma observación, primero, para mantener viva esta concatenación que repite la técnica de las cajas chinas, un juego literario habitual para los que han frecuentado las galerías del laberinto borgeano. Segundo, para alimentar la figura espiral característica de este laberinto que tanto se ha dilatado que, en este momento, “mientras uno escribe o lee estas líneas, varios artículos y algún que otro libro sobre Borges estarán publicándose en algún lugar de la grafosfera”, prosigue Fernández Ferrer.

“El original es infiel a la traducción” (*O. C. II*, p. 109)², así anuncia Borges en su ensayo “Sobre el *Vathek* de William Beckford” y en otro lugar atribuye el mérito de la creación literaria a la lectura, no a la escritura: “La lectura y no la escritura es la que crea la obra literaria”. Este es el tema principal de “Pierre Menard autor del Quijote” y de este trabajo que intenta salvar las distancias entre el original borgeano y las infinitas traducciones

¹ Antonio Fernández Ferrer: *Ficciones de Borges. En las galerías del laberinto*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 17.

² Todas las citas de obra borgeana que utilizamos en nuestro estudio corresponden a los cuatro tomos de Jorge Luis Borges: *Obras Completas* de la editorial Emecé. Recurrimos a este formato para señalar el volumen y la página en cada una de las notas bibliográficas.

que surgieron y siguen multiplicándose sobre su obra. La nueva versión del *Quijote* ofrecida por el apócrifo “Pierre Menard” es- según Borges- incomparablemente más rica que el original cervantino. En el cuento se ofrece una reseña de “la invisible obra” de Menard que incluye una muestra sorprendente de su “genial empresa”: un mismo fragmento, reproducido dos veces, del noveno capítulo de la primera parte del *Quijote*. No hay absolutamente ninguna diferencia- ni tan siquiera de puntuación- entre el texto de la obra de Cervantes y el de la “obra” de Menard, pero el reseñista se afana en demostrarnos cómo la escritura-lectura de Menard constituye, si la leemos adecuadamente, una obra maestra superior a la de Cervantes, pues, sin cambiar ni una tilde, añade nuevos sentidos al texto cervantino.

La figura de la “cebolla” de Barthes que contrapone a la metáfora de la “fruta con hueso” demuestra la apuesta de Borges por un modelo en permanente crecimiento, y acentúa la preponderancia del papel del lector como verdadero protagonista de cualquier obra literaria. En el prólogo de *Historia universal de la infamia* Borges reclama el rango de “traductor” y “lector”: “En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector” (*O. C. I*, p. 289). Luego, atribuye todo el protagonismo al acto de leer: “Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual” (*Idem*).

Lo que pretendemos hacer es una lectura que tiene como objetivo fundamental otear el horizonte laberíntico de la narrativa borgeana y ofrecer una visión tridimensional de lo que es el laberinto desde una perspectiva literaria. Tanto se ha hablado del laberinto borgeano que se piensa que ya no hay ninguna novedad por aportar, pero afortunadamente está al rescate el propio autor de “Pierre Menard” quien no hizo nada más

que reproducir (reescribir) línea por línea y palabra por palabra la obra maestra de Cervantes. A pesar de ser mera copia del original, Borges insiste en destacar la distancia que separa una lectura del *Quijote* de otra. Otro tanto se puede decir sobre el propio autor de *El Aleph* quien, en “La casa de Asterión”, no hizo nada más que absorber el texto del antiguo mito del Minotauro para “refractarlo enriquecido en la imaginación y la inteligencia de un escritor del siglo XX”, como subraya Jaime Alazraki. Para explicar esta teoría, el propio Borges apunta en “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” de *Otras inquisiciones*:

La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual- ésta, por ejemplo- como la leerán el año 2000, yo sabría como será la literatura del año 2000 (*O. C. II*, p. 125).

Antes, el escritor había explicado que un libro es más que una estructura verbal, alegando que las palabras “amica silentia lunae” significan ahora la luna íntima, silenciosa y luciente, y en la *Eneida* significaron el interlunio, la oscuridad que permitió a los griegos entrar en la ciudadela de Troya. En este respecto, creemos que las palabras de Barthes- mencionadas por Jaime Alazraki- sobre el estructuralismo en la tarea del crítico son un ejemplo inmejorable que refleja la idea que queremos desarrollar:

La tarea crítica es puramente formal: no es “descubrir” en la obra, o en el autor analizado, algo “oculto”, “profundo”, “secreto”, que hubiera pasado inadvertido hasta entonces, sino tan sólo *ajustar*, como un buen ebanista que aproxima, tanteando, “inteligentemente”, dos piezas de un mueble complicado, el lenguaje que le proporciona su época con el lenguaje, es decir, con el sistema formal de sujeciones lógicas elaborado por el autor según su propia época³.

Lo cierto es que el destino no le concedió a Borges su deseo de leer un libro en el año dos mil. A nosotros sí, por eso pretendemos seguir adelante con el proyecto anhelado por el escritor argentino y ofrecer una lectura que muestra cómo es la literatura en general y la borgeana en particular, no en el año dos mil sino un poquito más allá de esa fecha. Aprovechamos las aportaciones de otros que nos han anticipado con sus lecturas desde el comienzo de la producción literaria de Borges. Entre el *Quijote* escrito por Cervantes y el de Pierre Menard habían transcurrido más de tres siglos de historia, lo que nos concede la esperanza de que todavía hay margen para aportar alguna novedad y añadir a la literatura borgeana inagotable nuestro grano de arena. “Hay tantos *Quijotes* como lectores del *Quijote*”⁴, así declara Jaime Alazraki quien alega: “ese diálogo infinito entre un texto y sus lectores convierte al libro en un manuscrito en constante revisión”. Si Menard, tres siglos después, pudo contribuir con su lectura escritura en la caudalosa historia del *Quijote*, tampoco sería imposible que el actual trabajo aportara algo, aunque a menor escala, a las infinitas y posibles lecturas del mundo borgeano.

“El inmortal”, primer cuento de *El Aleph*, se abre con un epígrafe que alimenta esta idea y que contiene una sentencia de Solomon: “All novelty’s but oblivion” (*O. C. I*, p. 533), para destacar que quien constata una novedad, llega tan sólo a ser la víctima del olvido o, mejor dicho, de su

³ Véase Jaime Alazraki: *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 19 y 20.

⁴ *Ibid.*, p. 85.

ya no saber. En el mundo no hay nada nuevo, buscar la originalidad y presumir de original sería olvidarse de que todo ya ha sido. De hecho, el autor ha señalado en más de una ocasión que toda la literatura mundial gira alrededor de cuatro metáforas⁵ cuyas entonaciones han dado lugar a tantos libros. En “El aleph” la Cábala deja una huella clara y permite profundizar el tema de las infinitas lecturas del mismo texto puesto que cada versículo bíblico tiene- según los cabalistas- setenta y siete significados, número que representa la infinitud para los hebreos. Así se habla de la visión borgeana de la literatura como la relectura de un texto panteísta, un texto que adopta varias formas en buena parte de los cuentos analizados en este trabajo: un buscador buscado en “El acercamiento a Almotásim”; un soñador soñado en “Las ruinas circulares; un verdugo que resulta ser la víctima como en “La casa de Asterión” y un libro infinito en “La biblioteca de Babel” que es la metáfora del inabarcable universo. En fin, como dice Borges, “es lo mismo pero no es igual” como los infinitos círculos que dan forma a su omnipresente teoría del tiempo circular.

Este estudio procura abrir un nuevo sendero para descubrir las encrucijadas del laberinto. Posiblemente acabemos en el mismo punto donde hemos comenzado, también es probable que repitamos un recorrido desgastado por varios estudiosos que fatigaban los senderos del laberinto, pero lo seguro es que habremos cerrado un ciclo más en la infinita historia de la relectura del texto borgeano. De hecho, el título del presente trabajo es una muestra de que la construcción de laberintos literarios es un reflejo de la paradójica capacidad humana de construir- a su manera- el infinito, como señala Iván Almeida en su valioso estudio sobre el laberinto en

⁵ En su libro *El oro de los Tigres* del año 1972 hay un ensayo titulado “Los cuatro ciclos” donde el autor concluye: “Cuatro son las historia. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformadas”. Véase (*O. C. II*, p. 504).

Borges⁶. La frase- “Libro y laberinto eran un solo objeto”- dirigida por Stephen Albert a Yu Tsun en “El jardín de senderos que se bifurcan” contiene la esencia de este estudio: la analogía entre la estructura de un laberinto y la del texto narrativo.

El autor es, en este sentido, un Dedalus que repite minuciosamente los rasgos del mítico arquitecto cretense. Nos esforzamos por demostrar los puntos de encuentro entre ambas construcciones tanto a nivel de la forma como a nivel del contenido. Procuraremos explorar ese espacio mágico de la narrativa borgeana marcado por su incesante bifurcación. Haremos un viaje no sólo a lo largo y ancho del laberinto, sino un viaje por las tres dimensiones que dan forma al dédalo literario de Borges para desentrañar los rincones menos habituales. En cada cuento del escritor argentino nos atrapa la figura del laberinto como estructura omnipresente. A veces se trata de una espiral, otras veces, un rizoma y otras, abandona el esquema espacial para convertirse en un enmarañamiento temporal que acentúa el caos y no deja indiferente a nadie.

La figura espiral nos ha marcado el camino que seguimos a la hora de analizar las tres dimensiones del laberinto. En un movimiento ascendente vamos a empezar con la dimensión humana que representa la base de la estructura con cuatro patrones arquitectónicos (ciudad, casa, biblioteca y jardín) que satisfacen la necesidad de arrancar desde una base sólida y variada. En un segundo círculo más elevado y menos amplio se estudia la segunda dimensión, la divina que pretende acercarnos a los rasgos suprahumanos del laberinto a través de símbolos con mucha carga teológica: la esfera del Aleph cabalístico, la rueda altísima del Hinduismo y

⁶ Véase Ivan Almeida: “Borges o los laberintos de la inmanencia”, p. 6. Edición electrónica publicada en página web: www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/labirinto. Fecha de consulta: 01/02/2008.

la moneda del Zahir islámico. Cerramos el recorrido con el más reducido círculo donde se funde lo divino con lo humano para sacar a la luz la figura del buscador buscado y la del soñador soñado. A lo largo de este movimiento ascendente se tiende a estrechar el círculo cada vez que se sube a un nivel superior. En el primer círculo, por ejemplo, analizamos cuatro textos narrativos que se reducen a tres en el segundo capítulo para cerrar el tercer nivel, el más alto, con tan sólo dos cuentos.

A lo largo de la obra del escritor argentino se nota una constante obsesión por el número tres y sus múltiples, sobre todo el nueve. En un episodio destacable de “El inmortal” se habla de la novena cámara que se abre en nuevo laberinto en una referencia clara al acto de nacer. A través de nueve cuentos escogidos de la narrativa borgeana hemos elaborado este intento de “dar a luz” a una nueva lectura de la obra de Borges.

Hemos dividido el trabajo en tres partes. En la primera se habla de la dimensión humana en el laberinto literario de Borges. Se analizan cuatro patrones arquitectónicos posibles de un dédalo construido principalmente para hacer errar a los hombres. La primera figura es “la ciudad”, estructura laberíntica que adquiere en “El inmortal” unas dimensiones tan complicadas que al protagonista se le escapan las palabras adecuadas para describir semejante caos. Además, se perfilan en este cuento la mayoría de los temas que tanto le obsesionan a Borges como el panteísmo y la imposibilidad de la originalidad en la literatura. El protagonista que aspira a la inmortalidad acaba rechazándola y prefiere guardar su condición de mortal, esto es su dimensión humana. En el análisis de este cuento partimos de la idea del viaje y la búsqueda como medio para conseguir cualquier hazaña. La búsqueda se realiza en tres ámbitos distintos: a través de un laberinto de idiomas, otro de aguas y, por último, un laberinto compuesto

de “jardines” y “desiertos”. A lo largo de este viaje se destacan dos movimientos contrapuestos: uno ascendente y otro descendente, o lo que se llama profesionalmente “Katábasis” y “Anábasis”, dos términos que ganan mucho protagonismo dentro de lo que llamamos “El tema del doble”. El tema del panteísmo, a su vez, se estudia en el cuento a dos niveles: uno humano y el otro literario para llegar a la esencia del panteísmo borgeano: el todo en uno o el *multum in parvo*, como tantas veces se señala.

En “La casa de Asterión” Borges repite el famoso modelo estructural del mítico laberinto de Creta que esta vez adopta la estructura de una casa donde habita el Minotauro. La novedad en este cuento es el protagonismo que va ganando la figura de la casa con una metáfora inconfundible del mundo en que vivimos. Asterión pierde sus rasgos monstruosos y se convierte- como todos los seres humanos- en un ser perdido dentro de su propio laberinto. El lector no se da cuenta del arquetipo mítico cretense hasta las últimas líneas cuando se hace referencia a Ariadna y Teseo. Empezamos el estudio descubriendo los rasgos principales del laberinto y de su habitante. Luego, analizamos detalladamente la noción que se refiere a un laberinto en el Antiguo Egipto del que se dice que era un modelo de inspiración para Dedalus a la hora de construir el laberinto de Creta. El tema de la identidad del verdugo y la víctima es una señal adelantada de lo que va a pasar en la tercera fase de nuestro proyecto cuando se funde lo divino con lo humano. Se nota también que el tema del sacrificio y la redención está muy relacionado con la figura del laberinto. Siempre hay que matar al Minotauro para dar con la salida o con el centro. Con una referencia a la numerología concluimos el análisis de este segundo patrón estructural.

Más protagonismo concede Borges al espacio en “La biblioteca de Babel” que se trata de otro modelo representativo del laberinto en esta parte. No es de extrañar tanto protagonismo a un espacio privilegiado donde el director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires pasaba los mejores momentos de su vida leyendo y hojeando una infinitud de libros o un único libro infinito que describió minuciosamente en el cuento. En distintas ocasiones el propio escritor señalaba la biblioteca de su padre como el hecho principal de su vida. El cuento reitera una de las ideas favoritas del escritor: el universo como libro de Dios, y que refleja claramente el interés por el pensamiento de Bacon, Carlyle y León Bloy. En este sentido, somos palabras o letras de un libro mágico que es el universo. En palabras de Carlyle: “la historia universal es una Escritura Sagrada que desciframos y escribimos inciertamente, y en la que también nos escriben”. Asimismo, este cuento guarda una conexión segura con dos obras de Borges; una anterior y la otra posterior: “La Biblioteca Total”, un ensayo publicado en 1939 que contiene la materia prima de la que forjó la idea del futuro relato y “El libro de arena” que fue publicado en 1975 en la colección que lleva el mismo título y pone de manifiesto la obsesión borgeana por ese libro infinito que la humanidad nunca acaba de manejar ni comprender. Enfocamos la mirada en algunos personajes como Leucipo, Kurd Laswitz y Lewis Carroll mencionados en “La Biblioteca Total” y que dieron el primer paso hacia el futuro proyecto borgeano. El episodio bíblico de la Torre de Babel adquiere mucha importancia en relación con el tema de este cuento en particular y en general con la idea de la construcción lingüística y creación literaria que representa la columna vertebral de todo el trabajo en sentido más amplio. Asimismo, el recorrido por “La biblioteca de Babel” ofrece un examen detallado de todos sus componentes estructurales: hexágonos, espejos, galerías y escaleras que, significativamente, adoptan la forma espiral.

El más complicado y más sugerente de los cuatro patrones viene descifrado en “El jardín de senderos que se bifurcan” donde la novela infinita del antepasado del protagonista traza magistralmente las características de un auténtico laberinto temporal que supera la imaginación de cualquier ser humano, un laberinto de laberintos que “abarca el pasado y el porvenir y que implica de algún modo los astros”. La lectura detenida de este cuento revela una de las constantes de Borges: el tiempo infinito basado en la noción del Eterno Retorno y la doctrina de los ciclos. El texto habla principalmente de un cuento policíaco que se bifurca más tarde para reseñar la novela laberíntica de Tsu’i Pên, el antepasado del protagonista chino Yu Tsun quien atraviesa un jardín con senderos en constante bifurcación. El espía chino se refiere a una de las reglas básicas para recorrer un laberinto: doblar siempre a la izquierda en cada bifurcación para llegar al patio central de ciertos laberintos. Desde el comienzo el lector se siente atrapado en un texto “sustancialmente” laberíntico y se pregunta por un asesinato cuyos motivos se desconocen hasta las últimas líneas de la narración cuando el autor decide revelarle el secreto guardado en el centro del laberinto. A lo largo de este relato, intentamos adecuar el texto de Borges a los postulados del paradigma narrativo de Mary Lusky Friedman, válido y apreciable no sólo en este cuento sino también en muchas piezas de la narrativa del escritor argentino. Las cuatro fases del paradigma son: desgracia motivadora, viaje empobrecedor, encierro y aniquilamiento de la personalidad. Consideramos oportuno en este estudio recorrer otros textos tanto del propio Borges como de los clásicos para reflexionar sobre las distintas formas temporales que consolidan la noción de la bifurcación en el plano temporal. Así, por ejemplo, se refiere intermitentemente a *Las mil y una noches* y al ensayo “Nueva refutación del tiempo” incluido en *Otras inquisiciones* del año 1952.

En la segunda parte pasamos a la segunda dimensión del laberinto donde nos encontramos con tres cuentos: “El Aleph”, “La escritura del Dios” y “El Zahir”. Los tres textos encierran un simbolismo teológico muy revelador. Tanto se ha hablado del misticismo en Borges que algunos críticos le han considerado como una de las figuras fundamentales de la literatura mística del siglo XX. El nombre del Aleph supone un homenaje al hebreo y a la Cábala que representa la corriente mística dentro del judaísmo. Los cabalistas piensan que “esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad”. Su grafía, por otro lado, coincide con la figura de “un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior”. En la misteriosa esfera tonasolada del Aleph el protagonista ha podido contemplar todos los actos del universo ocupando el mismo punto “sin superposición y sin transparencia”. Las enumeraciones anafóricas con que intenta describir esa experiencia suprahumana reflejan las cortedades del lenguaje humano frente a la revelación divina. Entre las varias fuentes literarias de “El Aleph”, Borges alude en el epílogo al famoso “The crystal egg” de H. G. Wells que también deja su huella clara en “El Zahir”. *La Divina Comedia* de Dante también está presente a través del personaje “Beatriz Viterbo” que repite los rasgos de la amada del poeta italiano. Prestamos mucha atención en el análisis de “El Aleph” a la figura del espejo con todas sus connotaciones literarias y teológicas. También se señala a la experiencia reveladora y las herramientas de la visión y el oído como medios para captar las señales divinas. Estudiamos, además, los fundamentos del cabalismo relacionados con la infinita divinidad y el principio de la creación para apreciar la nulidad humana frente a lo divino. Sin embargo, la noción panteísta vuelve a reunir lo divino con lo humano a través de varios símbolos de índole mística como el pájaro del sufí persa, el ángel de cuatro caras o la esfera de Alanus de Insulis. El estudio acaba con una

referencia a la experiencia mística y la perplejidad de los seres humanos frente a una revelación tan atroz y tan fulminante. Se puede hablar, asimismo, de cierta analogía entre el viaje místico de Dante en su *Comedia* y la epifanía de “El Aleph” borgeano. En este sentido, Borges protagonista es Dante y Beatriz Viterbo es Beatrice Portinari. Hasta el nombre de Daneri nos hace pensar una abreviatura de Dante Alighieri.

“La escritura del Dios” es el único relato de Borges sobre el tema de la Hispanoamérica precolombina. El protagonismo lo comparten el sacerdote Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom y un tigre, ambos presos en una celda circular por órdenes del conquistador español Pedro de Alvarado. El protagonista tiene una experiencia suprahumana y se le revelan los arcanos del universo al conseguir la unión con la divinidad. Incomprensiblemente, Tzinacán prefiere seguir en las tinieblas de la prisión y calla la sentencia divina escrita en la piel del tigre. Tanto el sueño de los granos de arena como la visión de la rueda altísima tienen connotaciones reveladoras que explican la cosmovisión borgeana a través de la ley de la causalidad y la noción panteísta. Empezamos el análisis con el debate sobre si el cuento trata tan sólo el tema de la invasión española del Nuevo Mundo o encierra también “una búsqueda cabalística” como han señalado muchos críticos. Partiendo del epílogo de *El Aleph*, discutimos los argumentos de Daniel Balderston quien niega la corriente mística en el cuento. La técnica de las enumeraciones anafóricas se repite de nuevo aquí y conecta el texto borgeano con el *Popol Vuh* o *El libro del Común* sobre las civilizaciones precolombinas. El análisis tripartito, a su vez, nos permite enfocar la mirada en la figura del tigre, la rueda y la experiencia de lo absoluto. La piel manchada del felino prefigura el caos ocurrido en el universo y se refiere, asimismo, a atributos divinos. La polivalencia del símbolo permite asociarlo con lo suprahumano y con el tiempo que acecha al hombre

marcando su paso en este mundo. Con el símbolo de la rueda altísima se accede plenamente a lo sagrado mediante la afinidad con referencias bíblicas- “Apocalipsis” y “El libro de Ezequiel”- que revelan la implicación de lo circular en el entorno divino. En el tercer apartado procuramos justificar la reacción del protagonista frente a la fulminante experiencia de la revelación mística que tiene como consecuencia el agotamiento del yo humano y la unificación con lo divino.

En el último apartado de esta segunda parte abordamos “El Zahir” que trata el mismo tema de la revelación suprahumana desde un trasfondo islámico. El disco metálico de la moneda de veinte centavos se convierte en una obsesión de la que el protagonista no sabe liberarse. Se puede apreciar un paralelismo entre este cuento y “El Aleph” tanto a nivel de contenido como a nivel de ciertas estructuras narrativas. El tamaño de la moneda coincide con el tamaño de la esfera del Aleph y ambos objetos remiten al “huevo de cristal” de Wells como señala Borges en el epílogo de su libro. Como en “El Aleph”, el protagonista Borges alude a su amada muerta, la modelo “Teodelina Villar” que repite los rasgos de “Beatriz Viterbo” en “El Aleph”. Por otra parte, el nombre de la moneda “El Zahir” es uno de los noventa y nueve nombres de Dios en el Islam, religión que cuenta con una base teosófica muy importante a la que alude el autor a lo largo del texto narrativo. Cabe señalar también al mito de los Nibelungos mencionado por el narrador protagonista donde se lee la vieja metáfora del tesoro que condena a su dueño. Para analizar este cuento hemos querido repasar la corriente mística en la obra borgeana a través del poema “Mateo XXV, 30” y el intermitente cuento “Sentirse en muerte”, ambos de contenido explícitamente teosófico. En la segunda fase del análisis prestamos especial atención a los elementos teológicos de trasfondo árabe o islámico. Un estudio exhaustivo de la palabra “Zahir” y sus variaciones en

árabe aporta muchas reflexiones enriquecedoras en cuanto al tema principal del cuento. En este respecto, la figura del tigre vuelve a la escena con un dibujo mapa mundi que, en realidad, es el infinito tigre de Guzerat. Para concluir este estudio nos referimos al sufismo islámico, sus precursores, su correspondiente danza reveladora y su relación con lo circular y lo divino.

La tercera parte de este trabajo contiene dos textos, “Las ruinas circulares” y “El acercamiento a Almotásim” que son dos entonaciones de la misma melodía. El primero trata el tema del soñador soñado y el segundo, el del buscador buscado, ambos, por cierto, encarnan el encuentro del Creador con su creación en la misma figura. A esta idea nos referimos en la tercera dimensión del laberinto con el término “identificación de lo humano con lo suprahumano”. En “Las ruinas circulares” un mago emprende la ardua tarea de soñar a un hombre e imponerlo a la realidad para descubrir al final que él también es el sueño de otro. Se trata del idealismo que anula las fronteras entre la realidad y la ficción, doctrina muy exaltada por Borges e inspirada en las remotas culturas del Oriente, sobre todo en el budismo, y en otras fuentes filosóficas como el idealismo de Hume, de Berkeley y de Schopenhauer. Por otro lado, el texto se abre con un epígrafe de “Through the Looking-Glass” de Lewis Carroll que resume la fantasmidad de lo que pensamos real, pues en realidad se trata del sueño de Alguien o de Dios. Una de las infinitas lecturas de este texto procura resaltar la afinidad del proceso de la creación literaria con la complicada empresa del anónimo protagonista borgeano en “Las ruinas circulares”.

La primera fase del análisis enfoca la mirada en el idealismo de Borges resaltando el admirable recurso de una transformación artística de las ideas filosóficas al lenguaje literario. A la luz de los tres sentimientos

del mago en el desenlace del cuento trazamos el camino de un personaje que se cree dueño de sus actos y acaba percibiendo su nulidad y la humillante condición de ser un mero simulacro. A lo largo de este recorrido, la figura circular adquiere un valor añadido y deja claro desde el principio que el ciclo mágico de la creación está en marcha permanentemente. Se atiende en la segunda fase- marcada por el sentimiento de la humillación- a la diminuta tarea de la creación que adquiere unas dimensiones sagradas y requiere llevar a cabo una serie de rituales que aluden explícitamente al encuentro de lo divino con lo humano. Acudimos a Octavio Paz también quien, en *El laberinto de la soledad*, ofrece un exhaustivo apartado sobre ese encuentro en un espacio mágico llamado “plataforma-santuario”. La referencia a la novela de Gustav Meyrink *El Golem* marca la curva de los acontecimientos que tienden a prever y pronosticar el paso de lo real a lo ficticio; de la vigilia al sueño. Con el terror frente al desvanecimiento de la identidad se cierra el círculo que remite de nuevo al título “Las ruinas circulares” sugiriendo la repetición del mismo mito en otro círculo superior alimentando la figura espiral que sigue creciendo infinitamente.

“El acercamiento a Almotásim” revela una estructura textual novedosa. Se trata de un cuento en forma de ensayo literario que incluye la reseña de una novela apócrifa y el comentario de un poema del sofismo islámico. Esta combinación de géneros literarios resueltos en un cuento vuelve a resaltar el panteísmo como idea central de la obra borgeana y que prefigura, además, el tema de “El acercamiento a Almotásim” donde el protagonista que emprende una búsqueda espiritual se encuentra consigo mismo como objetivo de su propia empresa. Partiendo de los géneros literarios que contiene el texto, hemos dividido la tarea analítica en tres planos cada uno de los cuales representa uno de los mencionados géneros.

En el primer plano se estudia la oscilación entre lo real y lo ficticio a través de la novela apócrifa de Bahadur Alí. Paradójicamente lo ficticio viene comentado por un crítico literario de carne y hueso, lo que nos remite al idealismo según el cual desaparece la línea divisoria entre lo real y lo ficticio. En la apócrifa novela, el subtítulo “Un juego de espejos que se desplazan” explica este ir y venir entre la realidad y la ficción a la vez que anticipa la idea de una divinidad que se pierde entre infinitos espejos enfrentados. La ardua tarea del protagonista en el segundo plano es buscar esta identidad esparcida y recorrer el camino en forma de un laberinto circular para juntar las diminutas piezas de este mosaico y descubrir la identidad de este dios, objetivo de la búsqueda. La torre circular y el número ocho (cifra simbólica del octavo jalifa abbasida Almotásim) son dos referencias inconfundibles del camino circular que caracteriza el recorrido dentro del laberinto. En el último plano que corresponde al poema místico de Attar se percibe la noción de un buscador buscado. Los treinta pájaros en busca de su rey en el poema dan respuesta clara al desenlace de la tarea del estudiante de Bombay quien recorre el camino de la purificación y se identifica con la divinidad anhelada.

Cabe destacar que la tarea de separar los temas de los nueve cuentos nunca ha sido fácil. Es imposible fijar los límites entre los componentes de un ente literario uniforme cuyas partes están en diálogo permanente. En “El inmortal” se exponen teóricamente los efectos del anhelo humano a ser inmortales. En “La biblioteca de Babel” la teoría se convierte en un ejemplo práctico y concreto que materializa el caos predominante en el universo. La esfera mágica de “El Aleph” intenta trazar una imagen de ese caos anunciado. En esa caótica Biblioteca se busca el texto que explique o justifique el universo, mientras en “La escritura del Dios” se atestiguan los resultados del descubrimiento de este texto. Mientras tanto, Asterión- el ser

humano perdido en el caos- intenta refugiarse en su laberinto, “La casa de Asterión”, para huir del laberinto mayor hecho de tiempo, no sólo de espacio como lo prefigura “El jardín de senderos que se bifurcan”. Este ir y venir entre el laberinto menor de los hombres y el laberinto mayor de los dioses provoca la confusión del ser humano y llega un momento en que se cree creador de su mundo como el mago de “Las ruinas circulares” para descubrir que es un mero fantasma. Sólo cuando el hombre acepta su condición limitada, logra acceder a lo sagrado y ver cómo lo humano puede identificarse con lo divino como en “El acercamiento a Almotásim”. No sólo esto, sino también el hombre puede hacerse dueño de esta divinidad en forma de una moneda “El Zahir” donde se rinde homenaje a la figura circular como formato privilegiado para representar a la divinidad. Tampoco era posible analizar estos textos narrativos sin que mencionáramos intermitentemente otros poemas y ensayos que cumplimentan y se integran en un “todo multiforme” que es la producción literaria de Borges.

A lo largo de este estudio hemos considerado oportuno abordar el tema de la religión en algunas ocasiones para resaltar el enlace que existe entre el círculo divino y el humano, y la conexión permanente entre ambos a través de las doctrinas espirituales. De ahí que mencionamos frecuentemente el Judaísmo, el Cristianismo y el Islam, sobre todo en lo que se refiere a la Cábala, *La Biblia* y el Sufismo respectivamente. Hablamos, en más de una ocasión, de las posibles afinidades entre el texto borgeano y *La Biblia* o lo que los críticos solían llamar “Escritura Sagrada”. Tenemos que destacar que Borges no ha sido una persona religiosa, es decir no ha sido “creyente” en el sentido católico de la palabra, algo que quedó clarísimo en varias ocasiones en las que el escritor mostró su escepticismo en cuanto a la fe religiosa declarando que le gustan las

ideas religiosas sólo por su valor estético. Sin embargo, el tema de Dios y la inmortalidad son dos de los pilares del pensamiento de Borges, así lo anuncia muy pronto en *El idioma de los argentinos* de 1928 :

En trance de Dios y de la inmortalidad, soy de los que creen. Mi fe no es unamunesca e incómoda; mis noches saben acomodarse en ella para dormir y hasta despachan realidad bien soñada en su vacación. Mi fe es *un puede ser* que asciende con frecuencia a una certidumbre y que no se abate nunca a incredulidad⁷.

Oswaldo E. Romero establece que en los varios tomos de sus *Obras Completas*, Borges ha mencionado la palabra Dios con mayúscula más de 170 veces y otras 37 con minúscula, pero advierte que este término- Dios- debe ser investigado en Borges por la revelación solamente o por las pruebas de la razón natural⁸. Al mismo tiempo, existen varios estudios sobre la influencia de *La Biblia* en el texto borgeano, de los cuales cabe mencionar una tesis doctoral titulada *Borges y la Biblia* de Gonzalo Salvador⁹. La tesis pone de manifiesto el innegable efecto del texto sagrado en la producción literaria del escritor argentino que tantas veces se ha identificado como “ávido lector” de *La Biblia*. Edna Aizenberg, a su vez, destaca el factor bíblico en la obra de Borges insistiendo en la idea del Espíritu Santo como arquetipo y como autor único de toda la Escritura Sagrada¹⁰. De ahí que nos atrevemos a demostrar algunas posibles conexiones entre *La Biblia* y el texto borgeano a lo largo de este estudio, para resaltar la idea del texto sagrado como una fuente de inspiración en la narrativa borgeana.

⁷ Jorge Luis Borges: *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1928, p. 81.

⁸ Véase Oswaldo E. Romero: “Dios en la obra de J. L. Borges: Su Teología y su Teodicea”, en *Revista Iberoamericana*, n.º. 100-101, 1977, p. 466.

⁹ Gonzalo Salvador: “Borges y la Biblia”, tesis doctoral publicada en J. L. Borges Center for Studies & Documentation, en página web: www.borges.pitt.edu/bsol. Fecha de consulta: 09/01/2011. La tesis ha sido publicada recientemente por la editorial Iberoamericana. Gonzalo Salvador: *Borges y la Biblia*, Madrid, Iberoamericana, 2011.

¹⁰ Véase Edna Aizenberg: *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*, Madrid, Iberoamericana, 1997.

Julio Woscoboinik cita una parábola talmúdica que habla de las dificultades en las Sagradas Escrituras¹¹. Éstas se asemejarían a un gran palacio con muchísimos aposentos. Delante de cada uno de ellos se halla una llave, pero no la correcta. Las llaves de todas las habitaciones han sido cambiadas. Lo trabajoso es ubicar la adecuada. Con nuestro presente trabajo hemos intentado entrar a algunos aposentos del palacio laberíntico de Borges. Los grandes críticos han recorrido los senderos que conducen a los aposentos y nos han dejado señas que, con diminutos cascabeles, tintinean cada vez que los textos son agitados. A estos grandes críticos se debe gran parte de este trabajo.

La tarea de manejar la obra crítica sobre Borges es tan complicada como enumerar los actos y objetos que reflejaba la esfera mágica del Aleph. Julio Ortega subraya que todo lo que escribimos sobre la obra de Borges sería una extensión de las enumeraciones anafóricas de “El Aleph”. En cuanto al tema del laberinto, nos referimos a Juan Arana con su libro *El centro del laberinto* de 1994 y a Adrián Huici con *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto* publicado en 1998. Para estudiar a Borges en general sería indispensable recurrir a Ana María Barrenechea con su pionero estudio *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Jaime Alazraki es otro de los primeros y más destacados especialistas sobre Borges. Su estudio titulado *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* ofrece una visión panorámica de toda la temática y el estilo de la narrativa borgeana. Entre casi una docena de biografías sobre el escritor, nos gustaría resaltar *Borges, una biografía literaria* de Emir Rodríguez Monegal, uno de los amigos íntimos de Borges.

¹¹ Véase Julio Woscoboinik: *El alma de "El Aleph"*. Nuevos aportes a la indagación psicoanalítica de la obra de Jorge Luis Borges. J. L. Borges Center for Studies & Documentation, en página web: www.borges.pitt.edu/bsol. Fecha de consulta: 09/08/2007.

Vienen luego Fernando de Toro y Alfonso de Toro quienes han coordinado varios estudios sobre la figura de Borges, entre los cuales destacamos los dos volúmenes de *El siglo de Borges* y *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, donde perfilan distinguidos especialistas en la obra borgeana de todo el mundo como Edna Aizenberg, Arturo Echavarría, Daniel Balderston y María Kodama, la propia mujer de Borges entre otros. Mary Lusky Friedmann y Estela Cédula han publicado *Una morfología de los cuentos de Borges* y *Borges o la coincidencia de los opuestos* respectivamente, dos obras con mucha intensidad crítica que las sitúan entre las más importantes de su categoría. Entre los diccionarios y enciclopedias sobre la obra del autor, cabe destacar *A dictionary of Borges* de Evelyn Fishborn y Psiche Hughes y que contiene un prefacio del premio Nobel peruano Mario Vargas Llosa. *Enciclopedia Borges* de Gastón Gallo y Marcela Croce es un trabajo exhaustivo sobre los personajes y figuras relacionados con la obra de Borges.

Otra fuente crítica importante para nosotros serían los estudios y traducciones sobre Borges en lengua árabe (Abul Atta y Kelft). Debemos confesar que si no hubiera sido por la traducción al árabe, no habríamos leído a Borges. Leer la traducción antes del original es una idea igual de fascinante al comentario que ha dejado Borges sobre el original y la traducción de un texto. La versión árabe de *El Aleph* nos animó a dar el primer paso hacia la lectura de las obras borgeanas en su original castellano. Era, desde nuestro punto de vista, una fase previa e indispensable antes del enfrentamiento cara a cara con la obra de un escritor que nunca ha sido frecuentado por un público normal, ya que se dirige a una élite intelectual capaz de entender las arduas cuestiones filosóficas y metafísicas que plantea el pensamiento borgeano. Partiendo de esta noción, hemos pensado que, para la élite intelectual en el mundo árabe,

le resultaría útil e interesante tener al alcance más obras y más estudios sobre el escritor argentino que faciliten un acceso- aunque sea preliminar- al universo literario del autor de *El Aleph*.

**I. La dimensión humana del laberinto borgeano. Cuatro patrones
estructurales del laberinto**

En esta parte analizamos cuatro cuentos que representan cuatro patrones de estructuras en el espacio: la ciudad, la casa, la biblioteca y el jardín. Los cuatro modelos corresponden respectivamente a los cuentos: “El inmortal”, “La casa de Asterión”, “La biblioteca de Babel” y “El jardín de senderos que se bifurcan”. Los dos primeros textos pertenecen a *El Aleph* de 1949, mientras los otros dos son de *Ficciones* del año 1944. En cada uno de los cuatro cuentos, discutimos tres cuestiones principales para llegar a distinguir las características peculiares de cada modelo en particular y del laberinto borgeano en general.

Empezamos el estudio de “El inmortal” con el tema del viaje y la búsqueda, una idea tan persistente en la narrativa borgeana que Mary Lusky Friedman la describe como una de las fases principales de un “paradigma narrativo” que atraviesa toda la obra de Borges. A través del tema del doble analizamos varios fenómenos del texto como, por ejemplo, los términos “Katábasis” y “Anábasis”; el laberinto de doble centro o la serpiente como doble símbolo de la vida y de la muerte. En sentido doble viene la última fase del estudio con el tema del panteísmo que analizamos a nivel literario y otro humano. El estudio de “La casa de Asterión” revela una nueva perspectiva del antiguo mito cretense. El Minotauro descubre que su casa está incluida en un mundo mayor, lo que refleja el contraste entre el extenso universo en que vive la humanidad y el mundo creado por cada uno de nosotros como intento de comprender el laberinto mayor que nos incluye a todos.

En “La biblioteca de Babel” el espacio gana el protagonismo, y la estructura laberíntica refleja lo incomprensible que es el universo regido por leyes divinas. Por eso, el lector es testigo del esfuerzo del bibliotecario para encontrar la fórmula adecuada que justifique el caos ocurrido en el universo. En este cuento se estudian detenidamente los distintos elementos que hacen de la Biblioteca un espacio infinito, mientras en “El jardín de senderos que se bifurcan” son las fórmulas temporales que dan lugar a ese paciente laberinto hecho de tiempo. Cada instante significa un sinfín de opciones para los hombres, y el tiempo se bifurca en varias direcciones formando “una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos”.

A nivel lingüístico, la palabra “laberinto” deriva de la palabra griega [λαβύρινθος] que “significaba al principio las galerías de las minas, los corredores, que ahora significa ese raro edificio construido especialmente para que la gente se pierda en él”¹². Una de las posibilidades etimológicas de la palabra “laberinto” es la palabra griega “labrys” que, según Emir Rodríguez Monegal y Pedro Jorge Romero, quiere decir en la mitología cretense “un hacha de doble filo con la que el sacerdote ultimaba la res ofrendada al dios Minotauro”¹³.

El tema del laberinto es el más destacado en toda la obra de Borges. Casi no hay cuento, poema o ensayo en que no asome toda clase de laberintos; laberintos como construcciones en el espacio o en el tiempo; como formas de la realidad o de la mente; como hechos o como alegorías. Más aún: hay cuentos contruidos como laberintos, cuentos dentro de cuentos, cuentos que aunque a primera vista parezcan autónomos, son en

¹² Roberto Alifano: *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 212

¹³ Pedro Jorge Romero: “La casa de Borges...”, *op. cit.* Página web: www.archivodenessus.com/articulos. Fecha de consulta: 08/01/2009.

verdad pedazos de un gran laberinto que los atraviesa a todos. Por otro lado, la narrativa borgeana en general se trata de un “macrolaberinto”¹⁴ compuesto por laberintos menores que son los cuentos abarrotados de todo tipo de laberintos.

En los cuentos de Borges, el laberinto es algo más que un símbolo, en ocasiones se convierte en el verdadero eje del relato, en el primer elemento estructural del mismo. Hay- como apunta Pedro Jorge Romero- cuentos de Borges “sustantivamente laberínticos”¹⁵ y la palabra “laberinto” se convierte en uno de sus términos obsesivos, como por ejemplo “El jardín de senderos que se bifurcan”. En el caso de este cuento, podríamos confirmar que no es sólo “sustantivamente” sino también “estructuralmente laberíntico”: argumento dentro de otro, historias que se entrecruzan y un mosaico de fragmentos que hace saltar, a lo largo de la lectura, la inevitable imagen del laberinto.

Ludmila Kapschutschenko destaca que las ficciones de Borges no son laberínticas por tratar el tema del laberinto, sino por el modo de historiarlo y presentarlo a través del lenguaje y la estructura¹⁶. Adrián Huici señala al respecto:

[...] cuentos que hablan de laberintos, contruidos formalmente como laberintos, implican una correlación entre fondo y forma que no sólo es una expresión de coherencia sino también de perfección artística y dominio técnico¹⁷.

¹⁴ Véase Adrián Huici: *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges: El laberinto*, Sevilla, Alfar, 1998, p. 157.

¹⁵ Pedro Jorge Romero: “La casa de Borges. Notas parciales sobre los laberintos en dos cuentos de J. L. Borges”. Página web: www.archivodenessus.com/articulos. Fecha de consulta: 08/01/2009.

¹⁶ Ludmila Kapschutschenko: *El laberinto en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Londres, Tamesis Books, 1981, p.46.

¹⁷ Adrián Huici: *El mito clásico...*, *op. cit.*, p. 166.

Cristina Grau, a su vez, detecta otro trazado del símbolo:

En otros casos el laberinto se dibuja sin ser nombrado, deja de constituirse en imagen espacial para integrar el texto, es una estructura que organiza toda la materia literaria y que sólo se va descubriendo a medida que se avanza en la lectura o en la relectura¹⁸.

De la visión caótica del universo emerge esa imagen favorita de Borges: el laberinto. Las leyes que rigen el universo son absolutamente divinas. El hombre crea su propio laberinto mental intentando encontrar el camino que le guía al centro buscado del laberinto mayor del universo. Aparentemente, nuestro mundo es tan limitado que bastan algunos pasos para salir de nuestro cuarto, algunos años para salir de nuestra vida. Para Borges, el mundo es infinito y el hombre siempre se siente perdido en sus laberintos espaciales y temporales lo que duplica el sentido de perdición y perplejidad.

Según Emir Rodríguez Monegal, los laberintos representan asimismo la naturaleza en sus aspectos menos culturizados:

Un inmenso río es un laberinto de agua; una selva es un laberinto de árboles y también representa algunos de los más orgullosos logros humanos: una biblioteca es un laberinto de libros; una ciudad es un laberinto de calles¹⁹.

El propio Borges, en el epílogo de su libro *El Hacedor*, va más allá de esta idea y declara:

¹⁸ Cristina Grau: *Borges y la arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 62.

¹⁹ Emir Rodríguez Monegal: *Borges, una biografía literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 43.

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo: a lo largo de los años puebla el espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara (*O. C. II*, p 232).

La figura del laberinto constituye una presencia constante en la escritura de Borges y representa una de las más tempranas obsesiones que descubrió durante su infancia. El pequeño, mientras hojeaba un libro en la biblioteca de su padre, dio con la figura que, unas cuantas décadas más tarde, se convirtió en la columna vertebral de toda su producción literaria. A los ochenta y tantos años de edad, Borges seguía acordándose, con nitidez envidiable, de aquella figura de su infancia:

Era un grabado muy curioso que ocupaba toda una página y representaba un edificio, semejante a un anfiteatro. Recuerdo que tenía grietas y que se lo veía alto, más alto que los cipreses. Mi vista no era óptima, y yo era muy miope, pero pensaba que si me ayudaba una lupa podría ver un minotauro adentro. Era, además, un símbolo de perplejidad, un símbolo del estar perdido en la vida; creo que todos, alguna vez, nos hemos sentido perdidos, y el símbolo de eso yo lo veía en el laberinto. Desde entonces yo he conservado esa visión del laberinto²⁰.

²⁰ Roberto Alifano: *Conversaciones con Borges*, Madrid, Debate, 1986, p. 209 y 210.



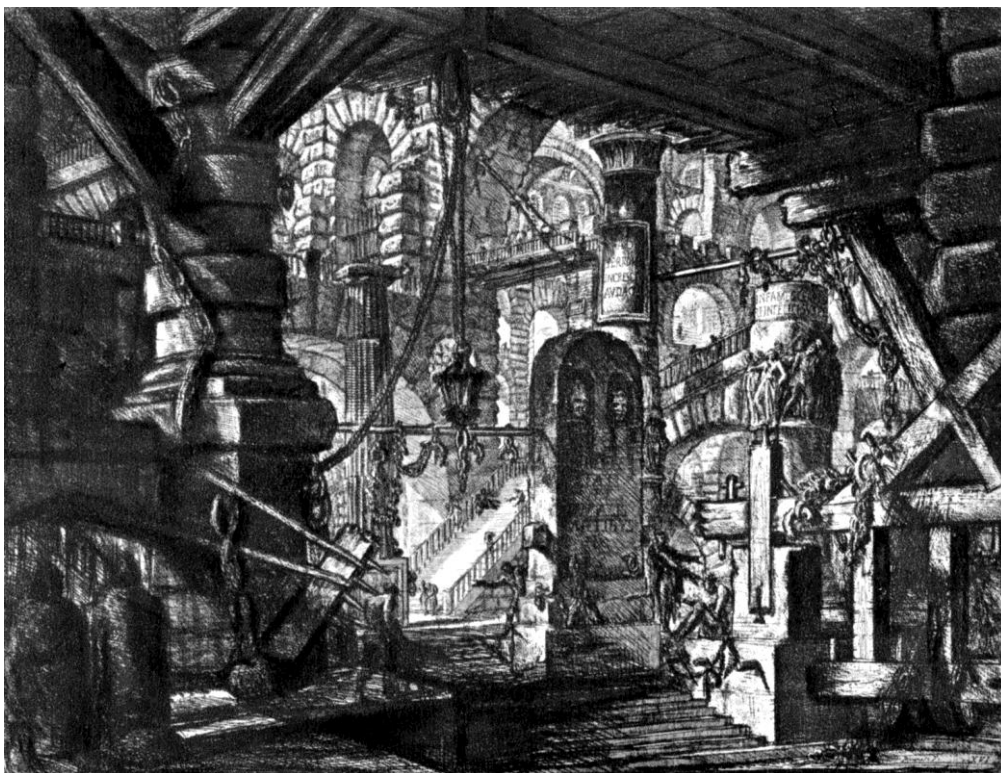
Grabado de un laberinto para niños

Lo que revela el escritor a Roberto Alifano es una recreación de un apartado bajo el título “La pesadilla” de su libro *Siete noches*. En el mencionado párrafo Borges establece la relación entre los laberintos y los espejos, una pareja constante en la narrativa borgeana como se puede apreciar en “La biblioteca de Babel”. Las dos figuras están tan relacionadas que se confunden en las pesadillas del propio Borges:

Tengo la pesadilla del laberinto y esto se debe, en parte, a un grabado en acero que vi en un libro francés cuando era chico. [...] Mi otra pesadilla es la del espejo. No son distintas, ya que bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto. Recuerdo haber visto en la casa de Dora de Alvear, en Berlango, una habitación circular cuyas paredes y puertas eran de espejo, de modo que quien entraba en esa habitación estaba en el centro de un laberinto realmente infinito (*O. C. III*, p. 225 y 226).

Se pueden destacar tres modelos en los que se inspiró Borges para el símbolo del laberinto: el hotel “Las Delicias” de Adrogué, una localidad cercana a Buenos Aires donde acostumbraban los Borges a veranear, los grabados de Piranesi y por último, la misma ciudad de Buenos Aires. El

edificio del hotel está presente en algunos cuentos de Borges, principalmente en “La muerte y la brújula” donde aparece bajo el nombre de “Quinta Triste-le-Roy”. El segundo modelo ha dejado su huella clara en la descripción de la ciudad de los inmortales en “El inmortal”. Estos grabados de Piranesi, con sus contrastes de luces y sombras, con sus ruinas fantásticas, con sus corredores y con sus escaleras que no llevan a ninguna parte producían en Borges una impresión tan profunda que, después de haber perdido la vista, solía reconstruir de memoria todos los detalles del grabado. En cuanto al tercer modelo, Borges, en su primer libro publicado *Fervor de Buenos Aires*, dedicó un homenaje especial a la ciudad con sus simétricas calles y sus esquinas iguales.



Uno de los grabados de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778).

Han sido varios los intentos de clasificar los laberintos borgeanos y los criterios de las clasificaciones han sido tan variados como los intentos. Dos observaciones hay que tener en cuenta antes de analizar esos intentos. Primero, toda clasificación tiene como base general resaltar un rasgo o una característica y excluir los otros. Esta norma no es aplicable en la narrativa borgeana por la sencilla razón de que cualquier laberinto borgeano es tan incontenible que puede clasificarse según varios criterios y varios puntos de vista. Los laberintos de Borges- en una palabra- son incluyentes y no excluyentes. Segundo: en Borges los laberintos obedecen a un esquema doble; uno espacial y el otro temporal, lo que obstaculiza el desarrollo de la clara categorización. En otras palabras, la heterogeneidad de los laberintos borgeanos imposibilita cualquier tarea de clasificarlos.

Ludmila Kapschutschenko distingue entre laberintos naturales y artificiales; los cuales, a su vez, pueden ser internos o externos²¹. Según este criterio, la ciudad de los inmortales y la casa de Asterión serían laberintos artificiales externos, mientras los bosques, cuevas, ríos y desiertos serían naturales externos. Lo complicado es que ofrece, luego, una categoría de laberintos bajo el nombre de “artísticos”. Resultaría difícil distinguir entre los dos términos “artificial” y “artístico” porque la ciudad de los inmortales, por ejemplo, puede ser un laberinto artístico en cuanto simboliza la creación artística sin dejar de ser un laberinto artificial externo como había mencionado antes. Otro tanto se puede decir de la problemática distinción entre laberintos internos anímicos, espirituales y simbólicos. Antes de usar el término anímico o espiritual, hace falta ofrecer una definición clara de ambas categorías, de manera que los sensibles límites entre una y otra no sean borrosos. La tarea resultaría complicada, y así entraríamos en una red infinita de términos y definiciones aumentando la

²¹ Ludmila Kapschutschenko: *El laberinto en la literatura...*, op. cit., p. 20

confusión y la perplejidad que está presente en cada línea de la narrativa borgeana por la simple existencia de laberintos literarios de todo tipo.

Cristina Grau²², a su vez, ofrece otra clasificación según criterios bien distintos de los de Kapschutschenko. La autora habla de laberintos generados por adiciones infinitas, laberintos que abundan en duplicaciones y simetrías y, por último, laberintos de vía única. Del segundo tipo señala la autora que su objetivo es la pérdida de la orientación y la confusión. Nos atrevemos a añadir que el carácter de perplejidad y confusión no es exclusivo de esta categoría, sino es un principio fundamental en todo tipo de laberintos, y no sólo los borgeanos, que no tienen otro objetivo que el de generar el sentimiento de la pérdida y la confusión. Hay que destacar también que esta clasificación excluye varios laberintos borgeanos.

La autora, además, reflexiona sobre la figura laberíntica de la ciudad (Londres y Buenos Aires como dos modelos frecuentes en Borges) que no encaja en ninguna de las tres categorías anteriormente citadas. Grau subraya- siguiendo el modelo del panteísmo borgeano- que la ciudad está presente en las tres clases y, al mismo tiempo, las comprende a todas. La primera está presente por la composición caótica de la ciudad, la segunda se nota en las calles simétricas que pueden ser, simultáneamente, esa vía única que debe ser recorrida.

²² Cristina Grau: *Borges y la arquitectura*, *op. cit.*, p. 85. La autora es arquitecto y cuenta en el prólogo que la idea del libro le vino mientras daba una clase: “Un día, intentando describir a mis alumnos en la Escuela de Arquitectura cómo era un espacio me sorprendí diciendo que era un laberinto borgiano”. La expresión provocó una cadena de reflexiones que le motivaron a descubrir las relaciones texto-arquitectura.

Hasta aquí no hay grandes desacuerdos, pero el surgimiento de la ciudad de los inmortales parece refutar y hasta fulminar los criterios y normas últimamente establecidos. Después de recorrer la ciudad de los inmortales, Flaminio Rufo comenta:

Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó. Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres, su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin (*O. C. I*, p. 537).

“La arquitectura carecía de fin”, así lo confirma literalmente el protagonista poniendo en peligro el criterio en el que se ha apoyado Grau para sacar a la luz la segunda categoría de su clasificación. Por otra parte, si la ciudad es un modelo “múltiple y adaptable” del laberinto, será tautológico intentar llegar a una clasificación clara y exclusiva de los laberintos de Borges. Mejor procedimiento sería el de centrarnos en los significados y valores que emanan de la figura del dédalo.

La extensibilidad y la heterogeneidad de los laberintos borgeanos han sido los dos rasgos en los que nos hemos apoyado para refutar los dos intentos de clasificación de Kapschutschenko y Grau. Estos dos rasgos nos permitirían hablar del laberinto como símbolo de los símbolos o, en términos borgeanos, un “Aleph” de símbolos, como suele llamarlo Adrián Huici. Si El Aleph ha podido ser un laberinto en tanto que se trata de un espacio limitado en el que cabe el extenso universo, recíprocamente, un laberinto puede ser un “Aleph” en cuanto se trata de una figura que da cabida a una infinitud de significantes y significados. Adrián Huici concluye destacando la presencia constante del laberinto que concentra en su figura y en sus valores la totalidad de las significaciones asumidas por los demás símbolos:

El laberinto no sólo convoca, en una manifestación de riqueza semántica inagotable, todos los temas fundamentales de Borges, sino que además, como si tratase de un Aleph, subsume en su figura todos los símbolos que configuran el sistema borgeano²³.

Hecha esta reflexión en torno al laberinto, ahora empezamos el análisis de los cuatro modelos del laberinto borgeano para formar una imagen de esta construcción en la narrativa del maestro argentino, pero hay que afirmar que estudiar estos cuatro patrones no significa que son los únicos que representan el tema en la extensa producción literaria de Borges. La elección significa que estos modelos son, desde nuestro punto de vista, los que mejor representan la estructura laberíntica con sus detalles que sirven la idea que queremos destacar.

²³ Adrián Huici: *El mito clásico...*, *op. cit.*, p. 155.

I.1: Una ética para los inmortales en “El inmortal”

Hemos calificado el laberinto en la narrativa borgeana como “símbolo de los símbolos” y “El Aleph de los símbolos”. Siguiendo la misma línea, conviene calificar este cuento como “laberinto de laberintos”, por la variedad de laberintos que contiene: uno lingüístico, otro onírico, otro desértico y otro, el más notable, el de la ciudad de los inmortales. Al mismo tiempo, el cuento puede considerarse como otro “Aleph” narrativo donde el escritor ha dejado la mayor carga temática y simbólica con la figura del laberinto. “El inmortal” reúne casi todos los grandes temas que atraviesan la narrativa borgeana: el panteísmo, el laberinto como símbolo del destino humano, la búsqueda de la inmortalidad, la transtextualidad en la creación literaria...etc. De este cuento, en el epílogo de *El Aleph*, dice el propio Borges refiriéndose a las piezas que componen el libro: “De todas ellas, la primera es la más trabajada; su tema es el efecto que la inmortalidad causaría en los hombres” (*O. C. I*, p. 629). En este caso, Borges responde a la pregunta: ¿Qué ocurriría si a alguien le fuese dado alcanzar la inmortalidad? El cuento está dividido en una introducción, que presenta al anticuario Joseph Cartaphilus, y cinco apartados que cuentan la historia del tribuno romano Marco Flaminio Rufo. A medida que avanza la narración, se confunden los rasgos de esos dos personajes con los de Homero, y al final del cuento, descubrimos que los tres personajes son uno: el inmortal.

1.1: El tema de la búsqueda

Para analizar el cuento, Adrián Huici distingue cuatro niveles de lectura: el primero lo llama *peregrinatio*²⁴, o lo que Mary Luskay Friedman denomina “viaje empobrecedor”²⁵. El segundo es el nivel de la literatura y la cuestión de la creación poética. En tercer lugar habla del intrincado problema de la inmortalidad, y en el último nivel destaca la visión del mundo como un caos. Desde nuestro punto de vista, no sólo el primer nivel contiene el sentido de la búsqueda, sino los otros tres también. En el segundo nivel se busca la identidad literaria, en el tercero la identidad humana en el laberinto infinito del tiempo y en el cuarto, la búsqueda se concreta en el centro de un laberinto espacial (el universo caótico en que vivimos). En resumen, el tema del viaje y la búsqueda está presente en todos los niveles de la lectura del cuento, lo que refleja una de las obsesiones borgeanas: el tema de la búsqueda como meta en sí misma valorando el esfuerzo de alcanzar cualquier tarea más que el resultado final. Como una repercusión clara de esta idea, el mismo protagonista del cuento comenta: “Ignoro si creí alguna vez en la Ciudad de los Inmortales: pienso que entonces me bastó la tarea de buscarla” (*O. C. I*, p. 534). A continuación vemos los distintos viajes que el texto destaca y que alimentan la idea de la “*peregrinatio*” dentro del laberinto.

²⁴ Adrián Huici: *El mito clásico...*, op. cit., p. 169.

²⁵ Mary Luskay Friedman: *Una morfología de los cuentos de Borges*, Madrid, Espiral, 1990, p. 17.

1.1.1: La búsqueda por un laberinto de idiomas

En las primeras líneas del relato, Borges nos presenta a Joseph Cartaphilus que “se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas” (*O. C. I*, p. 533). Ese Cartaphilus anda perdido y no sabe muy bien en que lengua habla: es, por el momento, un ser perdido en un laberinto de idiomas. Salta a la vista aquí un laberinto lingüístico con el hombre como un ser encerrado en sus galerías y encrucijadas, lo que nos remite al episodio bíblico de la torre de Babel²⁶ donde se cuenta la historia de los primeros habitantes de la tierra que acordaron entre sí para edificar una ciudad y una torre, cuya cúspide llegara al cielo. Entonces, descendió Dios y confundió su lengua, para que ninguno entendiera el habla de su compañero. Desde allí los esparció sobre la faz de toda la tierra y empezaron a aparecer los distintos idiomas que hay en el mundo. Otra vez la incapacidad humana frente a la omnipotencia de Dios. Las manos de Dios controlan el destino del hombre encerrado en el laberinto del universo, generando así la omnipresente figura de Dédalo que edificó el laberinto de Creta y encerró allí al Minotauro.

En este punto, Borges plantea la cuestión de la insuficiencia del lenguaje como herramienta para explicarnos el mundo en que vivimos. El autor insiste en que, tanto el idioma como la filosofía, no son más que combinaciones de palabras que no pueden reflejar el vasto universo con sus detalles espacio-temporales. El hecho de que Cartaphilus “se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas” encarna detalladamente la cosmovisión borgeana respecto a los sistemas lingüísticos y las escuelas filosóficas que procuran interpretar el universo, y no pasan de ser más que programas propuestos por el hombre en su intento de entender el universo

²⁶ Véase *Santa Biblia*, “Génesis” (11: 1-9), México, Sociedades Bíblicas Unidas, 1994, p. 13.

que le rodea. Las lenguas son simplificaciones de la realidad y son inadecuadas para expresar la riqueza y la originalidad de las intuiciones poéticas. En cuanto a la filosofía, el mismo hecho de que se sirva de palabras invalida su pretensión de ser una copia del universo. En “Pierre Menard, autor del Quijote” Borges resume el caso de las doctrinas filosóficas que pretenden interpretar el universo:

Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo- cuando no un párrafo o un nombre- de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad final es aun más notoria (*O. C. I*, p. 450).

No hay unanimidad y la diversidad de estos programas anticipa su fracaso reflejando el desacuerdo a la hora de interpretar los fenómenos del universo. Las dos palabras “fluidez” e “ignorancia” resumen perfectamente la cuestión porque, mientras el hombre maneja con fluidez los principios teóricos de los sistemas filosóficos o lingüísticos, paradójicamente, se siente ignorante e incapaz de descifrar los enigmas del universo. En el cierre del cuento el escritor retoma el caso insistiendo en resaltar el lenguaje como un instrumento imperfecto e incapaz de dar cuenta del mundo, por eso dice en las últimas líneas: “Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” (*O. C. I*, p. 544).

1.1.2: La búsqueda por el jardín y por el desierto

La palabra “trabajos” que abre el primer apartado del cuento encaja bien con la idea de la búsqueda y los peligros que contienen la aventura y la *Peregrinatio*. El protagonista comienza la historia narrando su participación fracasada en “las recientes guerras egipcias” y destaca que el haber militado sin gloria en esas guerras era el motivo que le impulsó a descubrir la secreta Ciudad de los Inmortales como un consuelo del fracaso militar. Es la búsqueda de la gloria personal y la autoestima lo que le ha llevado a realizar esa hazaña. En el primer párrafo, el narrador localiza el lugar y la época de los acontecimientos:

Que yo recuerde, mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpylos, cuando Diocleciano era emperador [...] Mis trabajos empezaron, he referido, en un jardín de Tebas (*O. C. I*, p. 533).

En la narrativa borgeana, la palabra “jardín” es equivalente a “laberinto”. También la palabra “desierto” tiene el mismo matiz con la única diferencia de que la primera palabra se refiere a un laberinto humano, mientras el desierto se refiere a un laberinto de índole divina²⁷. Después de haberse salvado de la muerte a manos de sus rebeldes soldados, dice el protagonista:

Huí del campamento, con los pocos soldados que me eran fieles. En el desierto los perdí [...] Varios días erré sin encontrar agua, o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed (*O. C. I*, p. 535).

²⁷ Véase “Los dos reyes y los dos laberintos”, publicado en *El Aleph*. En el cuento, el rey árabe castiga a su enemigo (el rey de Babilonia) perdiéndole en el desierto y le comenta: “En Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso”. (*O.C. I*, p. 607).

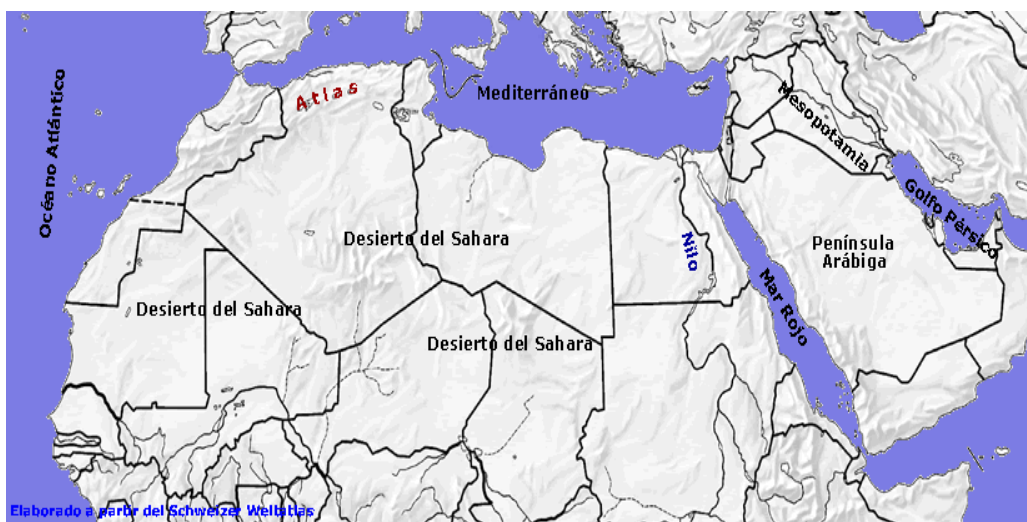
Empiezan a surgir los rasgos de ambos laberintos: el humano y el divino. La frase “Varios días erré sin encontrar agua, o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed” resaltaría, desde nuestro punto de vista, el carácter divino del desierto. En *La Biblia*, se habla de la diferencia entre el recuento de los días según un plan humano y otro divino. Dice el salmo: “Porque mil años delante de tus ojos son como el día de ayer, que pasó, y como una de las vigiliias de la noche”²⁸. La frase bíblica justificaría la confusión del tribuno romano al contar los días porque, ante los ojos de Dios, los criterios son distintos y los esquemas temporales que rigen el jardín no son aplicables en el desierto. El jardín está construido por el hombre y por eso, es habitable y relativamente contenible. El desierto es obra de Dios, por lo tanto, es siempre inabarcable y simboliza el extenso universo en que vive el hombre con sus criterios humanos para hacer cuentas pero no le salen porque simplemente esos cálculos son incompatibles con el sistema divino.

Al comprobar los datos espacio-temporales que proporciona el primer apartado del cuento, resultaría clara la noción del caos característico del laberinto, tanto a nivel espacial como a nivel temporal. Veamos este párrafo:

Partimos de Arsinoe y entramos en el abrasado desierto. Atravesamos el país de los trogloditas, que devoran serpientes y carecen del comercio de la palabra [...] De lejos divisé la montaña que dio nombre al Océano [...] Huí del campamento, con los pocos soldados que me eran fieles. En el desierto los perdí, entre los remolinos de arena y la vasta noche. Una flecha cretense me laceró [...] Dejé el camino al arbitrio de mi caballo. En el alba, la lejanía se erizó de pirámides y de torres (*O. C. I*, p. 534 y 535).

²⁸ *Santa Biblia*: “Salmos” (90: 4), *op. cit.*, p.576. Véase también “Salmos” (84: 10) y 2 Pedro (3: 8) donde cita: “Mas, oh amados, no ignoréis esto: que para con el Señor un día es como mil años, y mil años como un día”.

El misterioso jinete herido que le enseñó la ruta de la búsqueda a Rufo venía del oriente: “su patria era una montaña que está al otro lado del Ganges”. Entendemos que el viaje de Rufo toma rumbo hacia occidente porque en la patria del jinete “era fama que si alguien caminara hasta el occidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad”. Es sabido que, marchando por el norte de África hacia el occidente, se cruza por el desierto del “Sahara” y que ocupa casi todo el tercio norte de África. Luego viene las cordilleras de “Atlas” que dieron nombre al océano Atlántico.



Un mapa con la ubicación del Nilo, el desierto del Sáhara y las montañas Atlas

Hasta aquí los datos del cuento coinciden con la geografía y no provocan nada de confusión, pero el resto de los datos son imprecisos y necesitan una reflexión profunda. El hecho de que una flecha cretense le haya lacerado a Rufo no encaja con los datos espaciotemporales mencionados, tampoco sería lógico que la lejanía se erizara de pirámides y de torres después de haber cruzado la tierra egipcia hacia el oeste. Rufo había llegado hasta la montaña del Atlas en el extremo noroeste de África, por eso, es inadecuada la aparición de las pirámides en aquella parte del

continente africano. Por último, la zona donde están las pirámides en Egipto no tiene ningún tipo de torres que se erizan junto a los tres monumentos. En el mismo párrafo podemos encontrar la única interpretación de este caos espaciotemporal: Rufo, al estar en el desierto, ha perdido la orientación y el conocimiento tanto a nivel temporal como a nivel espacial: “En el desierto los perdí, entre los remolinos de arena y la vasta noche”. Las coordenadas espaciotemporales del desierto son indescifrables por el hombre quien, de nuevo, anda perdido en un laberinto regido por leyes divinas.

1.1.3: la búsqueda por laberintos de aguas

Flaminio Rufo tuvo que abandonar el jardín de Tebas con toda la seguridad que le suministraba, en busca de la gloria y las hazañas con todo el peligro que supone la tarea de atravesar el ininteligible universo del desierto. Para llegar a la secreta Ciudad de los Inmortales, el jinete malherido indica al tribuno romano “Si alguien caminara hasta el occidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad” (*O. C. I*, p. 534). La asociación del jardín de Tebas y la referencia al occidente en la frase del jinete tendría un sentido profundo respecto al tema de la inmortalidad si nos fijáramos en que los faraones solían edificar sus casas y sus negocios en la parte oriental del Nilo relacionando la vida con la salida del sol y el florecimiento de la actividad humana, mientras dedicaron la parte occidental a las tumbas como en el Valle de Los Reyes, en referencia a la idea de la muerte asociándola con la puesta del sol y el fin de la vida del hombre:

En la ciudad existían 2 zonas claramente diferenciadas: la oriental, la de la vida y la occidental, la de la muerte. En la zona derecha se edificaron los palacios reales, los templos y los edificios administrativos y era el lugar en el que se desarrollaba la vida de sus ciudadanos. La orilla izquierda estaba totalmente destinada a personas relacionadas de una u otra forma con la muerte, las tumbas reales o civiles o el culto a los difuntos²⁹.

Teniendo en cuenta las creencias antiguas de la resurrección y el renacer, podríamos concluir que occidente es el lugar simbólico que remite a la vida eterna; a la inmortalidad. Es sabido que Tebas (la actual famosa ciudad de Luxor en el sur de Egipto, que recoge la mayoría de los monumentos, templos y tumbas de los faraones) era la capital de varias dinastías fuertes en la historia del Antiguo Egipto. Es, al mismo tiempo, la

²⁹ Página Web. www.egiptologia.org/geografia/tebas. Fecha de consulta: 17/01/2009.

ciudad mencionada por Homero en *La Ilíada* como “La ciudad de las cien puertas” por la gran cantidad de puertas abiertas en sus murallas y que precedían a sus templos. Este dato cobra mucho sentido a medida que avanza el argumento, sobre todo en la parte que discute la interrelación de los personajes de Rufo y Homero. Que Homero citara a Tebas y que Rufo emprendiera su hazaña desde la misma ciudad son dos hechos que desembocan en la idea principal del cuento: todos son uno; todos son el inmortal.

El recorrido de la búsqueda será, pues, por diversos ríos. El punto de partida de ese laberinto es el río Ganges, sigue en El Nilo “el Egipto que alimentan las lluvias” y acabará en otro río más. Habíamos mencionado antes que un río es un laberinto de aguas. La tradición antigua, a su vez, supone la existencia del laberinto más antiguo en Heracleópolis, en Egipto³⁰. Si asociamos las dos ideas, podemos concluir que El Nilo mencionado en el cuento se refiere, supuestamente, a un laberinto. Los faraones habían construido las pirámides, con su estructura laberíntica, como tumbas para enterrar a sus reyes. Al mismo tiempo, creían en la otra vida; la vida que existe más allá de la muerte. En este sentido, las pirámides representan el centro donde se efectuaba el paso de la vida a la muerte y, recíprocamente, de la muerte a la vida. Estas tumbas simbolizan, desde nuestro punto de vista, al laberinto que nos recoge, llamado “universo”, donde vivimos sin tener conciencia segura de nuestra condición, ya que una vez expulsados del vientre materno emprendemos una carrera mortal que desemboca siempre en la muerte. La cuestión viene comentada en las siguientes palabras de Emir Rodríguez Monegal:

³⁰ El primero en mencionarlo fue Herodoto y luego, Plinio, en su *Historia Natural*, habló de su origen que se remonta a 3600 años antes de su tiempo. Según Adrián Huici, ese laberinto egipcio fue construido por un tal Psammético, de quien habría tomado Dédalo el modelo para construir el laberinto de Creta. Véase Adrián Huici: *El mito clásico...*, *op. cit.*, pp. 130 y 131. También Heródoto: *Historias II*, Edición de Antonio González Caballo, Madrid, Akal, 1994, p. 243 y 244.

En la mitología egipcia, el laberinto era el lugar donde se enterraba a los muertos, el lugar pues del “desnacer”, que es otra manera de nacer, el paso de una vida a otra. Pero el laberinto es también un centro [...] El ombligo, el círculo dentro del círculo, es el símbolo de la creación incesantemente renovada. Ya sea el paso de la vida a la muerte o, inversamente, de la muerte a la vida, el laberinto es el origen y el fin, a la vez Alfa y Omega³¹.

El primer apartado del cuento se cierra con otro laberinto, esta vez onírico, que está relacionado también con el agua. Todos los detalles del sueño remiten a la promesa de la inmortalidad que surge como un tesoro protegido en el centro sagrado del laberinto:

Insoportablemente soñé con un exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas y perplejas eran las curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo (*O. C. I*, p. 535).

Metafóricamente, la inmortalidad para Rufo es el agua para quien está muriendo de sed en medio de un desierto. El agua del cántaro, en este caso, no se trata de un espejismo, porque “mis manos lo tocaban, mis ojos lo veían”. Lo imposible era beber, ya que la inmortalidad es un atributo exclusivo de la divinidad. El sueño dibuja la angustia del camino a una meta que se divisa, pero se sabe inalcanzable. Rufo era consciente de su condición humana, por eso “sabía que iba a morir antes de alcanzarlo”. La extensión del desierto, la locura, los motines y el caos que precedieron a la pesadilla pueden ser otra justificación de la desesperación de Flaminio Rufo frente a la pesadilla del cántaro.

³¹ Emir Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo*, Caracas, Monte Ávila, 1991, p. 105.

Este laberinto onírico cierra el primer apartado del cuento abriendo camino al descubrimiento posterior de la secreta Ciudad de los Inmortales y confirma, al mismo tiempo, el carácter circular del laberinto borgeano que abre y cierra este primer apartado (el laberinto del jardín de Tebas y el del cántaro). La ubicación del laberinto onírico al final del primer apartado sirve como puerta o pasaje de un laberinto a otro, de un apartado a otro y de un nivel de lectura a otro. Por otra parte, el carácter onírico del laberinto sugiere que el viaje y la búsqueda se interiorizan cambiando el rumbo hacia las profundidades del ser humano: de lo material a lo espiritual, de lo físico a lo metafísico.

1.2: El tema del doble

Hemos mencionado antes el origen etimológico de la palabra “laberinto” y resaltamos el sentido del hacha de doble filo como posible origen de la palabra. Ahora tratamos el tema del doble en el laberinto desde varias perspectivas: el laberinto del doble centro (el nacimiento y la muerte), la serpiente como doble símbolo de vida y muerte, *Katábasis* y *Anábasis* como doble movimiento de descender y ascender, la doble condición humana-no humana y por último, el dualismo de ventajas y desventajas de la inmortalidad. En cada uno de los mencionados dualismos sobresale la paradoja como figura predominante que refleja la perplejidad característica de cualquier laberinto. Que un símbolo pueda reunir tantas parejas de conceptos opuestos es una muestra de la riqueza semiótica que encierra el símbolo y que lo convierte en un auténtico “Aleph de los símbolos”.

1.2.1: Nacimiento y muerte

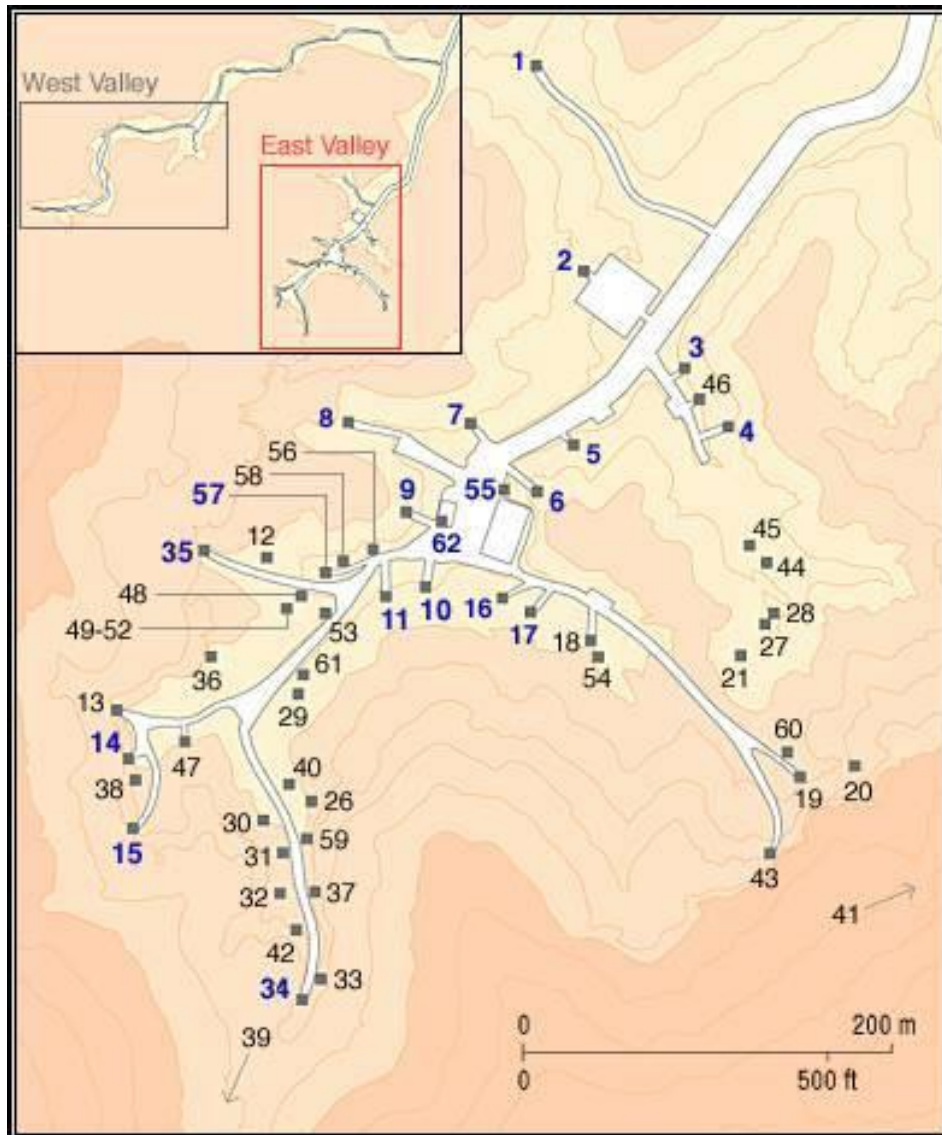
En “El inmortal” el término “laberinto de doble centro” podría referirse al nacimiento y a la muerte. El recorrido que hace el protagonista en busca de la inmortalidad (un río cuyas aguas conceden la inmortalidad y otro río cuyas aguas la borran) confirma la idea del dualismo y guarda una estrecha relación con la figura del laberinto como doble centro de la vida y de la muerte. Si el laberinto simbolizara al destino del hombre, el doble centro de este laberinto sería representado por el nacimiento y la muerte. No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es, qué ha venido a hacer ni cuándo saldrá. El hombre es un ser entre paréntesis cuyo primer término es el nacimiento y el final es la muerte.

El segundo apartado del cuento se abre con el panorama que rodea el acceso al tesoro o el descubrimiento de la secreta Ciudad de los Inmortales. El protagonista se encuentra arrojado en un nicho excavado en la piedra de una montaña donde:

Al pie de la montaña se dilataba sin rumor un arroyo impuro, entorpecido por escombros y arena; en la opuesta margen resplandecía (bajo el último sol o bajo el primero) la evidente Ciudad de los Inmortales. Vi muros, arcos, frontispicios y foros: el fundamento era una meseta de piedra. Un centenar de nichos irregulares, análogos al mío, surcaban la montaña y el valle. En la arena había pozos de poca hondura (*O. C. I*, p. 535).

El adjetivo “evidente” con el que califica la ciudad coincide con el adjetivo “nítido” que designaba el laberinto del cántaro en el primer apartado y que da acceso al tesoro guardado en el centro del desierto, con lo cual queda claro que los detalles del laberinto onírico remiten al descubrimiento de la deseada Ciudad de los Inmortales.

En cuanto a la descripción del territorio donde se encontraba la ciudad, podríamos proponer que estuviera inspirada en el diseño del anteriormente mencionado Valle de los Reyes en la ciudad de Tebas donde se enterraba a los faraones, en hipogeos. Allí se sepultaron los reyes de las dinastías XVIII, XIX y XX, así como algunas reinas, príncipes, nobles e incluso mascotas. Veamos el siguiente plano y luego explicamos la teoría.



Un plano de la distribución de las tumbas en el Valle de los Reyes.
 Imágenes de la página web: www.Elhistoriador.es/egiptoTebas

Los números en el plano corresponden a la ubicación de las tumbas y los pozos que forman la superficie de la zona. Por ejemplo, el número 1 es la tumba de Ramses VII, el número 2 es la de Ramses IV y el número 62 es la famosísima tumba de Tutankamón. Casi un tercio de los números corresponden a pozos como, por ejemplo, los números 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 37, 40, 41, 44, 49, 53, 54, 56, 58, 59 y 61.

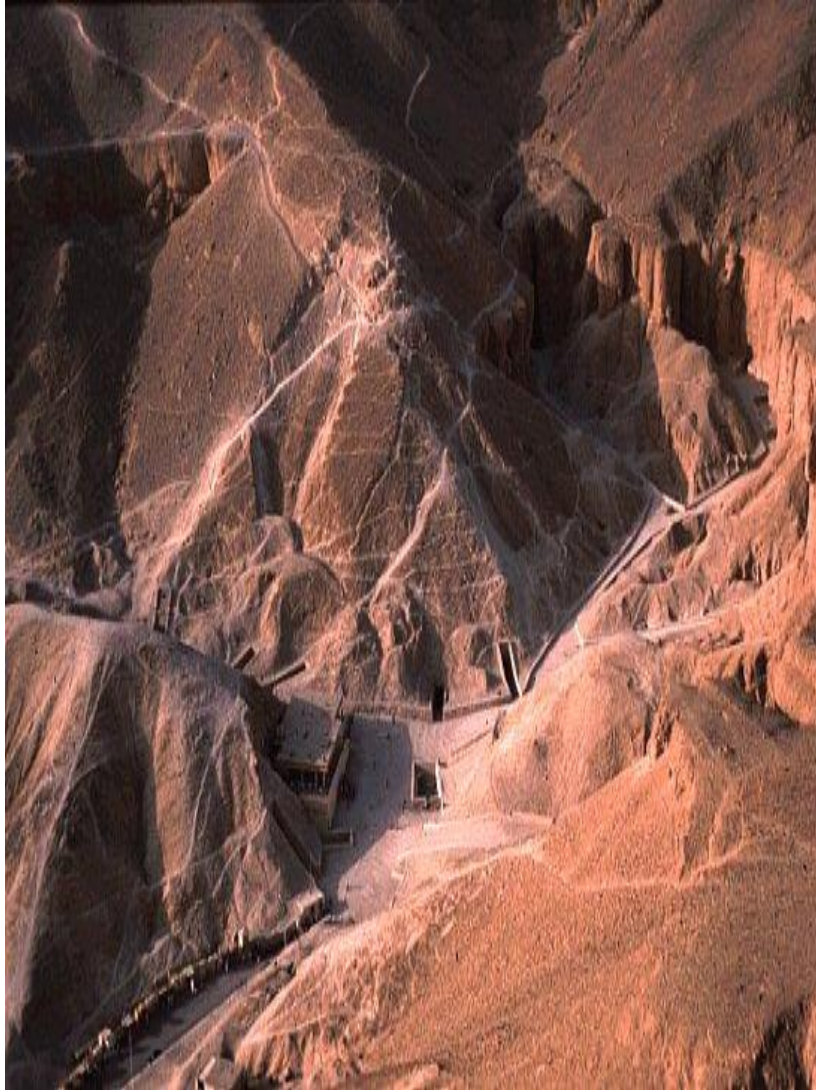


Foto aérea del Valle de los Reyes en Luxor, Egipto.

El protagonista del cuento describe: “Un centenar de nichos irregulares” que “surcaban la montaña y el valle” lo que encaja perfectamente con las imágenes. Los pozos esparcidos por el valle son parecidos a los descritos por Rufo en el cuento: “En la arena había pozos de poca hondura”. Que Borges se haya inspirado para este panorama en el diseño del Valle de los Reyes no es una casualidad. Habíamos mencionado las creencias del morir, del desnacer y del renacer en el Antiguo Egipto, y destacamos que la parte occidental de la ciudad correspondía a las necrópolis y al culto de los muertos. Los faraones creían absolutamente en la inmortalidad de las almas, incluso las de sus mascotas como lo refleja la

existencia de las tumbas 50, 51 y 52 que corresponden a perros, patos y monos. Borges podría haberse inspirado para el territorio de la Ciudad de los Inmortales en la necrópolis de Tebas, donde el culto de la muerte y de la vida de ultratumba alcanzó su auge durante la época de los faraones. La presencia de “pozos de poca hondura”, por otra parte, en medio del desierto retoma la idea del anhelo a la inmortalidad por parte del ser humano a través de la búsqueda incesante del río cuyas aguas dan la inmortalidad y resalta, de nuevo, la figura del cántaro de agua en medio del laberinto.

Antes de dejar este párrafo clave, el protagonista deja un comentario entre paréntesis: (bajo el último sol o bajo el primero). Es significativo mencionar el último sol antes del primero. Se confunde la noción temporal y no se sabe si se trata del amanecer o del ocaso. Según Adrián Huici, esta frase es una muestra de que las referencias temporales comenzaban a diluirse en medio del desierto, de manera que no se sabe: “si el sol que lo ilumina es el último o el primero”³². Huici asegura que tampoco lo sabrá porque la inmediatez y lo insoportable de la sed llevan al romano a arrojarse ladera abajo, para saciarla en el arroyo. A nuestro ver, el último sol remite a la muerte y el primero- siendo posterior a la muerte en este caso- se refiere al renacer; al nacer de nuevo; a la vida después de la muerte; a la vida de la eternidad, lo que significa que el protagonista está en la frontera entre dos vidas absolutamente distintas. Rufo está a punto de vivir una experiencia única: la de cruzar la frontera entre la mortalidad y la inmortalidad. El narrador estaba tan sorprendido y extasiado que no podía distinguir si ha cruzado esta frontera o todavía no, por eso nos ha dejado esa excelente frase entre paréntesis y con el orden aparentemente equivocado pero significativamente acertado.

³² Adrián Huici: *El mito clásico...*, op. cit. p. 178.

El protagonista, deseoso de penetrar en la Ciudad de los Inmortales (nuestro mundo), llega a pasar por un laberinto subterráneo que simbólicamente alude al vientre de la madre. Curiosamente, este laberinto coincide en sus detalles con una pesadilla que tanto agitaba a Borges durante su vida. Solía soñar con cuartos idénticos a otros cuartos que se repetían infinitamente. En el sueño, una luz inmutable le mostraba el laberinto sin fin que recorría y volvía a recorrer hasta que la angustia creciente de la pesadilla lo despertaba. Los demás detalles del viaje por el interior del laberinto poseen reveladoras connotaciones, según explica Emir Rodríguez Monegal:

Al hablar de la vasta cámara circular, después de la cual habrá de encontrar el acceso a la Ciudad de los Inmortales, el narrador indica que tenía “nueve puertas”, las que conducían a nueve laberintos, sólo uno de los cuales, “el noveno”, no volvía hacia la misma cámara³³.

Emir Rodríguez Monegal afirma que el número nueve aquí corresponde a los nueve meses de gestación, a la vida de las criaturas dentro del laberinto del vientre materno, del que el niño habrá de emerger al “noveno mes”³⁴:

Las otras connotaciones sobre esa cámara secreta son también reveladoras. Es silenciosa excepto por el sonido del viento y del agua; el camino hacia el exterior, cuando se lo encuentra, es a través de un remoto orificio en el techo, a través del cual puede verse el cielo azul, casi púrpura. Hasta el rechazo que la Ciudad de los Inmortales inspira al narrador corresponde al rechazo de la brutalidad y la violencia del mundo exterior, que es tan común entre los niños³⁵.

³³ Emir Rodríguez Monegal: *Borges, una biografía...*, op. cit., p. 66.

³⁴ Según María Esther Vázquez, Leonor, la madre de Borges, se vanagloriaba de la frase del médico que la atendió en el parto y que repetía con bastante frecuencia: “Las criaturas ochomesinas suelen ser muy inteligentes y talentosas”. Véase María Esther Vázquez: *Borges, esplendor y derrota*, Barcelona, Fábula Tusquets, 1999, p. 174.

³⁵ Emir Rodríguez Monegal: *Borges, una biografía...*, op. cit., p. 67.

La pérdida de memoria que sigue a la experiencia de descubrir la Ciudad de los Inmortales (es decir, al ingresar al mundo) es igualmente característica del trauma del nacimiento (el de cortar el cordón umbilical). Para María Esther Vázquez, el hecho de que Borges naciera en el octavo mes de ser concebido es un pretexto para destruir la interpretación anteriormente citada. La escritora refuta la interpretación de Rodríguez Monegal y señala que pudiera ser exacta la interpretación, pero un pequeño detalle la destruye: “Borges nació en el octavo mes de ser concebido y desde la adolescencia conocía esta circunstancia poco frecuente”³⁶. Desde nuestro punto de vista, que el propio Borges haya nacido en el octavo mes no puede ser un pretexto para destruir toda la interpretación, pues ese detalle, según la propia escritora, es una circunstancia “poco frecuente”, lo que deja el caso de Borges como una excepción, y la excepción nunca destruye la regla general.

Borges siempre guardaba una predilección por el número tres y sus múltiplos, especialmente el nueve que se trata de tres por tres. Solía hablar de las virtudes mágicas del tres, del nueve y del treinta y tres. Recordaba que Adán nació a los treinta y tres años y que Jesucristo murió a esa edad. Curiosamente, los personajes de Borges, perdidos en laberintos, suelen encontrarse con “el número nueve”³⁷. En la numerología se refiere al número nueve como símbolo de lo humano. Puesto que el diez simboliza a la perfección; a la divinidad; a Dios, el nueve simbolizaría a la imperfección, a la humanidad, al hombre que, por regla general, nace al noveno mes de gestación. A la luz de la idea de que todo debe tener su opuesto, el hombre que nació debe morir. La muerte es el doble

³⁶ María Esther Vázquez: *Borges, esplendor...*, op. cit., p. 174.

³⁷ Este número lo encontramos en “La casa de Asterión”, en “La muerte y la brújula” y en “La forma de la espada”. En el primer cuento, por ejemplo, dice Asterión: “Cada *nueve* años entran en la casa *nueve* hombres para que yo los libere de todo mal”. (*O. C. I*, p. 570).

imprescindible del nacimiento, la otra cara de la moneda, el otro indispensable para cumplir el cuadro del hacha de doble filo. Si el nacimiento es la entrada al mundo, la muerte será, inevitablemente, la salida. Si el nacimiento es el anverso de la moneda (la vida), el reverso será la muerte.

1.2.2: La serpiente, doble símbolo de vida y muerte

Al llegar a este punto, el protagonista se encuentra con los trogloditas que, misteriosamente, son los verdaderos inmortales. Son de piel gris, desnudos, bajitos, no hablan y devoran serpientes. En resumen, son poco humanos o como les describe el texto literalmente: “perteneían a la estirpe bestial de los trogloditas”. El encuentro con estos seres monstruosos le había suscitado a Rufo la repugnancia y el asco, tanto que deseaba morir y la muerte se le escapaba: “Los trogloditas, infantiles en la barbarie, no me ayudaron a sobrevivir o a morir. En vano le rogué que me dieran muerte”. No hubo remedio: para incorporarse al reino de los inmortales e identificarse con los trogloditas, Rufo tenía que compartir su “primera detestada ración de carne de serpiente”. A nivel simbólico, la aparición de este animal cobra sentido porque se refiere al tema de la inmortalidad, el renacer o el existir eternamente. La serpiente es un animal con muchas posibilidades de transformarse y de autogenerarse debido al cambio de su piel. Para los aztecas, Quetzlcoatl (la serpiente plumada o la serpiente pájaro) es uno de los más conocidos dioses y es capaz de perder su piel en la primavera para recobrar otra.

Sobre esta característica reflexiona Olivier Beigbeder en su valioso estudio rastreando los antiguos textos de los naturalistas que afirmaban la capacidad de la serpiente a regenerar la piel al encerrarse en un paso estrecho. Allí deja su piel arrugada; luego, deslizándose y despojada de sí misma desde su entrada, no sale de su escondrijo sino brillante y rejuvenecida:

De esta suerte evoca el tiempo que se renueva sin cesar, e incluso la vida, es decir, la fecundidad. La fascinación que produce su mirada y su vida subterránea hacen de ella la poseedora de conocimientos ocultos, del secreto de la vida, y a la vez el guardián de los tesoros y el agente de la abundancia³⁸.

Una de las representaciones de la serpiente es la muerte y renacimiento manifestado en el símbolo de la medicina y la farmacología, rodeando el caduceo para mostrar su papel de preservar la vida y luchar contra la muerte. El mismo matiz simbólico está presente en el episodio bíblico de la serpiente de bronce. Los israelitas hablaron contra Moisés y contra Dios, porque tenían miedo de perecer en el desierto; en castigo, el Señor les envió serpientes abrasadoras para hacerlos morir. Entonces acudieron a Moisés quien: “hizo una serpiente de bronce, y la puso sobre una asta; y cuando alguna serpiente mordía a alguno, miraba a la serpiente de bronce, y vivía”³⁹. Existe también la figura de la serpiente como causa de muerte y dadora de vida⁴⁰ simultáneamente. La figura de la serpiente, mordiéndose la cola, es también inspiradora en cuanto al tema de eternidad, porque representa así el tiempo circular y es símbolo del eterno retorno; del no tiempo, de la eternidad y de la inmortalidad. Al morder con los dientes

³⁸ Olivier Beigbeder: *Léxico de los símbolos*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1989, p. 366.

³⁹ *Santa Biblia*, “Números” (21: 9), *op. cit.*, p.157.

⁴⁰ En “El Evangelio según San Juan” (3: 14 y 15), Cristo se aplicó a sí mismo el símbolo de la serpiente: “Como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así es necesario que el Hijo del Hombre sea levantado, para que todo aquel que en él cree, no se pierda, mas tenga vida eterna”. Es frecuente comparar la serpiente levantada con Cristo en referencia a la salvación cumplida en la cruz.

el extremo de su cola, una serpiente traza un círculo con su cuerpo. Esta imagen, que es un símbolo irrefutable de la inmortalidad:

[...] sirvió a los egipcios para representar la eternidad de todas las cosas. Cuando por haberlo decretado así la divinidad se produce la destrucción de una cosa, luego, con constante e inexorable ley sigue la creación de otra. Realmente el mundo se mantiene gracias a esta alternancia⁴¹.

La inmortalidad señalada aquí es la de las especies que Dios selló como orden natural. Simultáneamente, en la figura de una serpiente agarrándose la cola con su propia boca se puede contemplar el carácter ilusorio y fugitivo de la vida humana que, apenas nacida, declina hacia la muerte y lleva unido su principio a su fin. Para resumir esta idea, Filippo Picinelli cita a un tal Manilio quien decía: “Al nacer empezamos a morir, y el final depende del principio”⁴²

1.2.3: *Katábasis* y *anábasis*, doble movimiento de descender y ascender

Llega el momento esperado del descubrimiento de la secreta Ciudad de los Inmortales, y un conjunto de términos y verbos (pozo, tinieblas inferiores, sórdidas galerías, abismar y bajar) anticipan el carácter subterráneo de la ciudad, lo que significa el *descensus ad inferos*, o lo que Adrián Huici llama “katábasis”⁴³ que conduce al mundo de los muertos:

⁴¹ Filippo Picinelli: *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos*, México, Conacyt, 1999, p. 134.

⁴² Filippo Picinelli: *El mundo simbólico...*, *op. cit.*, p. 133.

⁴³ Adrián Huici: *El mito clásico...*, *op. cit.*, p.179.

La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior. Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible (*O. C. I*, p. 536).

La figura del héroe redentor encerrado en un laberinto implica la penetración hacia el centro del Dédalo en un movimiento que, generalmente, tiene carácter abismal: bajar hacia el infierno. La salida triunfante suele trazar un recorrido inverso hacia arriba: “anábasis”. En el mito del laberinto cretense, Teseo penetra en el laberinto y después de cumplir su tarea sale guiado por el hilo de Ariadna en un recorrido que remite a los dos movimientos “katábasis” y “anábasis”. Después de penetrar en el laberinto bajando, otro grupo de adjetivos y verbos anuncian el ascenso de nuestro protagonista:

Alcé los ofuscados ojos: en lo vertiginoso, en lo altísimo, vi un círculo de cielo tan azul que pudo parecerme de púrpura. Unos peldaños de metal escalaban el muro [...] Así me fue deparado ascender de la ciega región de negros laberintos entretejidos a la resplandeciente Ciudad. Emergí a una suerte de plazoleta; mejor dicho, un patio (O. C. I, p. 537). [La cursiva es nuestra].



Ilustración de una estructura caótica parecida a la Ciudad de los Inmortales.

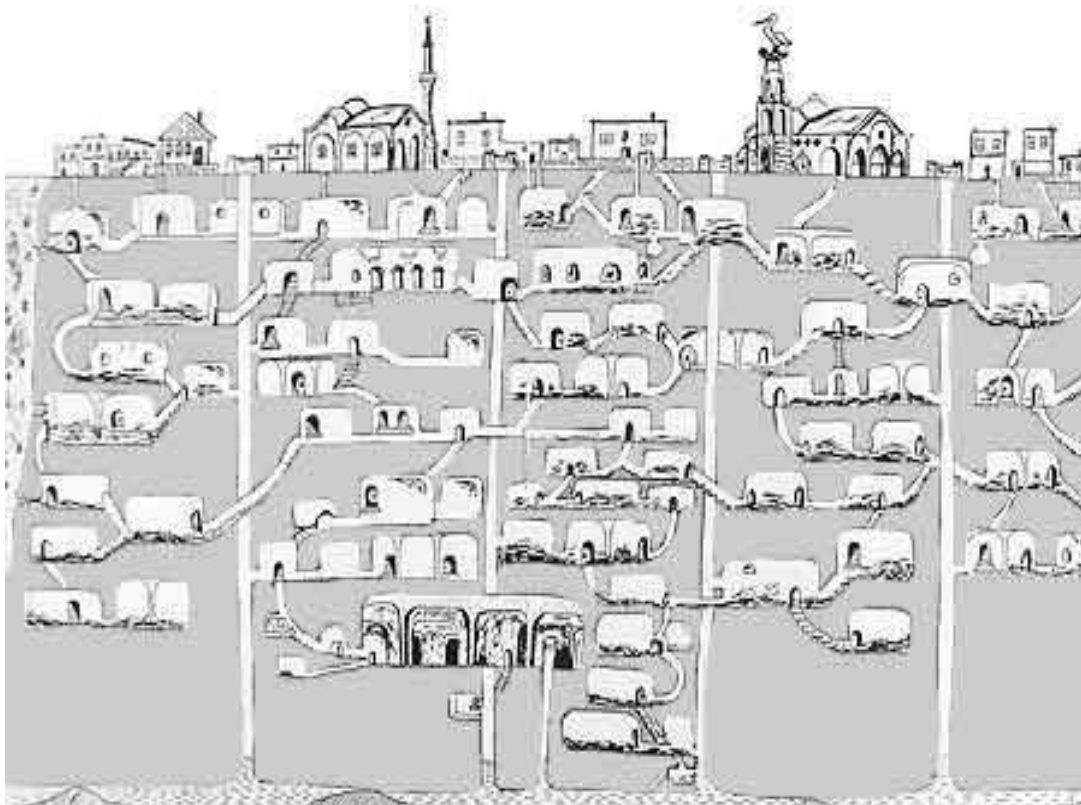
En algunos detalles coincide la Ciudad de los Inmortales con la ciudad subterránea descubierta en Turquía en la segunda mitad del siglo pasado. En 1963, un habitante de Derinkuyu- en la región de Capadocia, Anatolia central, Turquía- derribando una pared de su casa-cueva, descubrió asombrado que detrás de la misma se encontraba una misteriosa habitación que nunca había visto; esta habitación le llevó a otra, y ésta a otra y a otra... Por casualidad había descubierto la ciudad subterránea de Derinkuyu, cuyo primer nivel pudo ser excavado por los hititas- habitantes de la península de Anatolia entre los siglos XVIII y XII a. C.- alrededor del año 1400 a. C.



Una imagen del interior de la ciudad subterránea de Derinkuyu

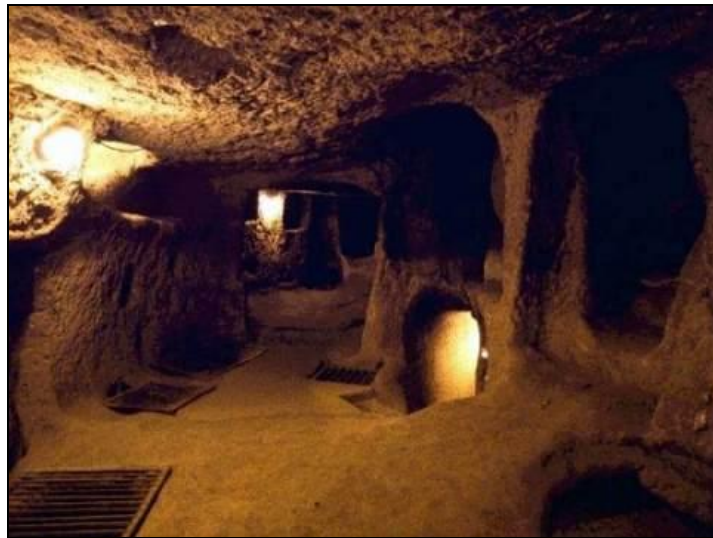
Los arqueólogos comenzaron a estudiar esta fascinante ciudad subterránea abandonada. Consiguieron llegar a los cuarenta metros de profundidad, aunque se cree que tiene un fondo de hasta ochenta y cinco metros. En la actualidad se han descubierto veinte niveles subterráneos. Sólo pueden visitarse los ocho niveles superiores; los demás están parcialmente obstruidos o reservados a los arqueólogos y antropólogos que estudian Derinkuyu. La ciudad fue utilizada como refugio por miles de personas que vivían en el subsuelo para protegerse de las frecuentes invasiones que sufrió Capadocia, en las diversas épocas de su ocupación, y también por los primeros cristianos. Los enemigos, conscientes del peligro que encerraba introducirse en el interior de la ciudad, por lo general

intentaban que la población saliera a la superficie envenenando los pozos. El interior es asombroso: las galerías subterráneas de Derinkuyu (en las que hay espacio para, al menos, 10.000 personas) podían bloquearse en tres puntos estratégicos desplazando puertas circulares de piedra. Estas pesadas rocas que cerraban el pasillo impedían la entrada de los enemigos. Tenían de 1 a 1,5 metros de altura, unos 50 centímetros de ancho y un peso de hasta 500 Kilos. Además, Derinkuyu tiene un túnel de casi 8 kilómetros de largo que conduce a otra ciudad subterránea de Capadocia: Kaymakl.



Un plano que demuestra la estructura de la ciudad subterránea de Derinkuyu

De las ciudades subterráneas de esta zona hablaba el historiador griego Jenofonte en su obra *Anábasis* y explicaba que las personas que vivían en Anatolia habían excavado sus casas bajo tierra y vivían en alojamientos lo suficientemente grandes como para una familia, sus animales domésticos y los suministros de alimentos que almacenaban.



Otra imagen del interior de Derinkuyu

En los niveles recuperados se han localizado establos, comedores, una iglesia (de planta cruciforme de 20 por 9 metros, con un techo de más de tres metros de altura), cocinas (todavía ennegrecidas por el hollín de las hogueras que se encendían para cocinar), prensas para el vino y para el aceite, bodegas, tiendas de alimentación, una escuela, numerosas habitaciones e, incluso, un bar. La ciudad se beneficiaba de la existencia de un río subterráneo; tenía pozos de agua y un magnífico sistema de ventilación (se han descubierto 52 pozos de ventilación) que asombra a los ingenieros de la actualidad.

Con este recorrido por la ciudad subterránea de Derinkuyu se puede apreciar otro modelo estructural de índole laberíntica en el que Borges se hubiera podido inspirar para el modelo de la Ciudad de los Inmortales sobre todo en lo que se refiere a la estructura laberíntica subterránea.

1.2.4: Doble condición: humana y no humana

Los trogloditas eran de una estirpe bestial, lo que les excluye de la condición humana. Su estatura enana, carecerse del habla para comunicarse y devorar las serpientes son algunos rasgos que les acercan más a la condición animal que a la condición humana. A pesar de todo, esta tribu de bárbaros son los verdaderos Inmortales como lo destaca explícitamente el protagonista en las primeras líneas del cuarto apartado: “Todo me fue dilucidado, aquel día. Los trogloditas eran los Inmortales; el riachuelo de aguas arenosas, el Río que buscaba el jinete” (*O. C. I*, p. 540). Parece normal que unos individuos de raza bestial sean los Inmortales, aunque no tienen conciencia de esta ventaja. El ser humano es el único capaz de percibir su mortalidad y por lo tanto, es el único capaz de desearse inmortal: “Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal” (*O. C. I*, p. 540). Las desgracias no les importan a los inmortales porque “en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas” (*O. C. I*, p. 540).

En el caso de Flaminio Rufo, el tribuno romano tuvo que identificarse con los trogloditas para poder ser inmortal. Después de haber compartido su primera detestada ración de carne de serpiente y de haber bebido del río de la inmortalidad, Rufo se ha convertido en uno más de los trogloditas. Es decir, ha sacrificado su condición humana para conseguir la condición de inmortal. La inmortalidad y la humanidad son dos términos incompatibles: la existencia del uno implica la desaparición del otro. En este sentido alega Pollmann que Flaminio Rufo:

Ha llegado así a deshacerse completamente de su constructividad de tribuno romano, de hombre con pretensión de historicidad alguna, pero no voluntariamente, no como resultado de esfuerzos metódicos conscientes, sino como el de una iniciación que él padece. Ha descubierto su patria animal [...] La meta, sin embargo, al alcanzarla, se muestra tremenda e inhumana. La Ciudad de los Inmortales trasciende toda medida humana⁴⁴.

Como una muestra de abandonar la condición humana, Rufo pierde la noción del tiempo y del espacio confundiendo la aldea de los trogloditas con su ciudad natal: “Ignoro el tiempo que debí caminar bajo tierra; sé que alguna vez confundí, en la misma nostalgia, la atroz aldea de los bárbaros y mi ciudad natal, entre los racimos” (*O. C. I*, p. 537).

En un movimiento opuesto, uno de los trogloditas se humaniza al balbucir unas palabras que revelaron su identidad. Sabemos que este troglodita transformado es Homero. Le había seguido a Rufo hasta la entrada a la Ciudad y allí le esperaba hasta que saliera. El tribuno romano intentaba enseñarle a hablar, pero parecía que viviera el mundo de otra manera, hasta que: “balbuceó estas palabras: *Argos, perro de Ulises*”

⁴⁴ Leo Pollmann: “¿Con qué fin narra Borges? Reflexiones acerca de ‘El Inmortal’”, en Blüher- De Toro (eds.): *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Madrid, Iberoamericana, 1995, p. 34-35.

anunciando oficialmente su ingreso al reino humano y abriendo el camino a la idea de la inmortalidad del texto literario como veremos más adelante.

La visión de un río opuesto a otro es la solución que sugiere la reflexión lógica: todo debe tener su opuesto; cada acción tiene su reacción. Ahora el laberinto tiene dos centros: un río cuyas aguas dan la inmortalidad (condición inhumana) y un río cuyas aguas la quitan (condición humana). El laberinto es, por lo tanto, el hacha de doble filo. Definitivamente, los más temibles laberintos son aquellos que tienen dos centros.

Copiosamente, el segundo apartado se cierra con un laberinto, esta vez se trata de la horrorosa Ciudad de los Inmortales. El tribuno romano recorre la Ciudad y describe con imágenes aproximativas un estado de confusión perplejidad nunca visto:

Ignoro si todos los ejemplos que he numerado son literales [...] No puedo ya saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches (*O. C. I*, p. 538).

Lo que ve es un mundo de locura donde las puertas no dan a ninguna parte, las escaleras terminan en el aire y las ventanas son inalcanzables. Las imágenes son aproximativas, por un lado, debido al carácter defectuoso del lenguaje como instrumento de transmitir las experiencias de la realidad, y por el otro, la Ciudad es tan caótica y tan horrible que:

[...] su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podría ser valeroso o feliz (*O. C. I*, p. 538).

Una vez atrapado en la Ciudad de los Inmortales, el protagonista comienza a perder la conciencia de sí mismo confundiendo las nociones del tiempo y del espacio por la insensatez y la atrocidad de lo que ha visto allí:

Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó. Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo (*O. C. I*, p. 537).

1.2.5: La inmortalidad, ¿ventaja o desventaja?

Paradójicamente, la inmortalidad buscada por el protagonista se convierte en una desgracia: “Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal” (*O. C. I*, p. 540). Ser inmortal es aproximarse, como es el caso de los trogloditas, a la categoría de los animales que son eternos en tanto que no tienen consciencia de la muerte. Después de conseguir la inmortalidad, Rufo-Cartaphilus empieza a sufrir por esa condición aparentemente ventajosa y llega, incluso, a despreciarla por haber sacrificado su identidad humana. Ha salido en busca de la inmortalidad, anheloso de encontrar “el río secreto que purifica de la muerte a los hombres, el río cuyas aguas dan la inmortalidad”. Después de haber bebido del río y de haber conseguido la inmortalidad, no sabe que ha sacrificado su condición humana y descubre que el ser inmortal es una idea tan espantosa que empieza a buscar su opuesta. “Si existe un río cuyas

aguas dan la inmortalidad; en alguna región habrá otro río cuyas aguas la borren”. Borges reflexionaba sobre el tema:

Yo, personalmente, no la deseo (la inmortalidad) y la temo; para mí, sería espantoso saber que voy a continuar, sería espantoso pensar que voy a seguir siendo Borges. Estoy harto de mí mismo, de mi nombre, de mi fama y quiero liberarme de todo eso⁴⁵.

Conseguir la inmortalidad supone la pérdida de la identidad humana y, por consiguiente, la muerte de los valores: si “en un plazo infinito, le ocurren a todo hombre todas las cosas” (*O. C. I*, p. 540), la indiferencia será la reacción lógica frente a cualquier hecho por horrible que sea. La inmortalidad, por un lado, aleja al hombre de la doctrina del bien y el mal. Por el otro lado, la infinitud temporal conduce a un estado de inactividad tanto a nivel creativo (todo está eternamente escrito) como a nivel social: los trogloditas carecen del concepto de piedad (a un compañero herido que se despeñó en una cantera muy honda le trataron con tanta insensibilidad que tardaron setenta años antes que le arrojaran una cuerda). Cualquier contacto del hombre con la infinitud no supone un don sino, más bien, todo lo contrario.

La pérdida de la identidad es una de las consecuencias funestas e inevitables del imparable anhelo humano de alcanzar lo absoluto. Casi todos los personajes borgeanos enfrentados con la infinitud acaban afantasmados o aniquilados. Veremos en “El jardín de senderos que se bifurcan” cómo la revelación del secreto de la novela caótica les va a salir caro a todos los implicados en el asunto. En “La escritura del Dios”, Tzinacán acaba encerrado en su celda circular y comenta al final del cuento: “por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad” (*O. C. I*, p. 599). Otro tanto se puede decir del protagonista de “El Zahir”

⁴⁵ Pedro Jorge Romero: “La casa de Borges...”, página web citada.

que se vuelve loco por tanto fijarse en la moneda. A otro personaje de la narrativa borgeana, “Funes el memorioso”, la posesión de una memoria infinita acaba costándole la vida.

El hombre al final descubre lo valioso que es ser mortal y opta por recuperar su condición humana al encararse con el horror adjunto a la inmortalidad que se convierte en una pesadilla infernal. Puesto que el hombre está hecho de tiempo, le resulta imposible conciliar su condición humana con la condición atemporal de la inmortalidad. La incompatibilidad interpretaría, en este caso, la situación paradójica:

En algún punto del laberinto borgeano encontramos dos corrientes opuestas que expresan la angustia *temporal* del hombre: de un lado su ansia de inmortalidad, que es real, y del lado opuesto el ansia de *mortalidad* de los que alcanzaron la vacía inmortalidad en el mundo suprarrazional de Borges. El hombre que está hecho de tiempo, no puede vivir en el suprat tiempo de Borges⁴⁶.

En la figura de Argos, el troglodita tirado en la arena, se puede escudriñar otro de los inconvenientes de la inmortalidad. Argos “trazaba torpemente y borraba una hilera de signos” sin poder llegar a una forma inteligible o satisfactoria, lo que refleja la pérdida de la capacidad creadora entre los trogloditas y, por supuesto, los inmortales. Escribir en la arena prefigura el sinsentido de la tarea del troglodita. La arena, bajo la omnipotente figura del reloj, es igual al agua en tanto que simboliza el manar continuo y eterno del tiempo. La eternidad temporal agota todas las formas posibles de la creación literaria dejando la única posibilidad de repetir lo anteriormente creado, por eso: “Homero compuso la *Odisea*, postulado un plazo infinito, [...] lo imposible es no componer, siquiera una vez, la *Odisea*”. Desde el punto de vista de Argos, el haber compuesto la

⁴⁶ Alberto C. Pérez: *Realidad y suprarrealidad en los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges*, Miami, Ediciones Universal, 1971, p. 215.

Odisea no supone ninguna hazaña: ser inmortal le permite ser todos los hombres y, entre ellos, Homero. Es una cuestión de tiempo o, mejor dicho, de no tiempo. Sólo cabe esperar, porque un inmortal tendrá toda la eternidad para poder agotar todas las combinaciones posibles tanto a nivel humano como a nivel literario.

Saber que cada acto que realizamos puede ser el último concede mucho valor a nuestra vida y a nuestra mortalidad. Lo peor entre los inmortales es la aplicación del sistema de compensaciones o lo que Adrián Huici denomina “la absoluta relativización axiológica”⁴⁷. Explica Borges:

Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir. Así como en los juegos de azar las cifras pares y las cifras impares tienden al equilibrio, así también se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez [...] Sé de quienes obraban el mal para que en los siglos futuros resultara el bien, o hubiera resultado en los ya pretéritos (*O. C. I*, p. 540 y 541).

Teniendo en cuenta todas las desventajas de ser inmortal, no es de extrañar que Cartaphilus-Rufo se haya regocijado por haber recuperado su mortalidad. Después de explayar la vertiginosa red de personas que ha sido, el inmortal da con un caudal de agua clara. Al beber, le hierde un árbol espinoso y comprueba- con una gota de sangre- su reingreso al género humano: “Incrédulo, silencioso y feliz, contemplé la preciosa formación de una lenta gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres. Esa noche, dormí hasta el amanecer” (*O. C. I*, p. 542). Con este episodio el protagonista recupera su identidad humana y con ella el sueño que le estaba denegado mientras mantenía la condición deshumanizada de inmortal: “La codicia de ver a los Inmortales, de tocar la

⁴⁷ “Lo que para el hombre es bueno en una época puede acabar siendo malo en otra; lo que hoy nos parece terrible, en el decurso de los siglos puede verse como positivo; quienes hoy son enemigos mortales, mañana serán aliados”. Véase Adrián Huici: *El mito clásico...*, *op. cit.*, p. 227.

sobrehumana Ciudad, casi me vedaba dormir [...] no dormían tampoco los trogloditas” (*O. C. I*, p. 536). Estela Cédola comenta:

Esa noche recuperó también el sueño y la felicidad. Se destaca nuevamente el sistema de oposiciones: a los inmortales les corresponde la extrema lucidez, el insomnio, el pensamiento puro. A los mortales, una lucidez moderada, el sueño y la imaginación, la ventaja de un posible equilibrio: pueden estar despiertos y también pueden dormir⁴⁸.

El insomnio es uno de los efectos de la inmortalidad que una vez anulada se anulan también sus efectos y se vuelve a la normalidad, la moderación y el equilibrio.

⁴⁸ Estela Cédola: *Borges o la coincidencia de los opuestos*, Buenos Aires, Eudeba, 1987, p. 145.

1.3: El panteísmo

En “El inmortal” el tema central es la noción panteísta que predomina también en una buena parte de la narrativa borgeana. En palabras de Ana María Barrenechea: “La infinita variedad puede fundirse en un solo hecho, y un solo hecho puede agrandarse hasta abarcar el universo”⁴⁹. El propio Borges concede otra pista más clara del panteísmo en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” donde incluye una cita al pie de la página que, de algún modo, representa una de las distintas fórmulas con las que explicaba su visión panteísta: “Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare” (*O. C. I*, p. 438). Paralelamente, se puede decir que todos los hombres que repiten una línea de Homero, son Homero. A la luz de esta teoría veremos, a continuación, las repercusiones panteístas en “El inmortal” tanto a nivel literario como a nivel humano. Borges recurre de nuevo a los conceptos dobles, esta vez uno humano y el otro literario.

El panteísmo a nivel humano significa que todos los hombres son un solo hombre, y un solo hombre es todos los hombres y cada uno de ellos. Según Ana María Barrenechea: “Una vida sin fin podría ofrecer la posibilidad de experimentar todas las aventuras, de agotarlas y de repetir las hasta el cansancio”⁵⁰. El otro nivel es literario, y resalta el carácter metatextual de la literatura mediante la aplicación de ley de la causalidad según la cual cada texto es un fruto de otros anteriores y, al mismo tiempo, genera otros posteriores. El conjunto de los textos contiene la historia universal de la humanidad, y la historia de la humanidad está en cada uno de ellos y en todos.

⁴⁹ Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad...*, *op cit.*, p. 74.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 71.

1.3.1: El nivel literario

Toda la historia de Marco Flaminio Rufo se narra desde otro nivel superior del cuento que se trata del manuscrito encontrado, no casualmente en este caso, en un volumen de la *Ilíada* de Pope. El cuento se abre con estas palabras:

El anticuario Joseph Cartaphilus, de Esmirna, ofreció a la princesa de Lucinge los seis volúmenes en cuarto menor (1715-1720) de la *Ilíada* de Pope [...] En el último tomo de la *Ilíada* halló este manuscrito” (*O. C. I*, p. 533).

Esta presentación da acceso a toda la historia de “El inmortal” y deja evidente la presencia de Homero desde las primeras líneas del cuento. Adelantando en el cuento, nos encontramos con otro toque “homérico”, esta vez se trata del nombre de “Egipto” en referencia al río “Nilo”. El uso del Egipto en vez del Nilo es propio de la *Odisea* como lo confirma el narrador, al revelar el carácter irreal de los sucesos en el quinto apartado que aclara el plan del relato:

En el primer capítulo, el jinete quiere saber el nombre del río que baña las murallas de Tebas; Flaminio Rufo, que antes ha dado a la ciudad el epíteto de Hekatómpylos, dice que el río es el Egipto; ninguna de esas locuciones es adecuada a él, sino a Homero, que hace mención expresa, en la *Ilíada*, de Tebas Hekatómpylos, y en la *Odisea*, por boca de Proteo y de Ulises, dice invariablemente Egipto por Nilo (*O. C.I*, p. 543).

El cuento entero es una historia contada en boca de un personaje con indicios que permiten revelar al final la verdadera personalidad del protagonista que es Homero. A partir del segundo apartado del cuento abundan las referencias “homéricas” que permiten seguir con mayor nitidez la figura del presunto autor de la *Ilíada* y la *Odisea*. Después de haber

bebido del río de la inmortalidad, y antes de perderse en los delirios y en el sueño, dice Marco Flaminio Rufo: “inexplicablemente repetí unas palabras griegas: *Los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Esepo*” (*O. C. I*, p. 535). En primer lugar, “esas palabras son homéricas y pueden buscarse en el fin del famoso catálogo de las naves” (*O. C. I*, p. 534). En segundo lugar, confirma la idea panteísta a nivel humano a través del preciso empleo de la palabra “inexplicablemente”. Es curioso que un tribuno romano hable en griego cuando podría emplear el latín. El adverbio, profesionalmente utilizado, cobra mucho sentido en cuanto a la idea central del cuento: todos los hombres (Cartaphilus, Rufo y Homero) son un solo hombre y cada uno de ellos es todos los hombres. Entonces, que un tribuno “romano” hable en “griego” no resultaría extraño pues ese tribuno romano representa a todos los hombres de todas las razas humanas.

En el mismo párrafo del quinto apartado, el protagonista detecta otra pista menos explícita: “Después, en el vertiginoso palacio, habla de “una reprobación⁵¹ que era casi un remordimiento”; esas palabras corresponden a Homero, que había proyectado ese horror” (*O. C. I*, p. 543). Por su parte, Ana María Barrenechea⁵² descubre la semejanza entre los famosos epítetos homéricos atribuidos al mar: “el vinoso ponto” y la combinación de colores azul y púrpura en el cuento al hablar del círculo de luz a la salida del palacio⁵³.

⁵¹ Dice el texto: “Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz”.

⁵² Ana María Barrenechea: *La expresión...*, *op. cit.*, p. 103.

⁵³ Dice el protagonista: “Alcé los ofuscados ojos: en lo vertiginoso, en lo altísimo, vi un círculo de cielo tan azul que pudo parecerme púrpura”.

El tercer apartado del cuento está dedicado por completo a otra alusión “homérica”, y se trata del episodio del troglodita que siguió a Rufo hasta la entrada de la Ciudad de los Inmortales. A su salida, el protagonista intentó comunicarse con él y le puso un nombre “Argos” que era el nombre del perro de Ulises. Luego descubrimos que este Argos- al responder la pregunta de Rufo sobre *La Odisea*- es el mismísimo Homero: “Ya habrán pasado mil cien años desde que la inventé” (*O. C. I*, p. 540). Está claro que todas las claves anteriormente citadas guardan una estrecha relación entre sí y revelan, al mismo tiempo, el carácter metatextual del cuento, sobre todo, en lo que corresponde a Homero y su producción como modelo literario omnipresente.

En general, el cuento está abarrotado de referencias literarias que aparecen como episodios, personajes, alusiones o citas directas. En la misma línea, cabe destacar los varios hipotextos que abundan en el cuento poniendo al descubierto la presencia de autores ajenos al texto. A partir del quinto apartado, aparece la alusión a los siete viajes de Simbad y la historia de la Ciudad de Bronce de *Las mil y Una Noches*. El primer texto destaca el tema de la búsqueda y la peregrinatio, estudiado en la primera parte de este análisis. El segundo texto trata de una aventura por un desierto en busca de una ciudad mágica, lo que establece una conexión- según Adrián Huici⁵⁴- con “La leyenda de Alejandro”⁵⁵ y *El poema de Gilgamesh*⁵⁶. Leo Pollmann, a su vez, detecta otro precedente de “El inmortal” en *La isla de los inmortales* de Gracián⁵⁷.

⁵⁴ Véase Adrián Huici: *El mito clásico...*, *op. cit.*, p. 184.

⁵⁵ Historia muy similar a la de “El inmortal”, que narra las aventuras de un caudillo que persigue la fuente de la inmortalidad.

⁵⁶ El poema tiene como tema central la búsqueda de la flor de la inmortalidad por parte de un príncipe sumerio.

⁵⁷ Véase Leo Pollmann: “¿Con qué fin narra Borges? Reflexiones...”, *op. cit.*, p. 36. El crítico hace una comparación entre las dos obras y subraya que en ambos casos se trata de alcanzar la inmortalidad, pero

En la *Posdata* nos informa el narrador que el manuscrito de Cartaphilus ha sido publicado y ha encadenado varios comentarios críticos, entre ellos: “A coat of many colours” de un tal Nahum Cordovero donde:

Denuncia en el primer capítulo breves interpolaciones de Plinio (*Historia naturalis*, V, 8); en el segundo, de Thomas De Quincey (*Writings*, III, 439); en el tercero, de una epístola de Descartes al embajador Pierre Chanut; en el cuarto, de Bernard Shaw (*Back to Methuselah*, V). Infiere de esas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo (*O. C. I*, p. 542).

Leo Pollmann refuta la conclusión del dr. Cordovero mostrando que la presencia de esa vorágine de material bibliográfico tan heterogéneo coincide con el tema principal del cuento, aunque, al mismo tiempo, justifica el título elegido por Cordovero: “A coat of many colours” para mostrar que el texto es realmente un tejido multicolor. Acerca de las citas denunciadas del párrafo anterior, Pollmann señala que encajan perfectamente con la línea general del texto de Cartaphilus:

La Historia Naturalis, por ejemplo, porque su autor reunió en ella materiales de quinientos autores sin considerarse, por eso, como plagiador; las *confessions of an Opium Eater* porque son el relato de un estado onírico-patológico; las cartas de Descartes al embajador Chanut, porque en una de ellas, la del 6 de junio de 1647, Descartes defiende la extensión indefinida del mundo y la eternidad de la duración de la materia, y *Back to Methuselah* por la idea de que, con la longevidad, todo pierde su valor. Borges puede citar estas fuentes sin perjudicar su obra, al contrario: confirma de esta manera, su mensaje filosófico y su posición poetológica. Nada es nuevo ni importante en sí⁵⁸.

En resumen, la transtextualidad en Borges prepondera, en primer lugar, la figura del laberinto que acecha al lector cada vez que el texto principal se inclina hacia otro texto abriendo así el camino a infinitas bifurcaciones del Dédalo literario. El lector, a su vez, tiene la opción de

mientras que el tribuno romano en “El inmortal” no logra nada con las armas, a los héroes de Gracián les exigen, por el contrario, hazañas militares o una sabiduría espectacular como la de Diógenes.

⁵⁸ Leo Pollmann: “¿Con qué fin narra Borges? Reflexiones...”, *op. cit.*, p. 44.

seguir adelante en su lectura lineal sin prestar mucha atención a las intrusiones textuales que intentan desviarle, o dejarse llevar por la corriente de la narración entrando así en una red creciente e interminable de ramificaciones textuales para poder agotar el recorrido propuesto por el autor. En segundo lugar, con la transtextualidad resurge la figura del río como representación de la inmortalidad a nivel literario: El río, como la literatura, es eterno y, aunque cambiante, uno y el mismo, por eso suele decirse que uno nunca bebe del mismo río dos veces.

Al mismo tiempo, el cuento se abre con un epígrafe de *Ensayos* de Francis Bacon que aborda la intrincada cuestión de la dialéctica entre lo nuevo y lo viejo: “Salomon saith: *There is no new thing upon the Earth. So that as Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Salomon giveth his sentence that all novelty is but oblivion*” (*O. C. I.*, p. 533). El texto hace referencia a una cita de Bacon que, a su vez, cita a Salomón y a Platón y discute la idea del circuito cerrado de la antigüedad y la novedad que están en un juego eterno de puestos desplazados: lo antiguo, por olvido, lo consideramos como novedoso. Con el tiempo, lo novedoso se convierte en antiguo abriendo el camino a otra novedad que, a su vez, no se trata más de una reencarnación de lo antiguo, y así sucesivamente. Leo Pollmann reflexiona sobre el tema en Borges:

Quien constata una novedad, llega tan sólo a ser víctima del olvido, o más exactamente, de su (ya) no saber: en el mundo no hay nada nuevo en el sentido estricto, filosófico de la palabra. Esta reflexión no sorprende en Borges. Tampoco sorprende que Borges, respecto de esta idea central, se apoye en un autor y en un texto dado, en algo ya pensado, escrito y leído⁵⁹.

⁵⁹ Leo Pollmann: “¿Con qué fin narra Borges? Reflexiones...”, *op. cit.*, p. 34-35.

Según Borges, esta es la forma ejemplar que representa la tarea literaria que no pasa de ser más de un palimpsesto donde se escriben y reescriben textos anteriores. El escribir es siempre un re-escribir, y además, en un plazo infinito, como en la república de los inmortales, al agotar todas las combinaciones posibles, se recurre a la repetición:

Homero compuso la Odisea; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la Odisea [...] Entre los inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario (*O. C. I*, p. 541 y 542).

Como una consecuencia inevitable, desaparece toda posibilidad de originalidad: son las mismas palabras que se escriben y reescriben sin cesar, o en palabras de Adrián Huici:

Efectivamente, desde una visión transtextual, qué otra cosa es la literatura sino un hacer con unos materiales previamente utilizados por otros, un transformar incesante de lo que otros, a su vez, ya habían conformado”⁶⁰.

En resumen, cualquier creación literaria representada por un texto no supone ninguna novedad, sino repetición. Esta sentencia es un hacha de doble filo: por una parte, invalida toda tarea literaria que tiene como objetivo sacar una novedad inédita, porque todo está previamente escrito, como lo han mostrado las palabras de Bacon en el epígrafe. Por la otra, el hombre no se ha resignado frente a la imposibilidad de crear algo novedoso. Al contrario, este carácter insólito de la literatura ha motivado, y sigue motivando, a los escritores que, cada vez, se ven más obsesionados por encontrar esa originalidad inexistente. Se puede, además, enlazar esta

⁶⁰ Adrián Huici: *El mito clásico...*, op. cit., p. 186.

reflexión con la idea anteriormente estudiada del lenguaje como instrumento imperfecto e incapaz de reflejar honestamente la realidad en que vivimos. El ser humano procura, a través de la creación literaria, crear una imagen detallada de la realidad en que vive, pero le sorprende descubrir que tanto la realidad como la creación literaria que intenta prefigurar son de carácter ilusorio, porque el material con que está hecho todo son: “Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” (*O. C. I*, p. 544).

El carácter ilusorio de la realidad y de la literatura que la refleja conduce a reflexionar sobre dos metáforas de la creación literaria que están presentes en el cuento: el palacio y la arena. Nos detenemos, primero, en el cuento titulado “Parábola del palacio” publicado en *El hacedor* del año 1960. El texto narra la historia de un emperador que enseña su inmenso y laberíntico palacio a un poeta, a quien encarga la elaboración de un poema que sea un reflejo de la magnificencia del palacio. El poema es tan idéntico a su referente que, una vez recitado, el palacio desaparece por completo:

Lo cierto, lo increíble, es que en el poema estaba entero y minucioso el palacio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos y cada instante desdichado o feliz de las gloriosas dinastías de mortales, de dioses y de dragones que habitaron en él desde el interminable pasado. Todos callaron, pero el Emperador exclamó: *¡Me has arrebatado el palacio!* Y la espada de hierro del verdugo segó la vida del poeta (*O. C. II*, p. 179 y 180).

El poema, en este sentido, es una construcción minuciosamente equivalente al palacio que lo refleja, de manera que la existencia de uno implica, forzosamente, la desaparición del otro. La ecuación “palacio”= “poema” puede formularse de otra manera: “construcción”= “palabra”. Ambas fórmulas son válidas para comunicar el carácter artificial del mundo

en que vivimos. En “El inmortal”, Borges relaciona el palacio con el río y la arena como dos figuras de máxima expresividad en cuanto a la naturaleza ficticia de la literatura. Rufo describe el paisaje donde está situada la Ciudad de los Inmortales: “Al pie de la montaña se dilatava sin rumor un arroyo impuro, entorpecido por escombros y arena, en la opuesta margen resplandecía [...] la evidente Ciudad de los Inmortales” (*O. C. I*, p. 535). Estos escombros, que luego los llama reliquias, son de la antigua ciudad derribada por los trogloditas para construir en su lugar la actual; la que acaba de descubrir el propio Rufo. Adrián Huici resume: “De alguna manera, podemos decir que la literatura es también como ese río que arrastra y se nutre con *lo que otros han dejado en el pasado*, esto es con reliquias”⁶¹.

En cuanto a la arena como representación de la literatura, la metáfora está también relacionada con el río. El troglodita Argos-Homero:

Estaba tirado en la arena, donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos, que eran como las letras de los sueños, que uno está a punto de entender y luego se juntan [...] El hombre las trazaba, las miraba y las corregía. De golpe, como si le fastidiara este juego, las borró con la palma y el antebrazo” (*O. C. I*, p. 538).

Como el agua del río, es la misma arena (el mismo material) que utilizaba el troglodita para construir frases, que luego destruía. Este juego recíproco de construir y destruir remite también a los castillos de arena que los niños construyen en la playa, y confirma la relación con la figura del palacio que derribaron los inmortales para edificar la Ciudad de los Inmortales sobre sus reliquias. La creación literaria se asemeja a escribir en la arena que, aunque cambia incesantemente de forma, es la misma arena. El escritor, en este sentido, utiliza las mismas palabras (agua o arena) para

⁶¹ Adrián Huici: *El mito clásico...*, *op. cit.*, p. 190.

construir un sinfín de libros que adoptan la forma de palacios, castillos o ciudades.

En la primera parte de este análisis, hemos estudiado la figura del desierto como laberinto divino en que está perdido el ser humano. A la luz del carácter de la literatura, se puede apreciar la idea del universo como libro de Dios⁶² que desciframos y escribimos inciertamente y, en él estamos escritos también. La arena puede ser un símbolo también del fluir temporal con la inequívoca figura del “reloj de arena”. En la conclusión de su ensayo “Nueva refutación del tiempo”, Borges ha combinado muchos de los elementos anteriormente mencionados para componer esta fórmula que lo resume todo:

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges (*O. C. II*, p. 148 y 149).

⁶² En el ensayo titulado “Del culto de los libros” del libro *Otras Inquisiciones*, Borges alude al pensamiento de Bacon según el cual Dios nos ofrece dos libros: el primero, el volumen de las Escrituras, que revela Su voluntad; el segundo, el volumen de las criaturas, que revela Su poderío. Para Carlyle, la historia universal es una Escritura Sagrada que desciframos y escribimos inciertamente, y en ella también nos escriben. Según Leon Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo. Véase *O. C. II*, p. 91-94.

1.3.2: El nivel humano

Todos los personajes del cuento, desde Cartaphilus a marco Flaminio Rufo pasando por los trogloditas y aún el propio narrador, son Homero. Dice Rufo (que es Cartaphilus) a finales del quinto apartado: “Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto” (*O. C. I*, p. 544). Hemos visto cómo el propio autor del manuscrito detecta referencias homéricas y citas textuales de la *Ilíada* y la *Odisea* en su relato, y cómo- A partir del episodio homérico del troglodita Argos a finales del tercer apartado- comienzan a revelarse los enigmas del cuento: Argos es Homero y también Cartaphilus que, a su vez, es Rufo. Para Borges, “todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare”. En paralelo, se puede afirmar que “todos los hombres que repiten una línea de Homero, son Homero”.

El nombramiento de Homero no se refiere al individuo mismo, sino a la identidad literaria del poeta como modelo mítico de toda la literatura universal. En este caso, Homero es una encarnación de la idea borgeana del Libro Único que otras veces, apoyándose en la tradición hebrea, denomina Espíritu. Según Edna Aizenberg, Borges ha encontrado en *La Biblia* el mejor modelo de un libro que es, en realidad, muchos libros al ser redactado por varios escritores que, a su vez, se han convertido en “secretarios impersonales de Dios”⁶³. En términos literarios, la idea del Espíritu Santo: “no sólo oculta la personalidad del escritor bíblico, reduciéndole a un mero amanuense, sino que también elimina su singularidad, al convertirlo en uno más de un amplio conjunto”⁶⁴.

⁶³ “Porque nunca la profecía fue traída por voluntad humana, sino que los santos hombres hablaron siendo inspirados por el Espíritu Santo”. Véase *Santa Biblia*: “2ª de San Pedro Apóstol” (1: 21), *op. cit.*, p. 1131.

⁶⁴ Edna Aizenberg: *Borges, el tejedor del Aleph...*, *op. cit.*, p. 73.

Aplicando esta teoría al texto “El inmortal”, Borges sustituye *La Ilíada* y *La Odisea* por *La Biblia*, y dice “Homero” en vez de “Espíritu Santo” refiriéndose a la identidad eterna e impersonal de la actividad literaria.

Por otro lado, el escritor ha dejado en el cuento la fórmula correspondiente que resume el panteísmo desde su punto de vista: “Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agripa, soy Dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy” (*O. C. I*, p. 541). Jaime Alazraki investiga una contradicción entre dos asertos del cuento: “Un solo hombre inmortal es todos los hombres” y “En breve, seré todos: estaré muerto”. El crítico explica que, en el plano de la doctrina panteísta: “Dios, Shakespeare, Homero, son inmortales porque viven en sus criaturas, y en sus criaturas han muerto, porque para ser todos han debido renunciar a su identidad, lo cual es una forma de no ser, de morir”⁶⁵. La anulación de la identidad personal “nadie es alguien” y la eternidad “un solo hombre inmortal” son los dos requisitos más importantes que apoyan la doctrina panteísta de Borges.

En Borges, la diversidad desemboca siempre en la unidad. A nivel literario, todos los textos son un solo texto: el Gran Texto, resultado inevitable al aplicar la ley de la causalidad en el campo de la creación literaria. A nivel humano, los distintos personajes que aparecen en el cuento se disuelven en la figura de Homero como arquetipo. Este arquetipo único y colectivo que recoge la diversidad implica la anulación de los rasgos personales para poder acoger a todos los individuos que lo componen. El color gris, en este sentido, desempeña un papel importante

⁶⁵ Jaime Alazraki: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1968, p. 71.

en dibujar- mejor dicho, desdibujar- los rasgos físicos de los personajes en “El inmortal”. De Cartaphilus afirma el texto: “Era un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos” (*O. C. I*, p. 533).

Esta ambigüedad de los rasgos supera los límites de este cuento y contagia a los personajes de otros cuentos⁶⁶ como “Las ruinas circulares”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “El jardín de senderos que se bifurcan”, lo que confirma la consagración de la noción panteísta a nivel superior que abarca toda la narrativa de Borges. Resaltar el color gris de los rasgos físicos sirve, por un lado, para preponderar la vaguedad como requisito esencial de la identidad colectiva e impersonal que recoge a todos sin poder ser uno en particular. Por otro lado, el color gris acentúa la naturaleza fantasmal de los personajes, de manera que pueden adaptarse a un arquetipo lejano y pueden ser el reflejo de una identidad indefinida que los contiene a todos. En resumen, el panteísmo exige la anulación de la identidad individual, o más exactamente como lo explica Jaime Alazraki: “la reducción de todos los individuos a una entidad general y suprema que los contiene y que hace, a la vez, que todos estén contenidos en cada uno de ellos”⁶⁷.

⁶⁶ Véase Adrián Huici: *El mito clásico, op. cit.*, p. 194 y 195, donde rastrea este rasgo en los tres cuentos. En “Las ruinas circulares”, el sacerdote que quiere soñar un hombre para imponerlo a la realidad comparte la vaguedad del color gris: “Lo cierto es que el hombre gris besó el fango”. En el mismo cuento, he detectado dos referencias más al color gris: la primera, al hablar del hijo soñado del que dice el cuento: “los demiurgos amasan un rojo Adán [...] como ese Adán de *polvo* era el Adán de sueño que las noches del mago habían fabricado”. Hasta el recinto circular en el mismo cuento: “Tuvo alguna vez el color del fuego y ahora el de la *ceniza*”. En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” Huici destaca que el hombre poseedor de la clave de ese planeta creado y pensado por un grupo de sabios, se llama Herbert Ashe, que en inglés significa “ceniza”. Por último, en “El jardín de senderos que se bifurcan”, el sinólogo inglés Stephen Albert vivía en una localidad que se llamaba *Ashgrove* (otra vez la ceniza) y “era muy alto, de rasgos afilados, de ojos grises y barba gris”.

⁶⁷ Jaime Alazraki: *Narrativa y crítica...*, *op. cit.*, p. 55.

Para representar su doctrina panteísta tanto a nivel literario como a nivel humano, Borges ha optado por las ruedas como símbolo de máxima expresividad. El escritor habla en el cuento de la rueda de ciertas religiones del Indostán: “En esa rueda, que no tiene principio ni fin, cada vida es efecto de la anterior y engendra la siguiente, pero ninguna determina el conjunto” (*O. C. I*, p. 540). Según esta perspectiva, cada vida viene como coronación de una infinitud de vidas y, al mismo tiempo, abre el camino a un sinfín de futuras vidas como en un laberinto de senderos infinitamente bifurcantes, lo que permite contemplar las diferentes esferas de la existencia donde opera la inabarcable concatenación de causas y efectos⁶⁸.

La rueda que no tiene principio ni fin refleja la vastedad del universo y confirma la infinitud como la única dimensión que cabe para el laberinto borgeano. Por último, la individualidad de las personas es aparente porque en la rueda, ninguna de las vidas determina el conjunto: cada hombre es un rasgo de ese rostro que los contiene a todos. En una palabra, el modelo único que predomine y elimine a los otros no existe, y si existiera, éste sería adaptable para que pueda contener a los demás en su identidad colectiva, como el caso de Homero en el cuento. Cartaphilus (que ha sido Homero), inmortalizado, logró visitar la Ciudad de los Inmortales y se convirtió en uno de ellos para poder ser todos los hombres⁶⁹: un militante de Stamford en 1066, un traductor de los siete viajes de Simbad en el séptimo siglo de la Hégira, un jugador de ajedrez en la cárcel de Samarcanda, un astrólogo en Bikanir y en Bohemia y un suscriptor a los seis volúmenes de la *Ilíada* de Pope en 1714.

⁶⁸ En el campo literario, esta visión encaja perfectamente con la ley de la causalidad que estudiamos antes y refuerza, aún, la idea planteada de la imposible originalidad del texto literario, puesto que cada obra es una coronación de otras anteriores y promueve la producción de otras posteriores.

⁶⁹ Véase la lista completa de los personajes en (*O. C. I*, p. 542).

En la filosofía, se cuestiona cómo es posible concebir lo “Uno” como absoluto, sin ninguna pluralidad y a la vez que de lo “Uno” emane la pluralidad. La naturaleza podría ofrecer una respuesta satisfactoria a través del fenómeno de los fractales que son formas geométricas caracterizadas por repetir un determinado patrón, con ligeras y constantes variaciones. Los fractales pueden ser identificados en la naturaleza. Por ejemplo, en el brócoli, en los árboles, los mariscos, y en cualquier estructura cuyas ramificaciones sean variaciones de una misma forma básica. Cuando los fractales son vistos a través de una lente de aumento, es posible percibir la similitud entre sus diferentes partes, en sus diferentes escalas. La ciencia de los fractales presenta estructuras geométricas de gran complejidad y belleza ligadas a las formas de la naturaleza, al desarrollo de la vida y del Universo. Cada universo fractal, generado a partir de una única ecuación matemática, se reproduce con semejanza en todo y, sin explicación conocida, también se inician diferencias en cada escala, creándose nuevas formas. Vivimos en un mundo en el que la ciencia nos revela nuevos misterios día a día, y para cada descubrimiento se observan nuevos e inesperados horizontes, generando también más interrogante.



Hojas de una planta como modelo fractal en la naturaleza.

Los fractales dieron origen a un nuevo ramo de las matemáticas, muchas veces designado como “Geometría de la Naturaleza”. Este nuevo tipo de geometría se aplica en la astronomía, la meteorología, la economía y el cine, entre otros campos. Las formas extrañas y caóticas de los fractales describen fenómenos naturales como los sismos, el desarrollo de los árboles, la forma de algunas raíces, la línea de la costa marítima, las nubes...etc. Hoy podemos observar la belleza de las imágenes y su relación con la creciente complejidad de las matemáticas y con el caos (La ciencia cuenta hoy con una Teoría del Caos). Las imágenes abstractas de los fractales tienen el carácter de omnipresencia, debido a que cada fragmento posee las características del todo, infinitamente multiplicadas. Es decir: cada partícula posee dentro de sí la totalidad del Universo.

I.2: El encierro en el laberinto en “La casa de Asterión”

El laberinto en la narrativa borgeana puede tratarse de la misteriosa ciudad de los inmortales que visitó “El inmortal” o, simplemente, una casa como la de Asterión donde el escritor repite la historia del Minotauro de Creta con un tratamiento especial relatando el mito desde la perspectiva del Minotauro llamado Asterión, quien narra los acontecimientos en primera persona.

El tema del laberinto y su habitante estaba tan presente en la imaginación creativa de Borges que pudo escribir este cuento en tan sólo dos días. Teniendo en cuenta la lentitud y la minuciosidad con que redactaba sus cuentos, el escritor debe haber tenido el tema muy presente en su mente para sacar a luz esta pieza tan perfeccionada así de fácil. Sobre este cuento comenta el autor en el epílogo de *El Aleph*: “A una tela de Watts, pintada en 1896, debo *La casa de Asterión* y el carácter del pobre protagonista”⁷⁰ (*O. C. I*, p. 629). El cuento fue publicado por primera vez en la revista *Anales de Buenos Aires* que dirigió Borges entre 1946 y 1948. Emir Rodríguez Monegal relata las circunstancias de su composición:

Según Di Giovanni, Borges lo escribió en dos días de 1947. Estaba cerrando una edición de la revista y descubrió que le quedarían dos páginas por llenar. Ordenó de inmediato un dibujo de media página sobre el Minotauro y luego se sentó y escribió el cuento a medida⁷¹.

⁷⁰ Sobre la tela de Watts declara Enrique Anderson Imbert: “En otras biografías de Watts [...] se recuerda que pintó el Minotauro en tres horas, inflamado de indignación por la codicia y voracidad de la civilización materialista de nuestro tiempo. Ignoramos si Borges alcanzó a distinguir que el monstruo, en la tela de Watts, ha aplastado con su manzana un pájaro, y parece mirar hacia el mar, en espera de otras bellas víctimas”. Véase Enrique Anderson Imbert: “Un cuento de Borges: «La casa de Asterión»”, en Jaime Alazraki (ed.): *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 140

⁷¹ Emir Rodríguez Monegal: *Borges, una biografía...*, op. cit., p. 47.

Los libros de mitología recogen varias versiones del mito griego que trata el tema del laberinto de Creta. La versión más frecuentada habla del rey cretense Minos durante la época anterior a la guerra de Troya. Minos era el hijo de Zeus con la raptada Europa, criado por el rey de Creta a quien sucedió en el trono después de confrontarse con sus hermanos Sarpedón y Radamantis. Para confirmar su legitimidad en el poder, Minos decía que su coronación era voluntad de los dioses y que éstos le concederían cuanto pidiese. Para mostrarlo, Minos ofreció un sacrificio a Poseidón y le pidió que hiciera surgir a un toro del mar prometiendo sacrificarlo en cuanto apareciera. El dios del mar cumplió el deseo de Minos y le mandó un toro excelente, pero el rey, que se dejó llevar por la codicia, violó el juramento enviando al toro a sus rebaños y sacrificó otro. Como castigo divino ante el incumplimiento de la promesa, la reina Pasifae enloqueció y se enamoró del toro. De dicha pasión culpable nació un monstruo: el Minotauro que tenía cabeza de toro y cuerpo humano. Entonces Minos, avergonzado por el nacimiento del monstruo, mandó al arquitecto ateniense Dédalo que construyera un inmenso palacio para esconder allí al Minotauro. Dédalo, usando todo su ingenio y su profesionalidad, construyó un laberinto tan complicado que nadie, excepto él, era capaz de encontrar la salida. Encerraron al Minotauro en el laberinto, y le ofrecían cada año siete jóvenes y siete doncellas (en otras versiones, los jóvenes eran nueve y otras tantas, las doncellas) como un tributo de la provincia de Atenas.

Teseo, un joven ateniense a quien le tocaba el turno en el sacrificio, emprendió la aventura de salvar a su pueblo del yugo del rito sangriento. Con la ayuda de Ariadna (la hermanastra del Minotauro) y su hilo proverbial, Teseo pudo acabar con el monstruo y salvar a los atenienses de los sacrificios humanos impuestos por Minos. Cuenta el mito también que Ariadna había acudido a Dédalo solicitándole un consejo. El arquitecto le

entregó el famoso ovillo de hilo, con el cual Teseo, después de haber matado al Minotauro, pudo salir sano y salvo del laberinto⁷².

En el cuento se pueden distinguir tres núcleos narrativos: el primero es el epígrafe con el verbo principal “dio a luz” en tercera persona singular, y que deja adivinar el tema del relato. El segundo núcleo, que forma la mayor parte de la narración, es el monólogo de Asterión que relata su autobiografía sin decirnos que se trata del Minotauro: “Sé que me acusan de soberbia” (*O. C. I*, p. 569). El diálogo de Teseo y Ariadna a finales del cuento resuelve el misterio y representa el tercer núcleo con el verbo principal “se defendió” en tercera persona singular refiriéndose al monstruo. Siguiendo el modelo tripartito, analizamos el cuento desde tres ejes principales: el laberinto y su habitante, el tema del sacrificio y la redención en el laberinto y, por último, una reflexión sobre la numerología y sus connotaciones en el cuento.

⁷² Para esta versión del mito hemos consultado varios manuales de mitología clásica y griega, entre ellos: Pierre Grimal: *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2004. También Robin Hard: *El gran libro de la mitología griega*, Madrid, Esfera, 2008. Giuseppina Sechi Mestica: *Diccionario de mitología universal*, Madrid, Akal, 1993. Apolodoro: *Biblioteca mitológica*, Edición de José Calderón Felices, Madrid, Akal, 1987, p. 74 y 75.

2.1: El laberinto y su habitante

La novedad de esta versión reside esencialmente en el carácter mezquino del Minotauro que, en vez de suscitar el horror, obliga a los lectores a tenerle compasión y simpatía. El cuento humaniza a una de las figuras más monstruosas que jamás ha existido, resignificándola a tal punto que no se puede pensar en Asterión sin sentir un poco de lástima. Confirma, al mismo tiempo, que no existe en lo que llamamos realidad el negro y el blanco, sino tan sólo grises en la más variada gama. En la pintura de Watts se ve un pensativo Minotauro acodado en el muro de su laberinto, como si contemplara el mundo que queda más allá de las murallas. Luego, descubre que su casa (la que él creía del tamaño del mundo; el mundo) está, en realidad, incluida en otro mundo mayor.



El Minotauro, según George F. Watts (1896).

En la narrativa borgeana, el laberinto está presente desde los primeros cuentos a los últimos, y su figura se dibuja en la mente del lector sin que Borges la nombre porque, como sugiere Cristina Grau:

[...] probablemente es consciente de la fragilidad del término y del poder de las palabras para destruir las cosas que nombran. Y es que el laberinto es especialmente sensible a un intento de ordenación, de clasificación, de definición [...] El sólo hecho de nombrarlo implica un falseo porque se modifica la materia misma de que está hecho: nuestro miedo ancestral de perdernos⁷³.

Sin embargo, al autor del texto se le ha ocurrido poner la historia en boca del monstruo para despistar al lector que, casi en las últimas líneas, descubre que Asterión es el Minotauro y la casa es el laberinto. En este sentido cabe destacar que el escritor recurre a un procedimiento inspirado en “El jardín de senderos que se bifurcan” donde sugiere que la mejor manera de referirse a un término es evitar pronunciarlo. En una adivinanza cuyo tema es el ajedrez la única palabra prohibida es “ajedrez”, así explica el texto del mencionado relato. Paralelamente, en un cuento cuyo argumento principal reside en el mito del Minotauro, el escritor evita las referencias directas que revelan la identidad del protagonista. Los datos suministrados por el autor son ocultamientos más que revelaciones, y las descripciones correspondientes a Asterión y a su identidad no pasan de ser más que alusiones oblicuas que esconden más de lo que declaran. Al suprimir las palabras “Minotauro” y “laberinto”⁷⁴ ha podido mantener el misterio y subrayar el suspense hasta el final. Es verdad que en el epígrafe de Apolodoro⁷⁵, “Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión” (*O. C.*

⁷³ Cristina Grau: *Borges y la arquitectura*, *op. cit.*, p. 177.

⁷⁴ En un artículo titulado “Sobre el *Vathek* de William Beckford” del libro *Otras inquisiciones*, Borges recuerda que Carlyle bromeaba con la idea de una posible biografía de Miguel Ángel sin ninguna mención a las obras de Miguel Ángel. Véase (*O. C. II*, p. 107)

⁷⁵ El epígrafe es del tercer tomo de *Biblioteca*, una gran recopilación de la mitología griega tradicional y las leyendas heroicas. Única obra de su clase superviviente de la antigüedad clásica, la *Biblioteca* es una guía única de la mitología griega, desde los orígenes del universo a la Guerra de Troya. Desafortunadamente, la *Biblioteca*, originalmente en cuatro tomos, no nos ha llegado completa. Parte del

I, p. 569), ha depositado la clave desde el principio⁷⁶, pero al final del cuento sorprende descubrir en las palabras de Teseo a Ariadna que lo que hemos leído es la autobiografía del Minotauro. Los lectores se encuentran obligados a releer el cuento a la luz de esta nueva revelación. Por esta misma razón Enrique Anderson Imbert establece que “La casa de Asterión” es uno de los cuentos “más releídos de Borges, aunque no sea uno de los más leídos ni siquiera uno de los mejores diez cuentos del escritor”⁷⁷.

En el cuento, el paisaje marino y el templo de las Hachas⁷⁸ son dos señales inequívocas de la isla de Creta y el laberinto de Cnosos respectivamente: “Unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar” (*O. C. I*, p. 569). La descripción de la casa está repleta de palabras y señales que dejan irrefutable la existencia del laberinto: “galerías de piedra, vuelta de un corredor, encrucijada, otro patio, ya verás cómo el sótano se bifurca” en una referencia más que clara al mito del laberinto de Creta.

tercer tomo y todo el cuarto se perdieron. Por otra parte, tenemos un *Epítome* elaborado a partir de la edición completa, incluyendo la parte perdida, lo que nos deja un buen resumen de su contenido.

⁷⁶ Veamos como sigue el texto original de Apolodoro para verificar el resto de la historia: “Entonces aquella dio a luz a Asterio, el llamado Minotauro; tenía éste cara de toro y el resto de hombre. Pero Minos lo encerró en el laberinto de acuerdo con ciertos oráculos, y le puso vigilancia. El Laberinto, construido por Dédalo, era una prisión que a base de intrincados corredores burlaba la salida”. Véase Apolodoro: *Biblioteca mitológica. Libro III*, Edición de José Calderón Felices, Madrid, Akal, 1987, p. 75.

⁷⁷ Enrique Anderson Imbert: “Un cuento de Borges...”, *op. cit.*, p. 135.

⁷⁸ Una de las varias etimologías del laberinto es la palabra griega “labrys”, que significa hacha de doble filo. En la mayoría de las imágenes, el Minotauro es configurado como un hombre con cabeza de toro que tiene en su mano el hacha de doble filo, lo que deja clara la relación entre la figura del laberinto y la del Minotauro.



Dibujo del Minotauro con el hacha de doble filo en la mano.

Fuente: www.taringa.net. Fecha de consulta: 15/03/2011.

Según la tradición, el laberinto fue construido, principalmente, para proteger al minotauro y mantenerlo prisionero. Confundir y desorientar a las personas fue un objetivo subordinado y tardío. Es de especial interés destacar el carácter del espacio laberíntico concebido como construcción defensiva y que se convierte en una cárcel de imposible salida. En este tipo de edificios que se asemeja a las construcciones carcelarias, el individuo se encuentra en un lugar donde preferiría no estar, a la vez defendido y encerrado. En ambos casos, encontrar el camino para salir del laberinto resulta una tarea complicada.

Enrique Anderson Imbert ve que “un laberinto es laberinto, no porque no se pueda entrar, sino porque no se puede salir”⁷⁹ y argumenta que en el monólogo de Asterión viene inconclusa esta teoría: “Que entre el que quiera”. La otra mitad sería: “sal si puedes”. Basándonos en la

⁷⁹ Enrique Anderson Imbert: “Un cuento de Borges...”, *op. cit.*, p. 137.

cosmovisión borgeana del laberinto nos gustaría comentar la hipótesis de Anderson Imbert. El laberinto es un símbolo del mundo en que vivimos los hombres: “La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo” (*O. C. I*, p. 569). La entrada al laberinto, como en “El inmortal”, se trata del acto de nacer después de pasar por un laberinto que coincide en sus detalles con el vientre materno. La salida del laberinto, a su vez, la marca la muerte. Ni la entrada ni la salida del laberinto es opcional; a ninguno de los seres humanos se le ha ofrecido elegir entre nacer o no nacer. La entrada al laberinto en este caso es obligatoria. Una vez en el laberinto, nosotros no buscamos la muerte, sino la muerte nos busca a nosotros, lo que significa que la salida es previamente determinada.

El centro del laberinto guarda siempre un secreto: un ser dotado de atributos divinos que es el habitante del laberinto. Es obvio que Dios hizo al hombre a su imagen, por eso, guarda siempre en su identidad alguna particularidad divina. Dice Asterión: “Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo” (*O. C. I*, p. 570). Esta frase encajaría con la cosmovisión borgeana del laberinto como un producto del ser humano en su intento de comprender las leyes divinas que rigen el universo. Cada uno crea su propio laberinto; su mundo particular y luego permanece toda su vida pretendiendo descifrar el enigma de su construcción. Anderson Imbert define estas construcciones del ser humano como: “Laberintos mentales con hipótesis que procuran explicar el misterio del otro laberinto, ese dentro del cual andamos perdidos”⁸⁰. Esta hipótesis consolida la idea de existencia de laberintos incluidos en otros laberintos hasta el infinito, con lo cual cabe pensar en la figura del ser perdido y atrapado eternamente en una construcción laberíntica de la que nunca se sale.

⁸⁰ Enrique Anderson Imbert: “Un cuento de Borges...”, *op. cit.*, p. 142.

La frase de Asterión remite, por otro lado a “El inmortal” donde se habla de la secreta Ciudad de los Inmortales:

Con las reliquias de su ruina erigieron, en el mismo lugar, la destinada ciudad que yo recorrí: suerte de parodia o reverso y también templo de los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre. Aquella fundación fue el último símbolo a que condescendieron los Inmortales; marca una etapa en que, juzgando que toda empresa es vana, determinaron vivir en el pensamiento, en la pura especulación. Erigieron la fábrica, la olvidaron y fueron a morar en las cuevas. (*O. C. I*, p. 540).

Tanto la Ciudad de los Inmortales como la casa de Asterión representan el laberinto del mundo. Si los dioses irracionales que manejan el mundo no se parecen al hombre, tampoco Asterión se parece al hombre en cuanto tiene cabeza de toro, y si los inmortales “erigieron la fábrica, la olvidaron y fueron a morar en las cuevas”, Asterión, a su vez, vive prisionero en su casa que tal vez la haya construido él, pero “ya no se acuerda”. De aquí, Asterión es dueño de su propio laberinto, pero desconoce absolutamente que está encerrado en otro laberinto mayor del cual no se puede salir.

Asterión vive solo y se pierde en una casa que abunda en simetrías y en bifurcaciones. Tal construcción no puede ser sino singular para que aquel que la habita no la conozca por completo. La singularidad del laberinto refuerza el perfil misterioso que lo envuelve todo: “Asimismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la tierra. (Mienten los que declaran que en Egipto⁸¹ hay otra parecida)” (*O. C. I*, p. 569). En la *Biblioteca* de Apolodoro se habla de que el arquitecto Dédalo construyó el laberinto de Creta a la imagen de otro más antiguo que había visitado en

⁸¹ Según Enrique Anderson Imbert, se refiere al laberinto que mandó construir el faraón Amenemhat de la dinastía XII alrededor de 2300 a. de C., y del que hablaron Herodoto y Plinio el Viejo en sus libros, sobre todo *Historia Natural*.

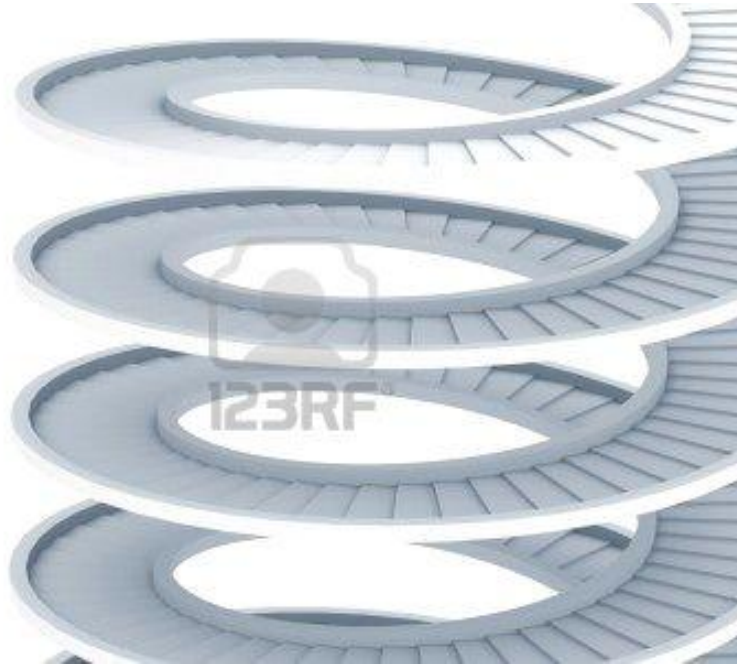
Egipto, el de Heracleópolis. De este último relata Heródoto que se encontraba intacto, era mayor que las pirámides y más impresionante que cualquier edificio griego con sus tres mil salas, sus galerías, sus patios y sus pórticos:

En efecto, si alguien hiciera el recuento de las fortalezas de los helenos y de la ostentación de sus obras, sería claro que son de menor trabajo y dispendio que ese laberinto [...] En el interior hay cámaras a dos niveles: unas subterráneas y otras, levantadas del suelo sobre aquéllas (tres mil en número- cada uno de los niveles, de mil quinientas-)⁸².

La semejanza entre los detalles del laberinto egipcio y las descripciones de “La casa de Asterión” confirma la hipótesis de Cristina Grau al suponer que Borges, igual que Dédalo, se inspiró para su modelo del laberinto en el arquetipo de Heracleópolis, y que “la casa del Minotauro no es sólo parecida a la de Egipto, sino que es la misma”⁸³. Además, el autor se inspiró para “La casa de Asterión” en el mito griego del laberinto que fue construido por Dédalo quien, a su vez, siguió el modelo del laberinto egipcio de Heracleópolis. La idea de la existencia de otro arquetipo que pertenece a un nivel superior es muy inquietante y abre el camino a un sinfín de posibilidades como en un laberinto de infinitas bifurcaciones, forzando así la figura de la espiral.

⁸² Heródoto: *Historias II*, Edición de Antonio González Caballo, Madrid, Akal, 1994, pp. 243-244. Véase también Cristina Grau: *Borges y la arquitectura*, op. cit., p. 167.

⁸³ Cristina Grau: *Borges y la arquitectura*, op. cit., p. 167.



Escalera de caracol en 3D sobre un fondo blanco como modelo de la figura espiral. Fuente: www.es.123rf.com. Fecha de consulta: 05/11/2010.

Si la casa es única, también lo es su habitante:

No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo [...] El hecho es que soy único [...] Pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión (*O. C. I.*, p. 569 y 570).

El protagonista se sabe único al compararse con el sol, su nombre significa “hijo del sol”. Todas estas frases muestran, por un lado, su singularidad y justifican, por el otro, la acusación de soberbia con que abre el monólogo. El adjetivo “único” sobresalta el orgullo del protagonista pero, al mismo tiempo, tacha de pura fantasía la posible existencia de otro Asterión, ese con quien comparte el juego: “Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa” (*O. C. I.*, p. 570).

La paradoja es otro rasgo fundamental del laberinto y está presente desde las primeras líneas del relato:

Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales [...] Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura? (*O. C.I*, p. 569).

Asterión declara que no sale de la casa, pero enseguida informa: “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” (*O. C. I*, p. 569). Otro contraste, porque mientras la gente huía asustada de la presencia del Minotauro en la calle, Asterión nos dice que el temor y el pánico se los ha llevado él. El llanto y las plegarias de los hombres tienen justificación ante la presencia de un monstruo tan espantoso, pero el temor de Asterión no tiene razón de ser. Otra contradicción: a pesar de la referencia al sol, toda la acción ha transcurrido hasta ahora en la caída de la tarde o en la noche, las imágenes propuestas por el texto (“algún atardecer”, “antes de la noche”, “ya se había puesto el sol”, “una visión de la noche”) confieren a ese mundo ficticio; a aquella luz incierta tan propia del espacio imaginario de Borges y refuerza la idea de la neutralidad y el color gris predominante en nuestra realidad.

La paradoja se acentúa cuando se reflexiona sobre el sacrificio de los jóvenes atenienses por Asterión en las galerías del laberinto y el anhelo del propio verdugo de ser una víctima más. La confusión entre el verdugo y la víctima endurece cada vez más el carácter paradójico del laberinto: “Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que llegaría mi redentor [...] Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas” (*O. C. I*, p. 570). De algún modo se puede identificar la

figura de Asterión con la condición del ser humano encerrado en el laberinto del mundo, y que se cree poderoso y aun temible, pero en el fondo no es sino un pobre Asterión; una víctima de un sacrificio que nunca acaba de entender. El encierro en el laberinto afecta a su habitante tanto que se acostumbra a que su laberinto es el único mundo que hay. La llegada de la muerte avisa al hombre de la existencia de otro mundo ultraterreno del que nada sabemos. Hemos frecuentado el mundo que nos rodea hasta tal punto que nos hemos olvidado del todo la posibilidad de que algún día nos sorprenda la existencia de otros mundos extraterrestres o ultraterrenos.

Al matar a los jóvenes Asterión se cree redentor: “Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal” (*O. C. I*, p. 570). Borges pudo haberse inspirado para la expresión en el Padrenuestro donde “líbranos de todo mal” se refiere al pecado. Liberar a los hombres de todo mal, para el Minotauro, era matarlos, lo que significa que el mal es la vida. Por eso no es de extrañar que diga el protagonista: “Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas”. La purificación se lleva a cabo con la llegada de la muerte que marca el fin del recorrido por las galerías del laberinto, y el Minotauro apenas se defendió igual que sus víctimas quienes: “Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos” (*O. C. I*, p. 570).

Las manos limpias no son prueba de la inocencia de Asterión; sus cuernos sí se ensangrientan. Estos cuernos pondrían de manifiesto la naturaleza salvaje que mora en la raza humana. Borges presenta a un Asterión solitario y melancólico igual que el ser humano que anda perdido en este mundo en busca de su redentor. La resignación del Minotauro ante la espada de Teseo refleja el anhelo del protagonista a la redención y de acabar cuanto antes la angustia y la soledad. El Minotauro interpretó la

profecía del redentor de otro modo. Primero, él no se siente monstruo y segundo, cree que el redentor le traerá amor para redimirlo de su destino y sacarlo de su laberinto. Por eso, cuando Teseo le clavó la espada, “el Minotauro apenas se defendió”.

En cuanto al redentor, reflexiona Asterión: “¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?” (*O. C. I*, p. 570). La última pregunta exige una respuesta inevitable: un hombre con cara de toro que revela, simultáneamente, la figura del protagonista que ha estado semioculta durante todo el monólogo. Un hombre con cara de toro, como lo es el Minotauro, fue el producto de la pasión furiosa de la reina Pasifae con el toro blanco del rey Minos. A la luz de este dato, se entiende el subrayado en la frase: “No hay *un solo mueble* en la casa” (*O. C. I*, p. 569). No hay ningún mueble y, por consiguiente, no es humano el que vive allí, siendo el mueble exclusivamente de uso de los hombres. Esta hipótesis se refuerza a medida que avanza el monólogo de Asterión: “Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado” (*O. C. I*, p. 569). La imagen corresponde a un toro, lo que se hace indiscutible con la descripción: “No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce (son infinitos) los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes” (*O. C. I*, p. 570). Los pesebres y los abrevaderos, como se sabe, son de uso exclusivo de los animales.

El monstruo ha heredado la cabeza del toro y el resto de su cuerpo es humano. Si ocurriera lo contrario, tendríamos a un ser con cabeza humana y cuerpo de toro⁸⁴. Ambos casos son dos muestras de la naturaleza centáurea infrahumana, pero mientras el Minotauro carece de racionalidad e inteligencia humana por tener la cabeza de toro, su doble invertido es el símbolo de la unión de la inteligencia y la fuerza. El redentor del Minotauro no podía ser ninguno de los tres (toro, toro con cabeza de hombre, hombre con cabeza de toro), porque son todos seres infrahumanos. Entre las cuatro figuras posibles del redentor que las sugiere la pregunta de Asterión, tenía que ser, sencillamente, un hombre: Teseo.

⁸⁴ De hecho, en otro cuento de *El Aleph* titulado “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” se discute el mito, y uno de los dos protagonistas dice: “Cabeza de toro tiene en medallas y esculturas el minotauro. Dante lo imaginó con cuerpo de toro y cabeza de hombre”. (Véase *O. C. I*, p. 605). Borges, en su *Manual de Zoología fantástica*, retoma el tema y agrega: “Ovidio, en un pentámetro que trata de ser ingenioso, habla del hombre mitad toro y mitad hombre. Dante, que conocía las palabras de los antiguos, pero no sus monedas y monumentos, imaginó al Minotauro con cabeza de hombre y cuerpo de toro”. La figura de la esfinge (el guardián de las pirámides de Egipto) es un modelo destacable en este sentido. Tiene la cabeza de un hombre en referencia a la sabiduría y la inteligencia, y el cuerpo es de león en referencia a la fuerza necesaria para proteger las pirámides.

2.2: El sacrificio y la redención en el laberinto

El sacrificio y la redención son dos caras de la misma moneda. El mismo acto de matar puede considerarse sacrificio o redención según la perspectiva de quien lo valora. Lo cierto es que Asterión ignora la dimensión de su papel en cuanto a los jóvenes atenienses a quienes mataba. De allí que corre “alegremente” a buscarlos por las galerías pensando que les va a “liberar de todo mal”, y termina afirmando: “Ignoro quiénes son”. Otro tanto se puede decir de los dos términos verdugo y víctima. En este sentido, Asterión representa la doble identidad de victimario-víctima: es verdugo al matar a los nueve hombres que entraban en la casa, y es víctima en cuanto Teseo lo sacrifica al final del mito.

Siguiendo la misma línea de dualismos, al penetrar en el laberinto, Teseo iba dotado de dos cosas que no tenían los otros jóvenes: una espada y un hilo. Con la espada pudo matar al Minotauro y, desovillando el hilo, pudo salir por el mismo camino que siguió al entrar. Como dijimos, el redentor debía ser cabalmente hombre para poder usar la espada y el hilo que son dos sinónimos de la fuerza y la inteligencia. Estos dos poderes marcan la diferencia entre los jóvenes sacrificados por el Minotauro y Teseo que se convirtió en el redentor del monstruo al acabar con él. La verdad final viene siempre acompañada de la muerte que revela las identidades y coloca cada uno en su categoría correspondiente, pero queda por investigar una pregunta misteriosa: ¿por qué no se defendió el Minotauro?

Para responder a esta pregunta hay que rastrear los dualismos en el cuento. Primero, Asterión se sabe único, pero imagina la existencia de otro Asterión, su doble ficticio. Segundo, el dualismo entre el protagonista y el

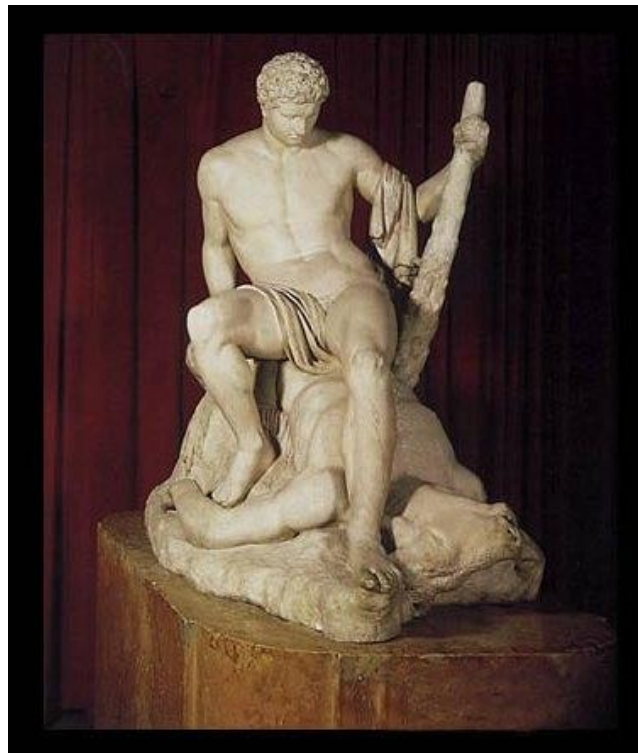
sol. Es una relación binaria de dos opuestos ubicados uno arriba y el otro abajo, pero ambos coinciden en no repetirse: estar una sola vez. Por último, el enfrentamiento entre el Minotauro y Teseo, su máximo oponente. Es curioso que el sol reverbere en la espada de bronce de Teseo al mismo tiempo que está limpia de la sangre de Asterión. Estela Cédula hilvana una hipótesis interesante al respecto:

El sol es la luz, símbolo de la Verdad y de la realidad del mundo físico pero inalcanzable para Asterión. Es único como él pero está en lo alto, sólo existe como aspiración y por momentos también, de tan lejano, parece imaginario⁸⁵.

La verdad viene acompañada de la muerte, y no es la primera vez que la muerte es el precio que se paga a cambio de saber la verdad. Por eso, una vez derramada la sangre de Asterión- símbolo de la vida-, el sol reverberó como señal de alcanzar la Verdad por parte del sacrificado. Recordemos también que uno de los jóvenes sacrificados por el Minotauro le reveló, antes de morir, otra verdad importante: alguna vez llegaría el redentor. A la luz de esta hipótesis podríamos explicar una de las paradojas que detallamos en el apartado anterior. Aunque el nombre de Asterión significa “el hijo del sol”, es lógico que el sol no haya aparecido en el escenario a lo largo de los acontecimientos, porque mientras dure la vida del protagonista, el ambiente es oscuro y la Verdad tiende a ocultarse: (“algún atardecer”, “antes de la noche”, “ya se había puesto el sol”, “una visión de la noche”), pero una vez alcanzada la muerte, “el sol de la mañana reverberó en la espada de bronce” (*O. C. I*, p. 570). El sol reemplazó a la sangre, la sustituyó, y Asterión cambió su vida por la Verdad, por eso no se defendió.

⁸⁵ Estela Cédula: *Borges o la coincidencia de los opuestos*, op. cit., p. 227.

Asterión no se defendió porque supo la Verdad y alcanzó la revelación que andaba buscando. Ahora el turno le toca a Teseo quien se cree héroe y redentor pero ignora por completo la revelación de la Verdad que alcanzó Asterión⁸⁶. De aquí surge la posibilidad de repetir el mismo círculo de la búsqueda de la Verdad, pero esta vez protagonizado por Teseo. Este desenlace confirma, una vez más, la forma del laberinto espiral que se teje en niveles diferentes e impone la aparición de un nuevo personaje para que redima a Teseo, quien repetirá de nuevo los rasgos de Asterión- verdugo y víctima- en busca de la Verdad. La revelación le llegaría a Teseo al final del círculo con la muerte a manos del nuevo redentor. En cuanto acaba un círculo empieza otro, y así sucesivamente.



Teseo matando a Asterión.

⁸⁶ De acuerdo con Estela Cédula, el epílogo, con lo corto que es, está dividido en dos partes, de las cuales el diálogo de Teseo y Ariadna ocupa el segundo plano. La primera parte se trata de la frase: “El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre”. Es un dato proporcionado por el narrador omnisciente que controla todos los elementos de la historia. Este narrador extiende su omnisciencia sobre el propio Teseo que ignora porqué el Minotauro no se defendió.

2.3: La numerología

La estructura especular de la frase: “No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes” (*O. C. I*, p. 570) cobra mucha importancia a la hora de interpretar la numerología, sobre todo el catorce que se trata de siete duplicado en el espejo. La especularidad está reforzada por la “estructura quiásmica”⁸⁷ de la frase donde las palabras: aljibe, patio, abrevadero y pesebre, antes de los corchetes, se repiten literalmente con orden regresivo después de los corchetes como si fuera el reflejo de las mismas en un espejo. Probablemente, el título de *Las mil y una noches* le haya inspirado tal procedimiento a Borges (el número 1001 se ve como si fuera el reflejo de uno y cero en un espejo).

Otro eco de la estructura especular lo podemos encontrar en la frase: “pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión”. En “El Aleph”, Borges habla de este objeto mágico que contiene toda la vastedad espaciotemporal del universo: “también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior” (*O. C. I*, p. 627). El símbolo del espejo está presente en la narrativa borgeana, sobre todo cuando se habla de la dualidad: arriba y abajo; el mundo superior y el inferior. En “La casa de Asterión” el intrincado sol está arriba como símbolo de la Verdad absoluta y Asterión, abajo como símbolo del destino humano en el laberinto del mundo. Mientras dure la vida del hombre no se puede conseguir la lucidez total, se puede ver el reflejo de la Verdad absoluta, como si fuera en un espejo.

⁸⁷ Adrián Huici: *El mito clásico...*, op. cit., p. 233.

La equivalencia entre catorce e infinito que hace Asterión es interesante y merece especial atención. Podría suponerse que el catorce es la suma de hombres y mujeres que en la leyenda original debían ofrecerse al Minotauro, pero eso nos dejaría todavía por explicar por qué considerar catorce igual a infinito. Pedro Jorge Romero investiga el caso y cree haber dado con la respuesta en una cita de Borges: “En algún lugar de su obra, Rafael Cansinos Assens jura que puede saludar a las estrellas en catorce idiomas clásicos y modernos” (*O. C. I*, p. 401). Inexplicablemente, el crítico construye una hipótesis basada en que “son catorce los idiomas e infinitas las estrellas, por eso en boca de Asterión se identifican”⁸⁸, y luego argumenta que la relación se hace más evidente si recordamos que Rafael Cansinos Assens fue el gran maestro del joven Borges en España.

Desde nuestro punto de vista, la hipótesis de Jorge Romero no resultaría del todo concluyente. Es verdad que Cansinos Assens fue el gran maestro del joven ultraísta Borges en España, pero no hay que olvidar que el propio Borges recordaba esa época de su formación literaria con remordimiento. Lo lógico, después de superar ese periodo, sería no considerar ese dato como elemento de inspiración exclusivo en su producción literaria posterior. En segundo lugar, es cierto que las estrellas son infinitas, pero es sospechoso que los idiomas sean catorce. ¿Cuál ha sido el criterio que tuvo en cuenta para delimitar el número de los idiomas en tan sólo catorce?, cuando el propio Borges en el mencionado artículo dice literalmente: “Burton soñaba en diecisiete idiomas y cuenta que dominó treinta y cinco: semitas, dravidios, indoeuropeos, etiópicos...” (*O. C. I*, p. 401). Además, la frase: “saludar a las estrellas en catorce idiomas” es bastante ambigua como para considerarla la base de una interpretación.

⁸⁸ Pedro Jorge Romero: “la casa de Borges...”, *op. cit.*, en página Web: www.archivodenessus.com/articulos. Fecha de consulta: 25/02/2009.

El catorce es el siete duplicado por el espejo. Los pitagóricos veían en el siete el número de la virginidad y la originalidad: “es el primer número que no ha sido engendrado y que no engendra ni puede ser dividido en dos partes iguales”. La mayoría de las virtudes del siete son aplicables a Asterión que se sabe único e irrepetible como el intrincado sol. El siete es la cifra de la perfección, de la Creación perfecta del universo en siete días y de la Verdad Absoluta representada por el sol en el cuento. La estructura especular del intrincado sol arriba y Asterión abajo es el equivalente del infinito representado por el catorce.

Mientras se habla de siete hombres y siete mujeres en la versión original del mito, aquí dice Borges: “Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal”. El desacuerdo pone de manifiesto una seducción desmesurada por el número nueve en los laberintos⁸⁹. Podríamos especular con una razón de orden freudiano: el nueve simboliza los meses de la gestación, el laberinto así sería una enorme matriz y la muerte del Minotauro un rito de nacimiento. María Esther Vázquez aclara:

Borges tenía la superstición del tres y de los múltiplos del tres. Se advertía hasta en los hechos más triviales: cuando viajaba en avión, en el momento del despegue, recatadamente daba tres golpecitos con los nudillos en el brazo del asiento. Cuando le pregunté por qué lo hacía, evadía la respuesta con una sonrisa maliciosa, y en cambio decía que el tres era un número mágico, como lo son el nueve y hasta el treinta y tres⁹⁰.

⁸⁹ Hay otra incógnita sobre el número nueve en lo que corresponde al tributo al Minotauro. Una versión de la leyenda habla de un sacrificio anual durante nueve años, y otra subraya la repetición circular del tributo cada nueve años.

⁹⁰ María Esther Vázquez: *Borges. Esplendor y derrota*, op. cit., p. 175.

Sobre el número nueve y su significación en el texto, cuenta Enrique Anderson Imbert que en 1959 le preguntó personalmente a Borges sobre este cambio, y que el escritor le respondió que ya se había olvidado del cuento y que era muy posible que eso de los nueve hombres fuera “un descuido”. La respuesta de Borges podría abortar todas las interpretaciones y las especulaciones sobre el número nueve en este cuento y hacerlas tautológicas, pero sea lo que fuera, queda una verdad irrefutable: en la subconciencia de Borges existía tanta fascinación por el tres⁹¹ y sus múltiplos que aparecen con mucha frecuencia en un número considerable de sus cuentos⁹².

⁹¹ Es el primer número denominado incompuesto. Se le considera un número perfecto y sagrado, ya que en Dios se dan cita tres personas: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Por otro lado, de antiguo, fue un número muy utilizado en las ceremonias dedicadas a los dioses.

⁹² Hemos mencionado en el análisis de “El inmortal” la cámara circular con sus nueve puertas y ofrecimos una interpretación detallada de las connotaciones del número nueve y su significación en ese caso.

I.3: El universo como un libro de Dios en “La biblioteca de Babel”

Después de la ciudad y la casa, viene la biblioteca como una de las figuras que adopta el laberinto en la narrativa borgeana. Si en “La casa de Asterión” reflexiona el protagonista: “La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo”, en “La biblioteca de Babel” lo deja claro desde la primera línea: “El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales” (*O. C. I*, p. 465). En “El inmortal” y “La casa de Asterión” el autor destaca la importancia del espacio sin perder de vista la presencia de los protagonistas (Rufo y Asterión respectivamente). En “La biblioteca de Babel”, hay tanto interés por el espacio que la Biblioteca impone su figura y anula la posibilidad de que haya otro protagonista de carne y hueso en el cuento. La verdad es que el culto de los libros por Borges desde la infancia ha dejado una huella clarísima en este cuento que tiene la singularidad de resaltar la figura de la biblioteca como el máximo y único protagonista. Esta peculiaridad lo acerca más al ensayo o, más bien, lo coloca en la frontera que separa ambos géneros.

En varias ocasiones Borges señaló la biblioteca de su padre como la figura más influyente en su vida, y no es de extrañar que Emir Rodríguez Monegal comenzara la biografía de Borges hablando de esa “biblioteca de ilimitados libros ingleses” a la que se refiere el propio escritor- en el prólogo de su libro *Evaristo Carriego*- como el factor más decisivo en su vida. El crítico uruguayo y amigo íntimo del autor subraya la imposibilidad de elaborar una biografía sobre Borges sin abordar el tema de la biblioteca de la que dice el propio Borges: “Si se me pidiera designar el hecho principal de mi vida, diría que fue la biblioteca de mi padre. De hecho, a

veces pienso que nunca me alejé de esa biblioteca”⁹³. En el fondo, Borges fue educado en la biblioteca de su padre más que en el colegio o en la universidad. Durante su niñez, la biblioteca se convirtió en su mundo y, sin poner un pie fuera de casa, tenía a mano un mundo de fábula y de romance. La lista de lecturas infantiles incluye obras maestras de grandes escritores como Dickens, Poe, Wells y Burton... etc.

Su padre, quien felizmente era hombre de letras, había coleccionado una vasta biblioteca de libros ingleses. María Esther Vázquez aborda el tema de la biblioteca y menciona que Borges había escrito en su *Autobiografía*: “Mi primer conocimiento de las cosas vino siempre de los libros antes que del contacto real con ellas”⁹⁴. Siguiendo la misma línea, Enrique Lihn añade su testimonio: “La vida de Borges fue consagrada menos a vivir que a leer y, seguramente, a escribir”⁹⁵. Jaime Valdivieso, a su vez, ratifica la sentencia y concluye: “Al contrario de la gran mayoría de los escritores cuyo material creativo principal deriva de la propia vida, o de una mezcla de experiencia y cultura, en su caso la mayor parte le llega de los libros”⁹⁶. Para despejar cualquier duda, Rodríguez Monegal reafirma: “La biblioteca se convirtió en su mundo”⁹⁷. En 1945 la SADE (Sociedad Argentina de Escritores) otorgó a Borges el Gran Premio de Honor por su libro *Ficciones*. En su discurso, después de recibir el premio, desveló las raíces laberínticas que alimentaban su narrativa, y que empezaron a surgir desde su infancia en la casa con su jardín y la biblioteca de su padre:

⁹³ Emir Rodríguez Monegal: *Borges, una biografía...*, op. cit., p. 9.

⁹⁴ María Esther Vázquez: *Borges, esplendor...*, op. cit., p. 38.

⁹⁵ Enrique Lihn: “Adiós a Borges”, en *Proa*, n° 42, julio/agosto de 1999, p. 39.

⁹⁶ Jaime Valdivieso: “Borges como voluntad y representación”, en *Proa*, op. cit., p. 169

⁹⁷ Emir Rodríguez Monegal: *Borges, una biografía...*, op. cit., p. 67.

Han transcurrido más de treinta años, ha sido demolida la casa en que me fueron reveladas esas ficciones, he recorrido las ciudades de Europa, he olvidado miles de páginas, miles de insustituibles caras humanas, pero suelo pensar que, esencialmente, nunca he salido de esa biblioteca y de ese jardín. ¿Qué he hecho después, qué haré, sino tejer y destejer imaginaciones derivadas de aquéllas?⁹⁸.

Todos estos testimonios directos e indirectos ayudan a valorar la importancia de la figura de la biblioteca desde la infancia de Borges que, cuatro décadas más tarde, escribió este cuento, quizás, en homenaje y reconocimiento al papel que desempeñó la biblioteca en su vida considerándola como una fuente peculiar de inspiración a lo largo y ancho de toda su carrera literaria.

⁹⁸ Revista *Sur*, n.º. 129, p. 120, citado por Ana María Barrenechea, *La expresión...*, *op. cit.*, p. 14.

3.1: Los orígenes de la biblioteca: “La Biblioteca Total”

Borges escribió “La biblioteca de Babel” en 1941 mientras trabajaba en la biblioteca municipal “Miguel Cané” donde pasó en total nueve años entre 1937 y 1946. María Esther Vázquez detecta algunos toques de la biblioteca “Miguel Cané” en la descripción de “La biblioteca de Babel”:

En el cuento se encuentran alusiones a esta experiencia: la cantidad y forma de los anaqueles, los minúsculos gabinetes y en especial el ambiente opresivo de desesperanza y monotonía. En el texto habla de suicidios y de muertes por enfermedades pulmonares; en la biblioteca trabajaba una pobre muchacha tísica que un día desapareció como si nunca hubiera existido⁹⁹.

Después de la caída de Perón en 1955, el nuevo gobierno nombró a Borges director de la Biblioteca Nacional. Allí estuvo Borges dieciocho años rodeado de infinitos libros pero también condenado a la ceguera total.

En los prólogos de los libros de Borges, siempre se puede detectar algún dato o alguna pista que el autor concede, generosamente, a sus lectores para descifrar los enigmas que contienen los cuentos. En el caso que nos ocupa, podemos leer en el prólogo de *Ficciones*:

No soy el primer autor de la narración “La biblioteca de Babel”; los curiosos de su historia y de su prehistoria pueden interrogar cierta página del número 59 de *Sur*, que registra los nombres heterogéneos de Leucipo y de Lasswitz, de Lewis Carroll y de Aristóteles (*O. C. I*, p. 429).

El autor pone de manifiesto, desde el prólogo, la estrecha relación que une el cuento con el ensayo titulado “La Biblioteca Total”¹⁰⁰ publicado por primera vez en la mencionada “cierta página del número 59 de *Sur*” del

⁹⁹ María Esther Vázquez: *Borges, esplendor...*, *op. cit.*, p. 175.

¹⁰⁰ Según Jaime Alazraki, este ensayo es un primer bosquejo del cuento. El ensayo no fue publicado por Borges en libro, sino en la revista *Sur*, Buenos Aires, agosto de 1939, n° 59, pags. 13-16. Véase Jaime Alazraki: *La prosa narrativa...*, *op. cit.*, p. 44.

año 1939. El ensayo ofrece una reseña detallada de los personajes, antecedentes y proyectos- a lo largo de dos mil cuatrocientos años desde Aristóteles y Leucipo¹⁰¹ hasta Kurd Lasswitz¹⁰² pasando por Lewis Carroll¹⁰³ - que anticiparon y confluyeron en la idea de “La biblioteca de Babel”.

En el prólogo, el escritor abrevia el largo recorrido de la historia en esas cuatro figuras, pero en el ensayo vienen las aportaciones de otros como, por ejemplo, Fechner de Leipzig, Cicerón y Huxley. Borges califica los cuatro nombres de “heterogéneos” por pertenecer a varias épocas de la historia humana. Sin embargo, los cuatro coinciden en desarrollar en cierta medida el proyecto de la Biblioteca Total a través de sus pensamientos que abarcaron una combinación curiosa y heterogénea de varias ciencias. Empezando, cronológicamente, con Aristóteles y Leucipo que fueron los primeros en prefigurar con claridad la idea, el ensayo argumenta:

101 Leucipo (s. V a. C.) (450 a. C. - 370 a. C.). Nacido en Abdera, Melos, Mileto, Elea o en Clazomene (se desconoce con certeza). De su vida se sabe muy poco; Epicuro consideró la posibilidad de que Leucipo no hubiera existido, lo cual dio lugar a numerosos debates. Lo que se sabe de su pensamiento se encuentra en fragmentos de obras de otros autores como Aristóteles, Simplicio o Sexto Empírico. Se dice que Demócrito inventó a Leucipo como su maestro para ganar prestigio y para que respaldasen su teoría, ya que se suponía que Leucipo era un gran físico. Fue maestro de Demócrito de Abdera y a ellos dos se les atribuye la fundación del atomismo mecanicista, según el cual la realidad está formada tanto por partículas infinitas, indivisibles, de formas variadas y siempre en movimiento, los átomos (ἄτομοι, s. lo que no puede ser dividido), como por el vacío. Leucipo fue el primero que pensó en dividir la materia hasta obtener una partícula tan pequeña que no pudiera dividirse más. Obtenido de http://es.wikipedia.org/wiki/Leucipo_de_Mileto. Fecha de consulta: 25/03/2009.

102 Kurd Lasswitz (1848 -1910), autor alemán, científico y filósofo. Ha sido llamado el padre de la ciencia ficción alemán. A veces utiliza el seudónimo de Velatus. Lasswitz estudió matemáticas y física en la Universidad de Breslau y la Universidad de Berlín. Se ganó su reputación con la novela de 1897, *Dos planetas*, que describe un encuentro entre los seres humanos y una civilización marciana más antigua y más avanzada. También es conocido por su biografía de 1896 de Gustav Fechner. Un cráter en Marte fue nombrado en su honor, así como el asteroide 46514 Lasswitz. Véase página web: http://es.wikipedia.org/wiki/Kurd_Lasswitz. Fecha de consulta: 25/03/2009. (El texto original en inglés y la traducción es nuestra).

103 Lewis Carroll, es el seudónimo por el que es conocido en la historia de la literatura Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), sacerdote anglicano, lógico, matemático, fotógrafo y escritor británico, conocido sobre todo por su obra *Alicia en el país de las maravillas*. Obtenido de http://es.wikipedia.org/wiki/Charles_Lutwidge_Dodgson. Fecha de consulta: 25/03/2009.

El más antiguo de los textos que la vislumbran está en el primer libro de la *Metafísica* de Aristóteles. Hablo de aquel pasaje que expone la cosmogonía de Leucipo: la formación del mundo por la fortuita conjunción de los átomos. El escritor observa que los átomos que esa conjetura requiere son homogéneos y que sus diferencias proceden de la posición, del orden o de la forma. Para ilustrar esas distinciones añade: “A difiere de N por la forma, AN de NA por el orden, Z de N por la posición”. En el tratado *De la generación y corrupción*, quiere acordar la variedad de las cosas visibles con la simplicidad de los átomos y razona que una tragedia consta de iguales elementos que una comedia- es decir, de las veinticuatro letras del alfabeto¹⁰⁴.

Borges invierte la idea en el cuento, la procesa y la enriquece aun para sacar a luz los axiomas y las leyes que rigen “La biblioteca de Babel”, pero para completar la imagen, vamos a seguir con la contribución de Lewis Carroll y Kurd Lasswitz:

Lewis Carroll (que es otro de los refutadores) observa en la segunda parte de la extraordinaria novela onírica *Sylvie and Bruno*- año de 1893- que siendo limitado el número de palabras que comprende un idioma, lo es asimismo el de sus combinaciones posibles o sea el de sus libros. “Muy pronto- dice- los literatos no se preguntarán, ‘¿qué libro escribiré’, sino ‘¿cuál libro?’” [...] La idea básica de Lasswitz es la de Carroll, pero los elementos de su juego son los universales símbolos ortográficos, no las palabras de un idioma. El número de tales elementos- letras, espacios, llaves, puntos suspensivos, guarismos- es reducido y puede reducirse algo más [...] A fuerza de simplificaciones análogas, llega Kurd Lasswitz a veinticinco símbolos suficientes (veintidós letras, el espacio, el punto, la coma) cuyas variaciones con repetición abarcan todo lo que es dable expresar: en todas las lenguas. El conjunto de tales variaciones integraría una Biblioteca Total, de tamaño astronómico. Lasswitz insta a los hombres a producir mecánicamente esa Biblioteca inhumana, que organizaría el azar y que eliminaría la inteligencia. (*El certamen con la tortuga* de Theodor Wolff expone la ejecución y las dimensiones de esa obra imposible)¹⁰⁵.

De estos pensamientos expuestos de los cuatro hombres, sacaré Borges los axiomas y los principios de la infinita biblioteca de Babel que representa el universo. El primero: la biblioteca es eterna; el hombre, que

¹⁰⁴ Emir Rodríguez Monegal: *Jorge Luis Borges. Ficcionario, una antología de sus textos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 126 y 127.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 127 y 128.

es el imperfecto bibliotecario, puede ser obra del azar o de los demiurgos malévolos, mientras el universo, que es La Biblioteca, con su milagroso orden, sólo puede ser obra de un dios. En cuanto al segundo axioma, afirma el cuento:

El número de símbolos ortográficos es veinticinco. Esa comprobación permitió, hace trescientos años, formular una teoría general de la Biblioteca y resolver satisfactoriamente el problema que ninguna conjetura había descifrado: la naturaleza informe y caótica de casi todos los libros (*O. C. I.*, p. 466).

Es importante observar cómo se formula una teoría del caos a base de estas dos consideraciones. De acuerdo con Ana María Barrenechea, en el primer axioma confluyen las teogonías gnósticas que intentan llegar a los orígenes de la creación del universo y del ser humano. Algunas de estas teogonías hablan de los dioses locos o los demiurgos malévolos que han creado el mundo, otras lo atribuyen a un dios melancólico que ya no se acuerda de haberlo hecho¹⁰⁶. Todas estas teorías ahondan, según Ana María Barrenechea:

[...] el desamparo y el absurdo de nuestras vidas, condenadas a repetir gestos fijados *in aeternum* por una divinidad desaparecida o actuar desordenadamente dejados de su mano (lo cual viene a ser el reverso del mundo sin hombres, presidido por un Señor implacable y solitario, que augura La Biblioteca de Babel¹⁰⁷).

La cosmovisión borgeana del laberinto extiende su sombra de nuevo para identificar el caos y el desorden de la Biblioteca con el universo donde vivimos los bibliotecarios. El laberinto es obra de un dios, por lo tanto las leyes que lo rigen tienden a ser divinas e indescifrables. Los hombres nunca

¹⁰⁶ En “El inmortal” y “La casa de Asterión” hemos analizado dos pasajes de ambos protagonistas donde se puede apreciar esta idea. En el primero se habla de que los inmortales edificaron la Ciudad, la olvidaron y fueron a morar en las cuevas. En el segundo dice Asterión: “Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo”.

¹⁰⁷ Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad...*, op. cit., pp. 43 y 44.

lograrán desentrañar los designios de la mente divina y la separación entre lo humano y lo divino permanecerá eternamente insalvable. El estar perdido en el laberinto del universo viene como un castigo al hombre por intentar acceder al conocimiento divino. Paradójicamente, el hombre, al sentirse perdido, no para de buscar una teoría que le salve del laberinto y le ofrezca una interpretación del sistema que rige el universo. Ana María Barrenechea reflexiona sobre el caso de la Biblioteca resaltando el carácter paradójico del universo y la imposibilidad de entenderlo por parte de los hombres:

La geometría y los números, las más humanas de las creaciones junto con el lenguaje pueden servirle a Borges en otras ocasiones de metáforas que expresan esa no-humanidad de lo divino [...] La arquitectura geométrica de “La biblioteca de Babel”, la precisión de las letras, los despliegues numéricos han sido pensados para transmitir la impresión de un orbe válido por sí mismo y que excluye toda participación del hombre, mundo que en sí mismo es esa ciega divinidad sin principio ni fin¹⁰⁸.

En una Biblioteca eterna creada por un dios y compuesta de un número indefinido de libros compuestos, a su vez, de los veinticinco¹⁰⁹ símbolos ortográficos con todas sus combinaciones posibles, es lógico que un libro conste, por ejemplo, “de las letras M C V, perversamente repetidas desde el renglón primero hasta el último” (*O. C. I*, p. 466). En busca del sentido que tenga ese libro compuesto de cuatrocientas diez páginas¹¹⁰ de inalterable M C V, algunos especularon que si cada letra pudiera influir en la subsiguiente, el valor de M C V en la tercera línea, por ejemplo, de la página 71, no sería el que puede tener la misma serie en otra posición de

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰⁹ El autor, en una nota a pie de página explica: “La puntuación ha sido limitada a la coma y al punto. Esos dos signos, el espacio y las veintidós letras del alfabeto son los veinticinco símbolos suficientes que enumera el desconocido (*O. C. I*, p. 466).

¹¹⁰ En la descripción detallada de la biblioteca, dice el narrador: “A cada uno de los muros de cada hexágono corresponden cinco anaqueles; cada anaquel encierra treinta y dos libros de formato uniforme; cada libro es de cuatrocientas diez páginas; cada página, de cuarenta renglones, cada renglón, de unas ochenta letras de color negro”. (Véase *O. C. I*, p. 465).

otra página¹¹¹. Otros insinuaron una hipótesis de criptografías que tuvo más éxito y fue universalmente aceptada. Otra muestra del caos sería un libro que es un mero laberinto de letras, “pero la página penúltima dice *Oh tiempo tus pirámides*” (*O. C. I*, p. 466). Por regla general, predomina lo absurdo y lo caótico en la Biblioteca y antes de conseguir una línea razonable o una recta noticia serán inevitables “leguas de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias” (*O. C. I*, p. 466). El desorden es tan presente que los bibliotecarios de una cierta zona “repudian la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros y la equiparan a la de buscarlo en los sueños o en las líneas caóticas de la mano” (*O. C. I*, p. 466). A todas estas muestras de la enormidad y totalidad de la Biblioteca el narrador añade dos hechos notorios:

Uno: la Biblioteca es tan enorme que toda reducción de origen humano resulta infinitesimal. Otro: cada ejemplar es único, irremplazable, pero (como la Biblioteca es total) hay siempre varios centenares de miles de facsímiles imperfectos: de obras que no difieren sino por una letra o por una coma (*O. C. I*, p. 469).

La esperanza y la desesperación dramatizan las situación de los bibliotecarios que no paran de proponer infinitas hipótesis con la ilusión de que quizás el caos tenga sentido y, como consecuencia, descifrar el sistema divino que rige el universo. Por mucho que se esfuerzan los bibliotecarios para encontrar la teoría general del caos, no alcanzan nada y los esfuerzos se esfuman ante la inmensidad espacio-temporal de la Biblioteca. Han propuesto varias teorías como la del libro de los libros: “En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto *de todos los demás*” (*O. C. I*, p. 469). De nuevo, el encuentro del todo en uno. La enciclopedia, en este sentido, es la

¹¹¹ Cuatrocientas diez páginas de inquebrantable M C V no pueden corresponder- como dice el texto- a ningún idioma, por dialectal o rudimentario que sea, por eso hacía falta reflexionar sobre el sentido de esa serie de letras.

mejor aproximación al libro de los libros que representa el encuentro del todo en uno. Este dato nos remite inevitablemente a la noción panteísta que se trata, en este caso, de la totalidad de la Biblioteca y de que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veinticinco símbolos ortográficos o sea todo lo que es dable expresar:

Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basílides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito (*O. C. I.*, p. 467-468).

Borges, cada vez que se enfrenta con la noción panteísta, recurre a la técnica de las enumeraciones. Es una constante en casi todos los cuentos que tratan el tema del panteísmo como veremos más adelante en “El Aleph” y en “La escritura del Dios”. Esta vez las enumeraciones corresponden al mundo de los libros e intentan recoger la más amplia gama de escrituras posibles, pero al mismo tiempo verifican la incapacidad humana frente a la incógnita del universo descifrado en la figura de una Biblioteca. En ese libro que es la cifra de todos los libros de la Biblioteca, Dios ha escrito nuestro destino; trágicamente, ese libro es inaccesible para nosotros.

En este sentido, Jaime Alazraki cree que la metáfora de la Biblioteca como el Universo con que el narrador abre el texto es “una paradoja y una pesadillesca ironía”¹¹². Paradoja, porque el universo creado por los libros es una prueba de la imposibilidad humana de penetrar el universo; ironía,

¹¹² Jaime Alazraki: *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Madrid, Gredos, 1977, p. 108.

porque Borges escoge para representar el universo esa empresa humana que es un testimonio del fracaso de esa representación. La Biblioteca humana y la Biblioteca divina, la cultura y el universo, se confrontan en el relato como un desafío cuya derrota está ya enunciada desde la primera línea del cuento. La Biblioteca no es el universo, sino es nuestra versión del universo, por eso la fórmula viene entre paréntesis: El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de...” (O. C. I, p. 465). Al orden impenetrable de los dioses llamamos caos; al otro, tejido como un laberinto humano, como un juego de la inteligencia, llamamos “el orden del universo”. Entre una versión y la otra oscila la metáfora como un péndulo en constante movimiento de un extremo a otro poniendo de relieve la diferencia abismal entre el esquema divino y el humano.

Sin embargo, la ambición humana de resolver la cifra del libro no tiene límite, y los bibliotecarios no paran de proponer esquemas y teorías en busca del centro inalcanzable o, mejor dicho, indeterminado: “*La Biblioteca*¹¹³ es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible” (O. C. I, p. 466). El libro, si existiera, sería ilegible para los hombres por la simple razón de que pertenece a un esquema divino, no humano: “Los místicos pretenden que el éxtasis les revela una cámara circular con un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta de las paredes [...] Ese libro cíclico es Dios” (O. C. I, p. 465 y 466). Entre la forma circular y la hexagonal oscila la estructura del espacio para trazar, como veremos enseguida, este universo laberíntico de la Biblioteca.

¹¹³ En esta definición de la Biblioteca, lo que ha hecho Borges es tan sólo adaptar la frase de Pascal en su libro *Pensées*, quitando la palabra “universo” y poniendo la palabra “Biblioteca”. A pesar de la precisión de la figura geométrica de la esfera, el espacio producido es absolutamente impreciso tanto por la ausencia de un centro unívoco como por la imposibilidad de trazar el arco de la circunferencia. Véase Blas Pascal: *Pensamientos*, versión castellana y prólogo de Edmundo González Blanco, Madrid, Bergua, 1933, p. 53.

3.2: La estructura de la Biblioteca como espacio laberíntico

3.2.1: Las galerías hexagonales

Siendo el espacio el protagonista principal, el cuento se abre con una descripción detallada de la Biblioteca:

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias (*O. C. I*, p. 465).

El primer detalle que llama la atención en la estructura de la biblioteca es la forma hexagonal de las galerías. La estructura hexagonal se considera como metáfora del libro: “un prisma de seis caras rectangulares hecho de finas láminas de papel” (*O. C. I*, p. 121)¹¹⁴. Entre todas las figuras geométricas posibles, Borges ha optado por el hexágono después de haber pensado en la figura circular como modelo uniforme de las galerías. El propio autor ha explicado a Cristina Grau:

Yo pensé en un principio en una serie de círculos, porque digamos que el círculo produce la sensación de la falta de orientación [...] Pero los círculos dejaban unos espacios entre unos y otros que me inquietaban. Luego me decidí por los hexágonos porque se acoplan los unos a los otros sin necesitar otras figuras. Luego le añadí las escaleras truncas, los pasadizos, las letrinas¹¹⁵.

¹¹⁴ Es una de las varias definiciones que Borges ha dado de lo que es un libro en el artículo titulado “Las misas herejes”.

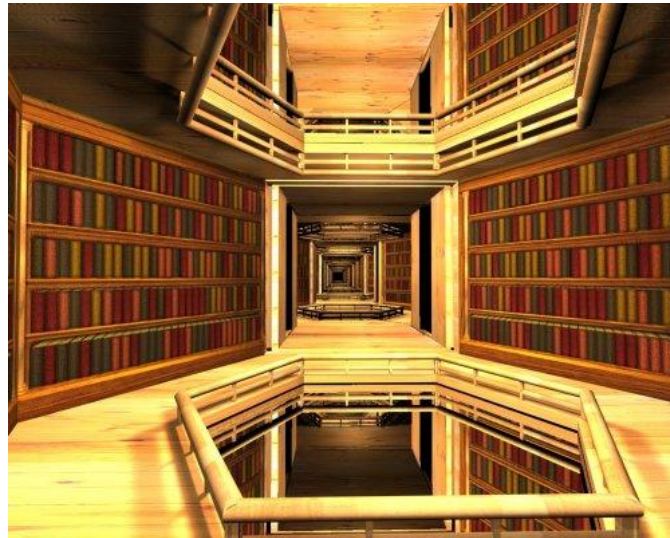
¹¹⁵ Cristina Grau: *Borges y la arquitectura*, op. cit., p. 73.

Con estas palabras de Borges se supone que estos hexágonos son regulares, es decir, tienen todos sus lados y sus ángulos iguales. Los hexágonos regulares cubren, geométricamente, todo el plano sin que queden huecos entre sí. Según el matemático Claudio Salpeter: “Sólo tres figuras logran esta hazaña: los triángulos equiláteros, los cuadrados y los hexágonos regulares”¹¹⁶. Este dato cobra mucha importancia en cuanto a la estructura regular, necesaria para nuestra intuición del espacio absoluto, que crea la sensación de la infinitud de la biblioteca y, por supuesto, su totalidad.

En la biblioteca, el espanto se debe a que- según Cristina Grau: “la yuxtaposición de prismas hexagonales y cuadrados se extienda infinitamente, a lo largo y a lo ancho, hacia arriba y hacia abajo, rellenoando todos el espacio”¹¹⁷. El término “infinito” es inaprensible para el hombre, es decir, los sentidos de los hombres no pueden intuirlo, por eso va sembrando el pánico cada vez que se menciona. Para conjeturar el espacio infinito de la biblioteca, el autor opta por ofrecer una descripción detallada y precisa de un fragmento mínimo que, repetido infinitamente, crea lo que es el espacio del patrón estudiado aquí.

¹¹⁶ Claudio Salpeter: “La matemática biblioteca de Babel”, página web: www.temakel.com/artborgesbabel.htm. Fecha de consulta: 18/03/ 2009.

¹¹⁷ Cristina Grau: *Borges y la arquitectura*, op. cit., p. 75.



Estructura de la Biblioteca inspirada en la descripción de Borges

La uniformidad de las galerías acentúa, a su vez, la sensación de infinitud que acecha al lector en cada línea reforzando la desorientación característica de un espacio laberíntico. La yuxtaposición de los hexágonos se extiende vertical y horizontalmente: “Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente” (*O. C. I*, p. 465). Al hacer un recorrido por este espacio, la visión que se genera es la misma, tanto al desplazarse de un hexágono a otro, como subiendo o bajando. Esta simetría se debe a la yuxtaposición de la estructura hexagonal uniforme que ocupa todo el plano arquitectónico de la biblioteca.

A todo esto hay que añadir dos datos significativos que ponderan la desorientación: primero, no hay ningún elemento que indique a qué altura nos encontramos ni en qué pozo, y segundo, la biblioteca no tiene centro y por lo tanto carece de dimensión: “*La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible*”. Con la noción del círculo infinito donde cualquier punto es el centro vuelve a surgir la insinuación panteísta de que cualquier elemento puede ser el centro del universo, y por lo tanto puede contener a todos los demás. En

estos casos- asegura Ana María Barrenechea- “la entidad a fuerza de ser cualquiera y de parecerse a los demás, no es nada y se diluye”¹¹⁸.

Cristina Grau destaca la construcción de la Mezquita de Córdoba como modelo arquitectónico equiparable a la estructura del espacio en “La biblioteca de Babel” en cuanto a la uniformidad de sus elementos arquitectónicos, y subraya que en ambos casos se han utilizado los mismos recursos como, por ejemplo, las recurrencias, la yuxtaposición de elementos iguales y la ausencia de centro:

Si examinamos la planta, veremos que el orden de las columnas es el mismo en las dos direcciones: todas están situadas a distancias iguales definiendo una trama uniforme. Esto hace que no exista un recorrido principal, ni tampoco un centro. La regularidad del intercolumnio y la entrada de luz, uniformemente repartida, así como la altura constante, no privilegia ningún espacio frente a otro [...] Todo el diseño del espacio impide la orientación de modo que, si pudiéramos despertarnos de pronto en el centro de la Mezquita, sin saber que el edificio está acotado en un rectángulo, sentiríamos la sensación de estar en un espacio que se extiende indefinidamente en todas direcciones¹¹⁹.



Imagen del interior de la Gran Mezquita de Córdoba

¹¹⁸ Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad...*, op. cit., p. 74.

¹¹⁹ Cristina Grau: *Borges y la arquitectura*, op. cit., p. 77.

En la estructura del espacio de este cuento Cristina Grau detecta otras dos técnicas que generan la sensación de infinitud. La primera es la técnica de concatenación de la narración cinematográfica y la segunda, la de adiciones sucesivas del Barroco. En cuanto a la primera técnica, la biblioteca va adquiriendo su forma según avanza la narración, como si el narrador juntara las distintas piezas de un rompecabezas la una a la otra hasta completar el dibujo final que produce la imagen del Universo. Esas distintas piezas del rompecabezas se consideran, a nivel de la segunda técnica del Barroco, como las unidades primarias que se juntan en adiciones sucesivas para crear espacios de gran complejidad. Aquí reside la maravilla y el genio de utilizar los elementos sencillos y uniformes para crear, paradójicamente, estructuras tan complicadas y tan laberínticas como “La biblioteca de Babel”.

La uniformidad está presente también en los libros:

A cada uno de los muros de cada hexágono corresponden cinco anaqueles; cada anaquel encierra treinta y dos libros de formato uniforme; cada libro es de cuatrocientas diez páginas; cada página, de cuarenta renglones, cada renglón... etc. (*O. C. I*, p. 466).

La uniformidad en este caso viola la infinitud que el cuento venía resaltando: al determinar el número de libros en cada anaquel, se impone una restricción en el número total de los libros que todavía es enorme, pero no infinito. Por eso, salta al escenario un nuevo factor que vuelve a generar la infinitud: “cada ejemplar es único, irremplazable, pero (como la Biblioteca es total) hay siempre varios centenares de miles de facsímiles imperfectos: de obras que no difieren sino por una letra o por una coma” (*O. C. I*, p. 469). Como consecuencia, hay un número reiteradamente creciente y casi incontable de libros que difieren al menos en una letra.

3.2.2: El espejo

El espejo es otro elemento fundamental en la construcción de la biblioteca. De nuevo Borges recurre a un objeto mágico para intensificar la sensación de la infinitud:

En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito (*O. C. I*, p. 465).

Este espejo, además de figurar y prometer el infinito, siembra la duda. Alguien puede pensar que la biblioteca es infinita sólo en la apariencia, y que esa duplicación de infinitos hexágonos se debe simplemente al efecto de los espejos ubicados en los zaguanes. Sea lo que fuere, el espejo genera este sentimiento de desorientación haciendo que cada componente arquitectónico tenga una duplicación simétrica real o especular. Esto, a su vez, genera un espacio tan sumergido en simetrías que ni siquiera sabemos en qué lugar nos encontramos ni si estamos en un nuevo recorrido o recorriendo el mismo camino repetidamente. En un espacio tan laberíntico como este, es normal que los objetos originales desaparezcan o se confundan con sus reflejos, y así la inmaterialidad extiende su sombra para hacer predominar el carácter ilusorio de todos los elementos. Aquí reside la verdadera amenaza de los espejos: la pérdida de identidad. La reproducción interminable de los elementos entre tan sólo dos espejos enfrentados implica la regresión infinita. Una cosa perdida entre infinitos simulacros pierde seguramente toda identidad.

En “Los espejos velados”, un ensayo de *El Hacedor*, el escritor describe con un tono autobiográfico el terror que sentía frente al espejo debido a la duplicación o multiplicación espectral de la realidad:

Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos. Su infalible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos, su pantomima cósmica, eran sobrenaturales entonces, desde que anochecía. Uno de mis insistidos ruegos a Dios y al ángel de mi guarda era el de no soñar con espejos. Yo sé que los vigilaba con inquietud. Temí, unas veces, que empezaran a divergir de la realidad; otras, ver desfigurado en ellos mi rostro por adversidades extrañas. He sabido que ese temor está, otra vez, prodigiosamente en el mundo (*O. C. II*, p. 164).

Además de causar la pérdida de identidad, los espejos van sembrando el pánico por la simple posibilidad de que esas imágenes ilusorias cobren vida o pertenezcan a otra realidad que ignoramos por completo. Esto es lo que Cristina Grau llama “la creación de otra forma de realidad”¹²⁰ donde los espejos cobran autonomía, dejan de ser objetos pasivos y se convierten en monstruos que acechan a los hombres, como en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso” (*O. C. I*, p. 431). No es de extrañar que Borges, en más de una ocasión¹²¹, dijera: “la tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables porque la multiplican y afirman” (*O. C. I*, p. 327). Con esta búsqueda interminable de la imagen primera, Borges aprovecha la ocasión para confirmar su teoría idealista de la realidad: sólo existen los reflejos, y los objetos que vemos son meramente simulacros forzados e inventados por un deseo de nuestra mente.

¹²⁰ Cristina Grau: *Borges y la arquitectura*, op. cit., p. 87.

¹²¹ La frase mencionada pertenece a “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”. La misma sentencia está formulada en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de la siguiente manera: “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”. (Véase *O. C. I*, p. 327 y 431).

El origen de la palabra espejo está relacionado con el idealismo, puesto que (*Speculum*)¹²² era observar el cielo y los movimientos de los astros (es decir el cosmos) con la ayuda de un espejo. De ahí que el espejo, en cuanto superficie reflectante, sea el soporte de un simbolismo extremadamente rico en el orden del conocimiento del universo. Por otra parte, se ha dicho del espejo que era el propio símbolo del simbolismo. En el ensayo “El espejo de los enigmas” Borges reflexiona sobre el tema del espejo a través del problemático versículo de San Pablo: “*Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum*” (1 Corintios, 13, 12). Analizando la frase, el escritor argentino recurre a la obra de León Bloy para sacar a luz seis versiones o facetas distintas de la frase de San Pablo:

La primera es de junio de 1894. La traduzco así: “La sentencia de San Pablo: *Videmus nunc per speculum in aenigmate* sería una claraboya para sumergirse en el Abismo verdadero, que es el alma del hombre. La aterradora inmensidad de los abismos del firmamento es una ilusión, un reflejo exterior de *nuestros abismos*, percibidos ‘en un espejo’. Debemos invertir nuestros ojos y ejercer una astronomía sublime en el infinito de nuestros corazones, por los que Dios quiso morir... Si vemos la Vía Láctea, es porque existe *verdaderamente* en nuestra alma” (*O. C. II*, p. 99).

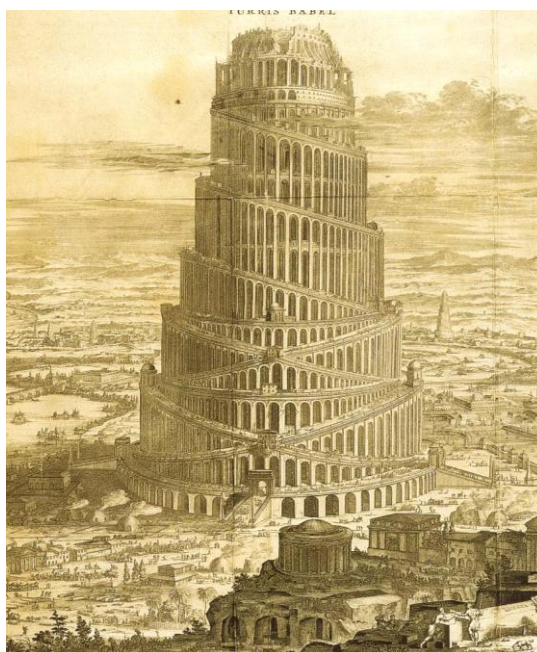
Entre las otras versiones de León Bloy que Borges hace perfilar en su ensayo, una habla de que “todo es símbolo, hasta el dolor más desgarrador” (*Idem.*). Otra especulación discute el carácter invertido de las cosas en el espejo. Si vemos todas las cosas al revés, cabe concluir: “Entonces (me dice una querida alma angustiada) nosotros estamos en el cielo y Dios sufre en la tierra” (*Idem.*), y de ahí pasa a la siguiente: “Los goces de este mundo serían los tormentos del infierno, vistos *al revés*, en un espejo” (*Idem.*). En la última cita dos pasajes: el primero subraya que cada hombre está en la tierra para simbolizar algo que ignora y para formar parte del material

¹²² Alain Chevalier, Jean-Gheerbrant: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988, p. 474.

invisible que servirá para edificar la Ciudad de Dios. El segundo pasaje viene con más detalles:

No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es, con certidumbre. Nadie sabe qué ha venido a hacer a este mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas, ni cuál es su *nombre* verdadero, su imperecedero Nombre en el registro de la Luz... La historia es un inmenso texto litúrgico donde las iotas y los puntos no valen menos que los versículos o capítulos íntegros, pero la importancia de unos y de otros es indeterminable y está profundamente escondida (*O. C. II*, p. 99 y 100).

3.2.3: La escalera espiral



La Torre de Babel

La escalera espiral es otro detalle del espacio inspirado en el estilo Barroco y que merece especial atención. La espiral es el símbolo tanto del descenso a las profundidades del infierno¹²³ como del ascenso al cielo remoto. La figura de la Torre de Babel- una construcción que pretendía llegar hasta el cielo- es significativa en este sentido y, al mismo tiempo, justifica el título del cuento. De la escalera espiral habla arquitectónicamente Cristina Grau:

El hueco central permite ver que el espacio se dilata hacia arriba y hacia abajo como en “La biblioteca de Babel” y la escalera, al no tener descansillos ni mesetas, al ser uniforme el espacio a su alrededor, produce la sensación de que estamos en un camino que continúa indefinidamente, sin que haya ninguna razón que permita suponer que puede detenerse en algún lugar. La sensación es de pérdida de coordenadas, incluso de vértigo¹²⁴.

¹²³ Tanto Virgilio como Dante han optado por la escalera espiral para acceder al infierno en *La Eneida* y *La Divina Comedia* respectivamente.

¹²⁴ Cristina Grau: *Borges y la arquitectura*, op. cit., p. 78.



La Vía Láctea en forma de espiral

La forma espiral¹²⁵ está presente en la naturaleza y abarca una gran variedad de elementos como los caracoles y las conchas, incluso llega a representar el perfil de las galaxias que forman el universo en que vivimos y del que no sabemos casi nada. La espiral prefigura la ruta de los astros y la carrera vital del hombre al mismo tiempo, pues resume perfectamente las dos dimensiones de extroversión e introversión: el desarrollo de toda la vida desde el germen hasta alcanzar la madurez y luego contraerse hasta la vejez y la muerte. A lo largo de todo este proceso, llama la atención en la espiral su capacidad de mantener la forma mientras crece de manera asimétrica. Este pensamiento repercute en el cuento en la forma de la escalera espiral que es el escenario de la aparición de la doctrina de las Vindicaciones:

¹²⁵ Chevalier y Gheerbrant dicen de la espiral que “manifiesta el movimiento circular saliendo del punto original, este movimiento lo mantiene y lo prolonga indefinidamente: es el tipo de líneas sin fin que enlazan incesantemente las dos extremidades del devenir... (La espiral es y simboliza) emanación, extensión, desarrollo y continuidad cíclica, pero en progreso y rotación creacional”. (Véase Alain Chevalier, Jean-Gheerbrant: *Diccionario de los símbolos, op. cit.*, p. 497).

Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad [...] Miles de codiciados abandonaron el dulce hexágono natal y se lanzaron escaleras arriba, urgidos por el vano propósito de encontrar su vindicación. Esos peregrinos disputaban en los corredores estrechos, proferían oscuras maldiciones, se estrangulaban en las escaleras divinas, arrojaban los libros engañosos al fondo de los túneles, morían despeñados por los hombres de regiones remotas (*O. C. I*, p. 468).

El desarrollo de la teoría sigue fielmente el movimiento espiral desde su germen inicial: “Cuando se proclamó que la biblioteca abarcaba todos los libros”, arranca el movimiento de la extroversión lanzándose escaleras arriba después de abandonar el dulce hexágono natal y luego empieza la cuenta atrás en un movimiento contrario de introversión hacia el desvanecimiento dejando el escenario a “los hombres de regiones remotas” quienes, supuestamente, seguirán el mismo orden de la espiral pero en otros niveles.



Ilustración del infinito temporal en forma de un reloj espiral

A lo largo del cuento, el propio Borges ha mantenido el ritmo de la espiral al exponer la teoría general de la biblioteca: la infinitud es cuestionada y negada, para luego ser afirmada de nuevo. El lector, a su vez, oscila entre la esperanza y la desesperación de encontrar la teoría general que rige el orden de la biblioteca y consecuentemente, encontrar la salida del laberinto en el que está atrapado. Para mantener este ritmo de expandirse y contraerse del movimiento espiral se ha optado por varias técnicas en el texto. Primero, la forma hexagonal, que es muy sencilla y contenible en sí, pero al repetirla horizontal y verticalmente ha creado esta sensación de enormidad e infinitud del espacio. Segundo, la escalera espiral con su extensión vertical desmedida tiende a producir un efecto de vértigo y desorientación. Tercero, la descripción en general tiende a reducir el espacio (barandillas bajísimas, zaguanes angostos, gabinetes minúsculos) pero, paradójicamente, el lector se encuentra frente a un espacio desmesuradamente extensible.

Además, los veinticinco signos ortográficos son, inexplicablemente, capaces de crear un sin fin de combinaciones que forman el cuerpo de los libros que contiene la inabarcable biblioteca. Por otra parte, la definición de la biblioteca como una esfera con la circunferencia inaccesible ha creado un espacio con dimensiones indefinidas. Por último, el narrador contradice la teoría que pretende confirmar que el mundo es limitado: “Quienes lo juzgan limitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar- lo cual es absurdo-” (*O. C. I*, p. 471). Simultáneamente, refuta la opuesta hipótesis, la de la infinitud del mundo: “Quienes lo imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros” (*O. C. I*, p. 471).

3.3: Recuperar el Orden

Estamos ante una biblioteca que contiene todas las combinaciones posibles de los veinticinco signos ortográficos, y por esa misma razón se convierte en un laberinto monstruosamente inabarcable. Como consecuencia natural de esta noción: “La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma” (*O. C. I*, p. 470). El narrador, a su vez, sospecha que:

[...] la especie humana- la única- está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, *infinita*, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, *inútil*, incorruptible, secreta”¹²⁶ (*O. C. I*, p. 470 y 471).

Que la biblioteca sea “infinita e inútil” nos remite a la misma idea de los inmortales quienes, después de luchar por ser inmortales, descubren su inutilidad. En este sentido, Adrián Huici destaca que:

“La biblioteca de Babel” se puede ver como la concreción de lo que “El inmortal” enuncia casi en abstracto: “la incapacidad creadora o el convencimiento de la inutilidad que, desde la perspectiva de la eternidad, carece de todo valor”¹²⁷.

Los volúmenes que ocupan los infinitos hexágonos han agotado todas las combinaciones posibles: todos los libros están allí, los que se han escrito y los que se escribirán. No es de extrañar que la desafortunada felicidad al saber que “la Biblioteca abarcara todos los libros” se convierta en “una depresión excesiva”. Lo mismo pasa con la inmortalidad, que en un principio está sobrevalorada como el don máspreciado a que puede aspirar el hombre, pero luego se convierte en una pesadilla y una tortura.

¹²⁶ La cursiva es nuestra.

¹²⁷ Adrián Huici: *El mito clásico...*, *op. cit.*, p. 217.

Otra razón de la inutilidad de la infinitud en “La biblioteca de Babel” es que no hay exclusión en cuanto a las posibilidades combinatorias del idioma. Todas las combinaciones existen y son aceptables, incluso cuando se trata de un delirio o disparate absoluto: “Inútil observar que el mejor volumen de los muchos hexágonos que administro se titula *Trueno peinado*, y otro *El calambre de yeso* y otro *Axaxaxas mlö*” (*O. C. I*, p. 470).

Para que los volúmenes de la biblioteca cobren sentido, es necesario reducir las posibles combinaciones e imponer límites que permitan la individualización del mensaje. Adrián Huici- siguiendo a Umberto Eco- utiliza el término “código”¹²⁸ para designar esta serie de normas que autorizan algunas combinaciones y descartan otras. Al introducir un código en un sistema lingüístico, ése funciona como un organizador, o mejor dicho, un filtro:

Interviene entonces la función ordenadora del código. ¿Qué sucede cuando se introduce un código? Sencillamente, se limitan las posibilidades de combinación de los elementos en juego y el número de los que constituyen el repertorio. En la situación de igualdad de probabilidades de origen, se introduce un sistema de probabilidades: algunas combinaciones son posibles, y otras no lo son. La información de origen disminuye y la probabilidad de transmitir un mensaje aumenta¹²⁹.

En La biblioteca no se aplica tal código, y el resultado: “Ya se sabe: por una línea razonable o una recta noticia hay leguas de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias” (*O. C. I*, p. 466). Igual que en “El inmortal”: si todo ya está escrito, nuestra identidad está condenada al anonadamiento y la única actividad que cabe es la repetición. La biblioteca es ilimitada pero, al mismo tiempo, periódica. Comprobar

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 218 y 219. Véase también Umberto Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1978, p. 61.

¹²⁹ Umberto Eco: *La estructura ausente*, *op. cit.*, p. 61.

esta repetición es la única esperanza que queda en busca de un sentido del sinsentido que predomina en el universo:

Yo me atrevo a insinuar la solución del antiguo problema. *La biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza (*O. C. I*, p. 471).

Esta hipótesis se convierte en un código, mejor dicho, el Código que elimina el absurdo después de tantos códigos anteriores que fueron condenados al fracaso como el del Libro Sagrado, el de las Vindicaciones o el del Hombre del Libro. Dice Floyd Merrell: “Un sistema finito aparentemente llega a ser infinito si es infinitamente perpetuado”¹³⁰. Lo único que queda por decir es que este Código corre el peligro de ser un mero simulacro duplicado en los infinitos espejos que multiplican todo. En este caso, será necesario empezar de nuevo a buscar el auténtico código entre los infinitos simulacros, y así se confirma el carácter periódico de la biblioteca, recorriendo un nuevo ciclo de la espiral pero en otro nivel superior.

¹³⁰ Floyd Merrell: “Borges y Calvino: ¿Caosmos desenmarañado?”, en *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 213.

I.4: La dimensión temporal del laberinto en “El jardín de senderos que se bifurcan”

“El jardín de senderos que se bifurcan” fue publicado por primera vez en la revista *Sur* en 1941, y se trata de un cuento dentro de otro. En el primero, Yu Tsun, el espía chino debe transmitir un mensaje. En el otro, el mismo personaje tiene una cita con Stephen Albert, el sinólogo inglés a quien Yu Tsun debe matar. Componer un cuento dentro de otro es un procedimiento borgeano con el cual se puede captar el primer hilo de la bifurcación. Hay, como en todo laberinto, un sendero que lleva hasta el centro, es el indicado por el primer nivel del cuento: el sendero de un relato de espías. Pero la primera bifurcación del relato lleva al lector a otras más, y así el laberinto sigue bifurcándose sin fin. En sus conversaciones con Roberto Alifano, Borges comenta:

Yo allí hablo de un laberinto perdido... Ahora un laberinto perdido a mí me parece que es algo mágico, por esta razón: un laberinto es un sitio en el cual uno se pierde en un sitio que, a su vez, se pierde en el tiempo; de modo que la idea de un laberinto que se pierde, de un laberinto perdido, es una idea doblemente mágica. Ese cuento es una narración que yo imaginé multiplicada, o bifurcada en distintas direcciones. Allí los lectores asisten a todos los preliminares de la ejecución de un crimen cuyos propósitos se ignoran¹³¹.

En el prólogo de *Ficciones*, el autor destaca el carácter policial del cuento: “[...] sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo” (*O. C. I*, p. 429). Un cuento policial, por norma general, plantea un problema y se aboca a resolverlo. En el cuento principal, el espía chino Yu Tsun ha tenido que matar al sinólogo Stephen

¹³¹ Roberto Alifano: *Conversaciones ..., op. cit.*, p. 210.

Albert para comunicar a los alemanes el nombre de la ciudad que debían atacar durante la Primera Guerra Mundial. El propósito del crimen no se sabe hasta las últimas líneas del cuento cuando el protagonista aclara el misterio:

Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la bombardearon; lo leí en los mismos periódicos que propusieron a Inglaterra el enigma de que el sabio sinólogo Stephen Albert muriera asesinado por un desconocido, Yu Tsun. El jefe ha descifrado ese enigma. Sabe que mi problema era indicar (a través del estrépito de la guerra) la ciudad que se llama Albert y que no hallé otro medio que matar a una persona de ese nombre (*O. C. I*, p. 480).

Adolfo Bioy Casares resalta los méritos del cuento: “Se trata de una historia policial, sin detectives, ni Watson, ni otros inconvenientes del género, pero con el enigma, la sorpresa, la solución justa, que en particular puede exigirse, y no obtenerse, de los cuentos policiales”¹³². En más de una ocasión, el escritor evitó revelar el Secreto: Albert, el nombre del sinólogo inglés y el de la ciudad que deben atacar los alemanes. Al enterarse de la muerte de Runeberg, Yu Tsun emprendió una carrera para huir de Richard Madden quien: “[...] no sospechaba que yo poseía el Secreto. El nombre del preciso lugar del nuevo parque de Artillería británico sobre el Ancre” (*O. C. I*, p. 473), pero el narrador evita mencionar el nombre. La segunda ocasión- como señala Arturo Echavarría- es una alusión oscura y problemática¹³³ a Stephen Albert: “Además, yo sé de un hombre de Inglaterra- un hombre modesto- que para mí no es menos que Goethe.

¹³² Adolfo Bioy Casares: “El jardín de senderos que se bifurcan”, en *El escritor y la crítica...*, *op. cit.*, p. 59.

¹³³ Véase Arturo Echavarría: “Espacio textual y el arte de la jardinería china en Borges: ‘El jardín de senderos que se bifurcan’” en *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber...*, *op. cit.*, pp. 100 y 101. Echavarría menciona las observaciones de Murrillo para quien Albert es “an archetype of the Goethean faculties of Western man”, y de Balderstone, quien se apoya en considerar a Goethe como representante de la idea de la humanidad. El crítico añade su aportación refiriéndose a la conversación que Eckermann sostuvo con Goethe el miércoles 31 de enero de 1827, y en la que hablaban de una novela china que Goethe admiraba mucho.

Arriba de una hora no hablé con él, pero durante una hora fue Goethe” (*O. C. I*, p. 473).

En este cuento Borges ofrece el cuarto patrón del laberinto. El jardín-junto a la ciudad, la casa y la biblioteca- completa la imagen del espacio adaptado a la estructura laberíntica. Los cuatro patrones, en este sentido, son variantes de una misma idea: la perplejidad humana frente a la infinitud del laberinto. Mary Lusky Friedman justifica este mecanismo y lo considera como prototipo borgeano: “En primer lugar, la idea de que para un único concepto o historia existan múltiples versiones, se repite a lo largo de la obra de Borges”¹³⁴. Un cuento tras otro, Borges va lanzando un mensaje en sus múltiples versiones. Cada una de las versiones tiene una imagen independiente e inconfundible con las otras, pero todas son indispensables para destacar la idea general. Como en la noción panteísta, todas las versiones alimentan la estructura laberíntica y, simultáneamente, forman parte de ella hasta llegar al diseño perfecto que las recoge todas. Los detalles de este rompecabezas estructural están dispersos a lo largo y ancho de cada cuento, pero en cada esquina y con cada encrucijada se lanza reiteradamente el mensaje principal.

Al mismo tiempo, el tema de la creación literaria como una construcción arquitectónica es uno de los conceptos básicos del cuento, y que representa el eje principal de toda la investigación que desarrollamos. El planteamiento del primer nivel del cuento genera otro planteamiento que es el enigma de la novela caótica del antepasado de Yu Tsun. La novela era el laberinto que estaba construyendo Ts’ui Pên. El libro (la novela) es, a la vez, un laberinto no en el espacio sino en el tiempo. Stephen Albert explica: “Ts’ui Pên diría una vez: *Me retiro a escribir un libro*. Y otra: *Me*

¹³⁴ Mary Lusky Friedman: *Una morfología...*, op. cit., p. 12.

retiro a construir un laberinto. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto” (*O. C. I*, p. 477). Puesto que “libro y laberinto eran un solo objeto”, construir un laberinto y escribir una novela se convierten en una sola tarea para Ts’ui Pên, lo que nos deja esta ecuación: escribir=construir. Arturo Echavarría intenta distinguir entre una actividad y otra:

Habitualmente concebimos la escritura como una actividad cuyo desarrollo es lineal, mientras que la edificación o construcción está relacionada primordialmente con la arquitectura, con la disposición de elementos en el espacio¹³⁵.

Partiendo de esta reflexión, intentamos adecuar el sistema tripartito (tiempo, espacio y personajes) al paradigma narrativo¹³⁶ sugerido por Mary Lusk Friedman, como tres fases principales que forman el patrón arquitectónico del laberinto borgeano confeccionado, en este caso, con palabras. El dilema del tiempo representa la desgracia motivadora que moviliza los acontecimientos del cuento. Con el factor espacio se efectúa un viaje por el laberinto en busca del centro o la salida. La solución del enigma viene en la tercera parte con los personajes atrapados en el centro y enfrentados con una experiencia extraordinaria y reveladora que fulmina y aniquila la identidad personal.

¹³⁵ Arturo Echavarría: “Espacio textual ..., *op. cit.*, p. 86.

¹³⁶ Mary Lusk Friedman resume el paradigma narrativo borgeano en cuatro fases: desgracia motivadora, viaje empobrecedor, encierro y aniquilamiento de la personalidad. Véase Mary Lusk Friedman: *Una morfología...*, *op. cit.*, p. 17. Lo que hacemos nosotros es adaptar esas cuatro fases al modelo analítico tripartito que seguimos para investigar los detalles de la estructura laberíntica en el cuento.

4.1: El tiempo, una desgracia inicial motivadora

4.1.1: La desgracia del tiempo a escala general

En sus conversaciones con Roberto Alifano, Borges recordaba que a Nietzsche le molestaba que se hablara de Goethe y de Schiller parejamente. Del mismo modo a él le incomodaba que se hablara del espacio y del tiempo ubicándolos en el mismo nivel, hasta tal límite que lo consideraba irrespetuoso:

[...] ya que podemos prescindir en nuestro pensamiento del espacio, pero de ninguna manera podemos prescindir del tiempo [...] Porque el tiempo es el problema esencial de la existencia. El tiempo es la sucesión. Existir es ser tiempo. Nosotros somos el tiempo. Quiero decir que no se puede prescindir del tiempo. Nuestra conciencia está continuamente pasando de un estado a otro, y eso es el tiempo: la sucesión¹³⁷.

Para Borges, el tiempo es el problema más perturbador de la humanidad¹³⁸. En más de una ocasión el escritor habla de los colores irrecuperables, en referencia al fluir incesante del tiempo y a la imposibilidad de revivir el pasado¹³⁹. Según Ana María Barrenechea, esta irrecuperabilidad de los colores “traduce la lucha inútil del hombre con las horas y su melancolía desesperanzada”¹⁴⁰. La desgracia del destino humano reside en que el camino “es irreversible y de hierro”, lo que fija eternamente la condición fugaz del hombre que, en cada intento de recuperar el pasado, se ve condenado al fracaso. En su artículo “Nueva refutación del tiempo”, Borges concluye suponiendo la existencia de un lazo seguro entre el destino de la humanidad y el tiempo:

¹³⁷ Roberto Alifano: *Conversaciones ...*, op. cit., pp. 245 y 246.

¹³⁸ En el ensayo titulado “Historia de la eternidad”, el escritor comenta: “El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica; la eternidad, un juego o una fatigada esperanza”. Véase *O. C. I.*, p. 353.

¹³⁹ En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” habla de Herbert Ashe, colaborador de Tlön, y le describe así: “Lo recuerdo en el corredor del hotel, con un libro de matemáticas en la mano, mirando a veces los colores irrecuperables del cielo”. Véase (*O. C. I.*, p. 433).

¹⁴⁰ Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad...*, op. cit., p. 80.

Nuestro destino no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges (*O. C. II*, p. 148 y 149).

Tanto en las mencionadas conversaciones de Borges con Alifano como en “Nueva refutación del tiempo” el escritor hace referencia clara al famoso ejemplo de Heráclito: “Nadie se puede bañar dos veces en el mismo río”¹⁴¹. En primer lugar, las aguas del río fluyen; no paran de fluir. En segundo lugar, las personas mismas cambian; son un río fluctuante. Cada persona vive un sin fin de experiencias heterogéneas, pero nunca tiene un momento idéntico a otro a lo largo de su existencia, si no fuera por causas internas, sería por causas externas. Basta por ejemplo pensar en los detalles espaciotemporales del entorno en que vive una persona para comprobar la imposibilidad de que un instante fuera idéntico a otro en la vida de un ser humano. En “El tiempo circular”, un ensayo de *Historia de la eternidad*, el autor declara refutable la teoría de la analogía de destinos individuales de Marco Aurelio quien afirma que “cualquier lapso- un siglo, un año, una sola noche, tal vez el inasible presente- contiene íntegramente la historia” (*O. C. I*, p. 395), afirmación a la cual responde Borges: “Un sabor difiere de otro sabor, diez minutos de dolor físico no equivalen a diez minutos de álgebra” (*O. C. I*, p. 395).

¹⁴¹ Roberto Alifano: *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 247. Véase también el ensayo “Nueva refutación del tiempo” (*O. C. II*, p. 141) donde Borges ofrece la versión original del fragmento 91 de Heráclito: “No bajarás dos veces al mismo río”.

A pesar de ello, en el cuento autorreferencial “Sentirse en muerte”¹⁴² incluido en “Nueva refutación del tiempo”, el escritor cree haber detectado la misma sensación experimentada en dos momentos distintos. El objetivo de esta experiencia místico-arrabalera de Borges es destruir la teoría de la sucesión unidireccional e irreversible del tiempo. Las situaciones planteadas, en palabras de Carlos Ulises Moulines abren un doble frente: “Por un lado, se trata de cuestionar la unilinealidad o unidimensionalidad de la sucesión temporal; por otro, de poner en duda la irreversibilidad y por tanto la direccionalidad de tiempo”¹⁴³. Bastaría detectar dos instantes idénticos, separados por unos treinta años en la vida de un mismo individuo, para destruir toda la existencia de linealidad o irreversibilidad temporal. Si vivimos ahora un instante idéntico a otro que habíamos vivido en el pasado, queda anulado el fluir de las horas.

Para atar los cabos sueltos de la cuestión, después de haber reflexionado sobre las varias formas del eterno retorno, Borges concede especial interés y predilección a aquélla que considera que los ciclos que se repiten infinitamente no son idénticos sino similares. Califica este modo de interpretar las repeticiones eternas como: “el menos pavoroso y melodramático, pero también el único imaginable” (*O. C. I*, p. 394). De esa forma del eterno retorno- la doctrina de los ciclos- ha llegado a la conclusión de que los muchos destinos individuales son similares, no idénticos, y que un instante del presente inasible bastaría para experimentar

¹⁴² El cuento había aparecido anteriormente en *Historia de la eternidad* (*O. C. I*, p. 365 y 366) donde el propio autor hace referencia a la primera vez que apareció el cuento: “La formulé en el libro *El idioma de los argentinos*, en 1928. Transcribo lo que entonces publiqué; la página se titulaba *Sentirse en muerte*. En el último párrafo afirma claramente: “Esa pura representación de hechos homogéneos- noche en serenidad, parecida límpida, olor provinciano de la madre selva, barro fundamental- no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo”. Véase *O. C. II*, p. 142 y 143.

¹⁴³ Carlos Ulises Moulines: “El idealismo más consecuente según Borges: la negación del tiempo”, en *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber...*, *op. cit.*, p. 183.

todas las experiencias del pasado y del porvenir. Borges vuelve al testimonio de Marco Aurelio, *Reflexiones*, para rematar:

Aunque los años de tu vida fueren tres mil o diez veces tres mil, recuerda que ninguno pierde otra vida que la que vive ahora ni vive otra que la que pierde. El término más largo y el más breve son, pues, iguales. El presente es de todos; morir es perder el presente, que es un lapso brevísimo. Nadie pierde el pasado ni el porvenir, pues a nadie pueden quitarle lo que no tiene. Recuerda que todas las cosas giran y vuelven a girar por las mismas órbitas y que para el espectador es igual verla un siglo o dos o infinitamente (*O. C. I*, p. 395).

4.1.2: La desgracia del tiempo a nivel del cuento

La novela caótica de Ts'ui Pên llena de tramas contradictorias temporalmente ha provocado a sus sucesores- entre ellos Yu Tsun- una desgracia y una vergüenza tremenda por lo insensata que parecía la novela al publicarla. La familia quería quemar los manuscritos encontrados después de la muerte del antecesor, pero su albacea- un monje taoísta o budista- insistió en la publicación. Comenta Yu Tsun: “Los de la sangre de Ts'ui Pên seguimos execrando a ese monje. Esa publicación fue insensata. El libro es un acervo indeciso de borradores contradictorios” (*O. C. I*, p. 476). Por el otro lado, esta desgracia vergonzosa le ha motivado al sinólogo Stephen Albert para estudiar e investigar el caso, estimulado al principio por la curiosa leyenda de que Ts'ui Pên se había propuesto un laberinto que fuera estrictamente infinito, y luego orientado por la famosa frase que le sugirió la solución del enigma:

El jardín de senderos que se bifurcan es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre [...] he restablecido, he creído restablecer el orden primordial, he traducido la obra entera: me consta que no emplea una sola vez la palabra *tiempo*. La explicación es obvia: *El jardín de senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos ejemplos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma (*O. C. I*, p. 479).

Tanto para Borges como para Ts'ui Pên la inquietud principal ha sido la cuestión del tiempo con todos sus aspectos: "Sé que de todos los problemas, ninguno lo inquietó y lo trabajó como el abismal problema del tiempo" (*O. C. I*, p. 478 y 479), pero le importaba mucho al antepasado chino que el término "tiempo" no apareciera nunca a lo largo de su novela, como si fuera una adivinanza cuyo tema es la única palabra prohibida, y así se ha convertido en una enorme adivinanza o un invisible laberinto de tiempo. La novela es un laberinto temporal, no espacial que se bifurcando dando vueltas sobre sí mismo. En el manuscrito de Ts'ui Pên, Albert ha encontrado la solución del misterio en la frase: "Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan" (*O. C. I*, p. 477).

La frase sugiere la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio porque la palabra "porvenires" pertenece a un esquema temporal. En todas las ficciones, y aun en la marcha de la vida humana, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras. En la novela de Ts'ui Pên, opta, simultáneamente, por todas. Allí existen todas las variantes posibles de todo el universo y cada instante significa un sinfín de opciones. El hombre, en vez de escoger una sola posibilidad, opta por todos los destinos. Cada sendero de ellos tiene esas mismas e infinitas posibilidades, y esta bifurcación es, desde luego, interminable. Es un laberinto hecho de tiempo que forma una imagen de la totalidad del universo o, como dice Stephen Albert en el cuento, es "una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos" (*O. C. I*, p. 479).

4.1.3: Distintas formas de la bifurcación temporal

El laberinto es la representación del destino, y el tiempo es la materia prima que da forma a ese destino hecho de tiempo. Esta relación justifica la aplicación de una figura espacial con un contenido puramente temporal. La bifurcación del tiempo es muy complicada y tiene mucho que ver con el fluir temporal, sobre todo si tenemos en cuenta que cada hecho, por insignificante que sea, implica una serie infinita de causas y efectos. “La otra muerte”, un cuento de *El Aleph* serviría para una indagación aclaratoria de este asunto:

En la Suma Teológica se niega que Dios pueda hacer que lo pasado no haya sido, pero nada se dice de la intrincada concatenación de causas y efectos, que es tan vasta y tan íntima que acaso no cabría anular *un solo* hecho remoto, por insignificante que fuera, sin invalidar el presente. Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho sea con otras palabras; es crear dos historias universales (*O. C. I*, p. 575).

Modificar una circunstancia en el pasado de Pedro Damian ha creado otra historia paralela del mismo protagonista en el relato. A la luz de esta explicación resultaría fácil entender lo caótica que era la novela de Ts’ui Pên con todas las contradictorias historias de sus personajes: en el tercer capítulo, por ejemplo, muere el héroe y en el cuarto está vivo. Teniendo en cuenta la concatenación infinita de causas y efectos, modificar un solo hecho no crearía tan sólo dos historias universales sino un número infinito de historias. Cada consecuencia, al modificarla, abre el camino a una nueva serie de infinitas posibilidades, y así crea diversos porvenires que también se bifurcan interminablemente:

Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez los senderos de ese laberinto convergen; por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo (*O. C. I*, p. 478).

Este ejemplo mencionado por Stephen Albert es una historia muy parecida a lo que le va a pasar con Yu Tsun, como si fuera una profecía o un resumen de su propio destino. Naturalmente, Borges ha optado por tan sólo un desenlace: el intruso puede matar a Fang, aunque el desenlace final del relato sugiere que Yu Tsun también fue condenado a la muerte después de ser detenido por el capitán Richard Madden. Esta circunstancia prefigura, de algún modo, lo que significa la frase: “Alguna vez los senderos de ese laberinto convergen”, e intenta interpretar el esquizofrénico comportamiento del espía chino con Albert. Optar por una posibilidad implica, automáticamente, eliminar la otra, pero en este caso las dos posibilidades existen paralelamente: Albert y Yu Tsun son, buenamente, amigos y son enemigos. La confusión queda patente por las últimas frases del protagonista en su conversación con Albert antes de matarle:

_ En todos- articulé sin un temblor- yo agradezco y venero se recreación del jardín de Ts'ui Pên.

_ No en todos- murmuró con una sonrisa-. El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo.

[...]

_ El porvenir ya existe- respondí-, pero yo soy su amigo. (*O. C. I*, p. 479 y 480).

Arturo Echavarría ha prestado especial atención al hecho de que optar por una alternativa puede crear “diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan”. A la luz de esta noción, una de las lecturas posibles de los acontecimientos se inclina hacia reflexionar

sobre la enemistad entre Albert y Yu Tsun. Hai Feng, el pueblo natal del protagonista chino pertenece a la provincia de Guangdong que, históricamente, fue el primero y más importante territorio por donde los europeos- especialmente los ingleses- consiguieron penetrar en la China durante la segunda mitad del siglo XIX, lo que explica también la dedicación de Yu Tsun como profesor de inglés. Los ingleses habían cometido varias barbaridades- como la destrucción de uno de los jardines más importantes del reino- para humillar a los chinos en su propio país, y los misioneros ingleses, conocidos por su intolerancia respecto de la cultura china, aumentaron la enemistad entre ambos pueblos.

El inglés Stephen Albert, antes de aspirar a sinólogo, fue un misionero en Tianjín (Tientsin), ciudad china que testificó en 1870 uno de los enfrentamientos más notables: una masacre terrorífica a los chinos causada por el mal ambiente creado por las misiones en el país asiático. Este trasfondo histórico¹⁴⁴ quizás nos ayude a entender las palabras de Yu Tsun: “Pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres, de otros momentos de otros hombres, pero no de un país: no de luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes” (*O. C. I*, p. 475). Echavarría concluye: “En tanto y en cuanto se desempeñó como misionero en Tianjín, Albert fue enemigo de los de la raza de Yu Tsun”¹⁴⁵. Desde este punto de vista, Albert también es inglés, enemigo de Alemania a cuyo servicio está el espía chino.

¹⁴⁴ Para más detalles sobre este conflicto véase Arturo Echavarría: “Espacio textual ...”, *op. cit.*, pp. 82 y 83. También Jacques Gernet: *El mundo chino*, trad. María Dolors Folch Fornesa, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 508 y 509.

¹⁴⁵ Arturo Echavarría: “Espacio textual ...”, *op. cit.*, p. 91.

La otra lectura estima la relación de amistad entre los dos personajes, pero es una amistad de carácter esquizofrénico. En primer lugar- después de haber sido misionero- Albert se convirtió en sinólogo y consiguió recrear la novela de Ts'ui Pên después de haberla traducido al inglés. Esta hazaña ha sido muy bien valorada por Yu Tsun y los descendientes del gobernador chino, como lo podemos comprobar en el último diálogo. En segundo lugar, como anota Echavarría, la amistad partía del hecho de convertir al propio Albert en material o instrumento del mensaje que el espía quiso comunicar a los alemanes. Para Yu Tsun, Albert es tan sólo “una topografía”¹⁴⁶ que el jefe en Berlín tiene que descifrar. Mediante este mensaje el chino quería probarle a este jefe alemán que: “un amarillo podía salvar a sus ejércitos” (*O. C. I.*, p. 473).

En el mismo contexto, creemos que Laura Silvestri ha acertado al escoger el término “laberinto-rizoma”¹⁴⁷ para definir esa infinita bifurcación de tiempos. Entre las ventajas de esta metáfora vegetal habla de:

[...] una estructura proliferante que cambio continuamente, enlaza sistemas y códigos diversos, excluye todo género de jerarquía, anula la distinción sujeto-objeto, impide la formación de árboles genealógicos o de ejes genéticos, permite cualquier tipo de acceso y está abierta a todas las direcciones¹⁴⁸.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 91.

¹⁴⁷ El término “rizoma” fue acuñado por primera vez en 1976 por Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Rhizome*, Paris, 1976. Véase también Laura Silvestri: “Experiencia y enciclopedia: figuras de contaminación”, en *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber...*, *op. cit.*, pp. 105-116.

¹⁴⁸ Laura Silvestri: “Experiencia y enciclopedia: figuras de contaminación”, en *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber...*, *op. cit.*, p. 105

Un ejemplo claro de la estructura laberinto-rizoma es la paradójica relación amistad-enemistad entre Yu Tsun y Albert que acabamos de analizar. Otro ejemplo es la propia estructura del relato: una primera línea de un cuento policial en que el espía chino intenta comunicar un mensaje. Para cumplir esta tarea tiene que matar al sinólogo Albert que le revela el secreto de la novela de Ts'ui Pên. Yu Tsun ha puesto en marcha una red de relaciones que le ha llevado a otros senderos imprevisibles: al recibir el consejo de doblar a la izquierda para llegar a la casa de Albert, se ha entregado a pensar en el método de llegar al centro de ciertos laberintos, y este sendero le ha trasladado automáticamente a dos más: el jardín laberíntico de su infancia en Hai Feng y el laberinto perdido de su antepasado Ts'ui Pên.

4.1.4: Mecanismos para resolver el enigma del tiempo

En su estudio sobre el tiempo en Borges, Ana María Barrenechea enumera los mecanismos con que el escritor trata el tema y destaca el de “un mundo en que el tiempo se ramifica y el hombre vive un número creciente de vidas que proliferan hasta el infinito”¹⁴⁹. Este procedimiento tiene su arquetipo en la explicación anterior del enigma de *El jardín de senderos que se bifurcan*, la novela caótica de Ts’ui Pên donde una red creciente y vertiginosa de tiempos sustituye al tiempo uniforme y absoluto de Newton o Schopenhauer. El hombre sabe perfectamente que no puede escapar de este dilema llamado el tiempo, porque es la sustancia de que está hecho. Por eso, se refugia en la literatura o en el arte en busca de una salida o para trazar unos esquemas temporales que intentan aliviar su pesadilla.

Otro procedimiento es “el de un futuro ya existente”, cuyo eco está presente en el cuento. Al conseguir escaparse de Richard Madden en el andén del tren, Yu Tsun se sintió feliz y empezó a reflexionarse sobre el tiempo y la tarea que debe cumplir: “El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado” (*O. C. I*, p. 474). En “Historia de la eternidad”, Borges subraya que precisar la dirección del fluir temporal es una tarea engañosamente fácil: “Que fluye del pasado hacia el porvenir es la creencia común, pero no es más ilógica la contraria... Ambas son igualmente verosímiles e igualmente inverificables”¹⁵⁰. La frase sugiere que la dirección del fluir temporal del pasado hacia el futuro es una obsesión de la humanidad que no tiene base para justificarla. Un cuento tardío, “El

¹⁴⁹ Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad...*, op. cit., p. 88.

¹⁵⁰ El autor destaca en el ensayo que esta teoría está presente en un verso de Unamuno: *Nocturno el río de las horas fluye/ desde su manantial que es el mañana/ eterno...* (Véase *O. C. I*, p. 353).

informe de Brodie”, ahonda el tema y va un poco más allá de esa reflexión subrayando las facultades mágicas de la previsión en los Yahoos, un pueblo primitivo de la raza de los hombres-monos:

Sabemos que el pasado, el presente y el porvenir ya están minucia por minucia, en la profética memoria de Dios, en Su eternidad; lo extraño es que los hombres puedan mirar, indefinidamente, hacia atrás pero no hacia adelante. Si recuerdo con toda nitidez aquel velero de alto bordo que vino de Noruega cuando yo contaba apenas cuatro años ¿a qué sorprenderme del hecho de que alguien sea capaz de prever lo que está a punto de ocurrir? Filosóficamente, la memoria no es menos prodigiosa que la adivinación del futuro; el día de mañana está más cerca de nosotros que la travesía del Mar Rojo por los hebreos, que, sin embargo, recordamos (*O. C. II*, p. 451 y 452).

A pesar de hablar de una división tripartita del tiempo: pasado, presente y porvenir, Borges tiende a refutar esa división arbitraria- desde su punto de vista- cada vez que tiene oportunidad de hacerlo. En “El jardín de senderos que se bifurcan”, por ejemplo, el protagonista reflexiona:

Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí (*O. C. I*, p. 472 y 473).

Es un reflejo claro de los hexámetros de Parménides de los que Borges habla en el prólogo de su libro *Historia de la eternidad*: “No ha sido nunca ni será, porque ahora es”¹⁵¹. Siguiendo el pensamiento de Plotino, alega que hay tres tiempos, y los tres tiempos son el presente:

¹⁵¹En el mencionado libro el escritor habla de negar la realidad del pasado y del porvenir en el ensayo titulado “El tiempo circular” y cita un pasaje de Schopenhauer: “La forma de aparición de la voluntad es sólo el presente, no el pasado ni el porvenir: éstos no existen más que para el concepto y por el encadenamiento de la conciencia, sometida al principio de razón. Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro; el presente es la forma de toda vida. (*El mundo como voluntad y representación*, primer tomo, 54)”. Véase (*O. C. I*, p. 351 y 395).

Uno es el momento actual, el momento en el que hablo. Es decir, el momento en el que hablé, porque ya ese momento pertenece al pasado. Y luego tenemos otro momento, que es el presente del pasado, lo que llamamos memoria. Y luego otro, el presente del porvenir, que viene a ser eso que imagina nuestra esperanza o nuestro miedo¹⁵².

En “Nueva refutación del tiempo”, afirma: “Fuera de cada percepción (actual o conjetural) no existe la materia; fuera de cada estado mental no existe el espíritu; tampoco el tiempo existirá fuera de cada instante presente” (*O. C. II*, p. 146).

De todos los esquemas, el tiempo circular ha sido el preferido y el más frecuente para Borges. En sus intentos de encontrar la clave de la novela caótica, Stephen Albert ha estudiado varias soluciones:

Antes de exhumar esta carta, yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente. Recordé también esa noche que está en el centro de las 1001 noches, cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de las 1001 noches, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito. Imaginé también una obra platónica, hereditaria, transmitida de padre a hijo, en la que cada nuevo individuo agregara un capítulo o corrigiera con piadoso cuidado la página de los mayores (*O. C. I*, p. 477).

Yu Tsun había reflexionado sobre el tema del laberinto y había barajado, por su parte, unas cuantas salidas posibles: “Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara los astros” (*O. C. I*, p. 475). La afinidad entre las dos reflexiones anticipa, por un lado, la idea de que los dos personajes son dos caras de la misma moneda como veremos más adelante en el análisis de los personajes. Por otro lado, confirma el interés especial de Borges en la doctrina de los ciclos a la que dedicó un ensayo entero de su libro *Historia*

¹⁵² Roberto Alifano: *Conversaciones ..., op. cit.*, p. 249.

de la eternidad. En este sentido, tanto Stephen Albert como Yu Tsun son reflejos directos del gusto borgeano por esa teoría.

Primero, Albert baraja la posibilidad de un volumen circular donde la última página remite a la primera, y así crea la posibilidad de continuar cíclicamente hasta el infinito. El propio Borges recurre al mismo procedimiento en “La noche cíclica”, un poema de *El otro, el mismo*, que se abre y se cierra con los mismos dos versos: “Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras/ Los astros y los hombres vuelven cíclicamente” (*O. C. II*, p. 241 y 242), para confirmar la idea de la repetición cíclica que marca el paso del tiempo. La relación entre los hombres y los astros pone de relieve, una vez más, el carácter circular de la historia humana. Si el movimiento de los astros en el firmamento adapta la forma circular dando vueltas por los mismos puntos del zodiaco, también la historia de los hombres desde el principio gira cíclica e infinitamente.

Yu Tsun, a su vez, relaciona la idea de la infinitud temporal con los astros: para que un laberinto fuera infinito, tendría que abarcar el pasado y el porvenir implicando los astros. Esta vinculación entre el tiempo y los astros confirma lo que hemos venido exponiendo: el pasado volverá a repetirse, tarde o temprano, en el porvenir obedeciendo el arquetipo circular de los astros. En “El tiempo circular” Borges habla de la astrología judiciaria, ciencia que relaciona el destino de los hombres con la posición de los astros, y destaca el siguiente argumento: “si los períodos planetarios son cíclicos, también la historia universal lo será; al cabo de cada año platónico renacerán los mismos individuos y cumplirán el mismo destino” (*O. C. I*, p. 393).

Otra conjetura de Albert relacionada con lo circular ha sido la de un libro parecido a *Las mil y una noches* donde Shahrazad, en la noche central, cuenta textualmente la propia historia de *Las mil y una noches* planteando la posibilidad de llegar a esa noche infinitamente. Sobre este fenómeno comenta Borges en su artículo “Los traductores de las *1001 noches*”:

A imitación del marco general, un cuento suele contener otros cuentos, de extensión no menor: escenas dentro de la escena como en la tragedia de *Hamlet*, elevaciones a potencia del sueño [...] Las antecelas se confunden con los espejos, la máscara está debajo del rostro, ya nadie sabe cuál es el hombre verdadero y cuáles sus ídolos. Ya nada de eso importa; ese desorden es trivial y aceptable como las invenciones del entresueño (*O. C. I*, p. 413).

En “Magias parciales del *Quijote*” Borges analiza, entre otros ejemplos, *El Quijote* donde los protagonistas de la segunda parte han leído la primera; Shakespeare incluye en el escenario de *Hamlet* otro escenario que es la tragedia del propio Hamlet. También ha estudiado la mencionada historia de *Las mil y una noches* (donde el narrador Shahrazad se convierte en personaje de su propia ficción), para concluir que lo inquietante en todos estos casos es descubrir que nosotros- los lectores- podemos ser ficticios. El objetivo de estas “magias”- como se sabe- es confirmar el carácter alucinatorio del mundo: si los personajes ficticios pueden ser lectores o espectadores, nosotros corremos el riesgo de ser, recíprocamente, personajes ficticios abriendo la posibilidad de la existencia de una obra que nos incluye a nosotros, luego la existencia de una obra mayor que incluye la obra que nos incluye a nosotros, y así hasta el infinito con una estructura de caja china que atraviesa casi todos los cuentos. A nivel del cuento que estudiamos, Ludmila Kapschutschenko¹⁵³ destaca que la novela *El jardín de senderos que se bifurcan* de Ts’ui Pên está incluida en el cuento de Borges que lleva el mismo título, a su vez, incluido en una colección del

¹⁵³ Ludmila Kapschutschenko: *El laberinto en la narrativa...*, op. cit., p. 52.

mismo nombre que forma parte del libro *Ficciones*, lo cual deja muy evidente el perfil ilusorio del universo. El idealismo de Berkeley supone que los objetos sólo existen en la mente de quien los percibe, y “Borges sugiere que la realidad, vista desde múltiples perspectivas, puede convertirse en ficción”¹⁵⁴.

Borges cierra “Magias parciales del *Quijote*” con una referencia a Carlyle quien observó que: “la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender y en el que también los escriben” (*O. C.II*, p. 47). Shahrazad, narrador de *Las mil y una noches*, ha creado a los personajes ficticios del libro, ha contado sus historias, pero al mismo tiempo se ha convertido en uno de ellos. En un libro circular sería insensato buscar la página central, porque no la hay. Tampoco es posible saber cuál es la primera y cuál es la última. En un tiempo circular no hay principio ni fin, sino círculos de tiempos que transcurren infinitamente. Es el “volumen cíclico, circular” cuya última página es idéntica a la primera, como lo ha conjeturado Stephen Albert. Floyd Merrell ha reflexionado sobre la existencia de esa página central de un libro infinito:

Vamos a voltear el libro para contemplar el revés de esa infinidad de hojas. Para nuestra sorpresa, no hay nada que agrade a nuestros ojos. No existe una “última página”, ya que el libro es de una infinidad de páginas. Entonces la inconcebible hoja central no podría existir tampoco o, con otras palabras, la hoja central estaría en todos los lugares y, la primera y últimas hojas no estarían en ningún lugar. Sería el libro como la definición de Borges de su biblioteca entera: “una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible”¹⁵⁵.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵⁵ Floyd Merrell: “Borges y Calvino: ¿Caosmos desenmarañado?”, en *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber...*, *op. cit.*, p. 194.

Igual que en “La biblioteca de Babel”, la posibilidad de una estructura circular del universo induce una dosis considerable de esperanza a quienes buscan un sentido o una explicación del caos que nos rodea. El caos se autoorganiza en círculos infinitamente repetidos formando la doctrina del eterno retorno que intenta ordenar lo desordenado y conjeturar lo inconcebible. Para entender el libro del universo, sería indispensable descifrar el alfabeto con que está escrito. Los caracteres del texto son triángulos, círculos y otras figuras geométricas sin las cuales, según Galileo: “sería humanísticamente imposible entender una sola palabra, sin ellas, el investigador vaga como en un laberinto oscuro”¹⁵⁶.

Cabe mencionar que Borges frecuentaba la lectura de autores como Alanus de Insulis (1114-1202)¹⁵⁷ y Nicolás de Cusa (1401-1464). Este último sentenció alguna vez: “La línea recta es el arco de un círculo infinito”¹⁵⁸. En “La esfera de Pascal”¹⁵⁹ hay un desfile cronológico de varios físicos, astrónomos, filósofos y teólogos que han enriquecido la noción circular desde los comienzos de la historia de la humanidad, entre ellos: Jenófanes de Colofón, Parménides y Empédocles de Agrigento, “autor del *Sphairos redondo*, que exulta en su soledad circular”. Después

¹⁵⁶ Galileo Galilei: *Discovers and Opinions of Galileo*, Trad. Stillman Drake, Garden City, 1957, p. 237 y 238, citado por Floyd Merrell: “Borges y Calvino: ¿Caosmos desenmarañado?”, en *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber...*, op. cit., p. 214.

¹⁵⁷ Alanus de Insulis: llamado también Alain de Lille: A french theologian and poet, whose extensive learning won him the title Doctor Universalis. He combined mysticism with rationality. Assuming that the principles of faith were axiomatic, he sought to refute heterodoxy on rational grounds. In a discussion of metaphors of the Universe, Borges quotes Alanus’ famous formula: “God is an intelligible sphere, whose centre is everywhere and whose circumference is no where”. Véase Evelyn Fishborn y Psiche Hughes: *A dictionary of Borges*, Londres, Gerald Duckworth, 1990, p. 8 y 9. Edición electrónica publicada por el Centro Borges de Estudios y Documentación en página web: www.borges.pitt.edu/bsol. Fecha de consulta: 23/06/2009.

¹⁵⁸ Nicolás De Cusa: “A German cardinal, scientist and philosopher, influential in Renaissance thought for the doctrine of human knowledge expounded in *Of Learned Ignorance* (1440). Arguing that the essential nature of God, from whom everything flows and returns, was unknowable, De Cusa concluded that all human knowledge was simply 'learned ignorance'. His philosophy was humanistic, with pantheistic tendencies. His cosmology, anticipating Copernicus, held that the earth moves round the sun. Aleph 74 (116) refers to De Cusa's preoccupation with straight lines which, according to him, were segments of a large circle”. Véase Evelyn Fishborn y Psiche Hughes: *A dictionary of Borges*, op. cit., p. 71. Véase también Héctor F. Menéndez Calzada: “Laberintos borgeanos”, en *Proa*, n.º. 42, pp. 41 y 42.

¹⁵⁹ Véase *O. C. II*, p. 14-16.

de Cristo, el artículo subraya las aportaciones del teólogo francés anteriormente mencionado Alain de Lille, Copérnico, Giordano Bruno y Pascal con su famosa frase que Borges utilizó como una definición de “La biblioteca de Babel”. Todos coinciden en valorar la forma circular como la mejor para representar el universo o la divinidad.

En cuanto a la hipótesis de una obra platónica, Arturo Echavarría observa que uno de los principales objetivos de Yu Tsun es “reivindicar frente a los europeos los más altos valores de sus antepasados, de su raza”¹⁶⁰. Por eso, el protagonista aclara que no le importaba ni Inglaterra ni Alemania, y lo que le preocupaba era mostrarle al jefe alemán que “un amarillo” podía salvar a sus ejércitos. El espía chino se encargó con su propia historia de “corregir con piadoso cuidado” la página de sus antepasados reclamando la apreciación de los alemanes a sus esfuerzos y, por supuesto, la estimación de la raza amarilla. Seguramente, Yu Tsun se sentía orgulloso al escuchar a Albert interpretando y recreando la novela-laberinto de Ts’ui Pên, pero este orgullo no le impidió llevar a cabo su plan de matar al sinólogo para conseguir la gloria a escala mayor. En este proceso de “corregir la página de los mayores”, cobra especial importancia el término “obra platónica” y todas las menciones relativas al acto de escribir que vienen acompañadas de color negro y amarillo¹⁶¹ en referencia a la tinta y el papel. El color amarillo- desde el punto de vista de Echavarría- es de máxima expresividad ya que remite al hecho de que los chinos (la raza amarilla) son los inventores del papel de escribir.

¹⁶⁰ Arturo Echavarría: “Espacio textual y el arte...”, *op. cit.*, p. 98.

¹⁶¹ Para un recuento de los casos en que los dos colores van acompañados a lo largo del cuento, el crítico avisa que, a veces el amarillo se convierte en áureo o marfil, pero da perfectamente igual porque alimenta la misma idea. Véase Arturo Echavarría: “Espacio textual y el arte...”, *op. cit.*, p. 98 y 99.

Este ir y venir entre varios esquemas y mecanismos temporales en busca de una solución del enigma confirma la impotencia humana frente a las leyes divinas que rigen el universo. Con su vacilación entre estos esquemas, Borges repite una estructura narrativa que ha utilizado en muchos de sus cuentos. Según Jaime Alazraki, esta estructura reside en presentar un problema y proponer varias soluciones para luego demostrar su falacia e insuficiencia. “Estas pseudo-soluciones (una teoría filosófica y una doctrina teológica) reproducen la impotencia de los esquemas humanos para penetrar el plan divino del universo”¹⁶². Son meramente intentos de entender el universo que nos rodea.

¹⁶² Jaime Alazraki: *La prosa narrativa...*, *op. cit.*, p. 86.

4.2: El espacio, andadura errante dentro del laberinto

4.2.1: Jugando en el laberinto

La primera noción espacial relacionada con el laberinto es el consejo de doblar a la izquierda en cada bifurcación para llegar al centro del laberinto. Los niños en el andén de Ashgrove enseñaron a Yu Tsun el camino para llegar a la casa de Stephen Albert: “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” (*O. C. I*, p. 474). En el camino, Yu Tsun vuelve a reflexionar sobre ese consejo de doblar a la izquierda alegando que: “tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos” (*O. C. I*, p. 474). Cabe mencionar que la regla general para orientarse en los laberintos era doblar a la derecha¹⁶³, no a la izquierda. La contradicción es evidente y parece inexplicable, pero- de acuerdo con Laura Silvestri- hay que tener en cuenta que decir las cosas a medias es un recurso característico del escritor: “Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizás el modo más enfático de indicarla” (*O. C. I*, p. 479). Veamos otro ejemplo para comprobar las técnicas del juego en la narrativa borgeana.

Arturo Echavarría estudió exhaustivamente los jardines chinos y llegó a la conclusión de que éstos- por regla general- son caóticos, no simétricos, por lo tanto, intentaba encontrar una explicación razonable de “la misteriosa alusión de Yu Tsun” en relación con el jardín de su infancia en Hai Feng: “A pesar de mi padre muerto, a pesar de haber sido un niño en un simétrico jardín de Hai Feng ¿Yo, ahora, iba a morir?” (*O. C. I*, p. 472). Como cualquier jardín chino, el protagonista debería haber hablado de un jardín “caótico”, pero, al contrario, ha mencionado un jardín “simétrico”.

¹⁶³ Laura Silvestri: “Experiencia y enciclopedia...”, *op. cit.*, p. 111.

Echavarría analiza los datos del caso y construye una hipótesis basada en que Yu Tsun era consciente de que hay distintos tipos de laberintos, por eso- al reflexionar sobre la instrucción de girar a la izquierda- comenta que: “era el procedimiento común para descubrir el patio central de *ciertos* laberintos”. En segundo lugar, al conjeturar la forma del laberinto de Ts’ui Pên, lo identificó con el plan caótico de un típico jardín chino, alejándolo claramente de los jardines regulares “de quioscos ochavados y de sendas que vuelven”. Después de consultar las circunstancias históricas y geográficas, Echavarría decide:

Los atlas que he consultado ubican el pueblo de Haifeng (así se inscribe en el mapa) en la provincia de Guangdong, muy cerca de la costa y a unos 100 kilómetros de Hong Kong. Cantón (Guangzhou) es la ciudad principal de la provincia de Guangdong, y, como se sabe, fue por esa provincia por donde se logró la primera y más importante penetración europea, mayormente inglesa, del Imperio de la China. El hecho de que el personaje de Borges, Yu Tsun, sea nada menos que profesor de inglés en una escuela alemana de Tsingtao (miles de kilómetros al norte en la China), implica necesariamente un dominio de ambas lenguas- como de hecho queda constatado en el relato que nos ocupa-, por consiguiente, una educación esmerada y al mismo tiempo híbrida, y probablemente un hogar firmemente ubicado en el contexto de Occidente. Acaso esas circunstancias podrían aclarar el “simétrico jardín” occidentalizante- y de “bárbaros”- como indica la cita que sigue, en un contexto chino¹⁶⁴.

Nos atrevemos a detectar en el cuento unas cuantas explicaciones más de esta misteriosa alusión de Yu Tsun. Partiendo de las normas del juego borgeano con sus lectores, se puede decir que un jardín “simétrico”, en el contexto borgeano, puede describirse con el adjetivo “caótico” y viceversa. Este procedimiento no resultaría tan raro si tuviéramos en cuenta que Borges, en lugar de decir “doblar a la derecha”, dijo “doblar a la izquierda” para describir el modo de alcanzar el patio central de los laberintos. Segundo, si la contradicción es una constante de los jardines chinos ¿por qué esta peculiaridad no contagia al propio protagonista a la

¹⁶⁴ Arturo Echavarría: “Espacio textual y el arte...”, *op. cit.*, pp. 80 y 81.

hora de describirlos? Echavarría matiza en su estudio que: “el jardín chino está sujeto a normas estéticas rigurosas, pero, en cambio, su ensamblaje aspira a que se le perciba como un caos”¹⁶⁵. En tercer lugar, los niños tienen un punto de vista diferente de los mayores; una perspectiva, digamos, más clara y más transparente. Lo más probable es que Yu Tsun, cuando era niño, veía los jardines caóticos de Hai Feng de una manera distinta, con simetría y pureza características de la infancia. Recordemos que los niños de Ashgrove intuyeron que Yu Tsun quería llegar a la casa de Albert sin que él les preguntara nada. Por lo tanto, según avanza la edad del hombre las luces se apagan, las cosas se ven borrosas y la vista es cada vez más débil, y como consecuencia de todo esto lo “simétrico” de la infancia vuelve “caótico”.

Perspectivas distintas son también la del creador del laberinto y la del extraviado en el laberinto. Para el primero el plano es bastante “simétrico”, para el segundo, demasiado “caótico”. Por eso, se dice que al caos aparente le corresponde siempre un orden preestablecido. Alude Stephen Albert en su discurso: “He conjeturado el plan de ese caos, he restablecido, he creído restablecer el orden primordial” (*O. C. I*, p. 479) refiriéndose a la novela de Ts’ui Pên. Además, se habla del árbol (núcleo principal de cualquier jardín) como doble símbolo de maldición y bendición¹⁶⁶, con lo cual, es lógico que los jardines reúnan una cantidad

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 78.

¹⁶⁶ En “Génesis”, el árbol ha sido el elemento decisivo que provocó la desobediencia del ser humano. De esta manera el árbol ha encarrilado la maldición y ha traído el castigo a toda la raza humana. Al oír la voz de Dios, Adán y Eva intentaron esconderse y se refugiaron en la higuera (otro árbol) para que no se vieran desnudos. En “Deuteronomio” leemos: “Si alguno hubiere cometido algún crimen digno de muerte, y lo hicieris morir, y lo colgareis en un madero, no dejareis que su cuerpo pase la noche sobre el madero; sin falta lo enterrarás el mismo día, porque maldito por Dios es el colgado”. El árbol era símbolo de la maldición a lo largo de todo el Antiguo Testamento, mientras en los Evangelios Jesucristo fue crucificado y colgado en el madero de la cruz como símbolo de maldición que, luego, se ha convertido en una bendición. En “Éxodo” hay otra pista: “Y Moisés clamó a Jehová, y Jehová le mostró un árbol; y lo echó en las aguas, y las aguas se endulzaron”. Para transformar el agua amarga de Mara en agua potable, Moisés utilizó un árbol para quitar la maldición y la amargura del agua. Véase *Santa Biblia, op. cit.*, pp. 7, 198, 998 y 72 respectivamente.

grande de rasgos contradictorios como el mencionado caso del jardín de Hai Feng. Por último, la simetría repetida infinitamente crea un caos mucho más complicado como se ha visto en “La biblioteca de Babel”, o como lo sugiere Cristina Grau quien habla de laberintos generados por adiciones infinitas, y otros por duplicaciones y simetrías.

Otro asunto polémico del cuento es la cuestión del retraso de la ofensiva británica. Se discute sobre si se debe al bombardeo de la ciudad Albert, y por consiguiente, al éxito del plan de Yu Tsun, o se debe simplemente a las lluvias torrenciales como anota el capitán Liddell Hart en su *Historia de la Guerra Europea*. Laura Silvestri descartó que el bombardeo de la ciudad fuera una consecuencia de la realización del proyecto de Yu Tsun argumentando que la conexión causal entre los dos hechos podría ser una mera hipótesis del espía chino, posible exclusivamente en plan teórico pero nunca comprobable con datos ciertos:

Para poder determinar que el bombardeo de la ciudad es una consecuencia del asesinato de Albert haría falta saber con seguridad si la noticia del asesinato ha sido publicada anteriormente a la del bombardeo; si la misma noticia ha llegado a Alemania, y si el Jefe ha interpretado con exactitud el acto del chino. Pero nada de todo esto queda claro. Aun considerando afirmativos los primeros dos puntos, no se entiende por qué el Jefe debería tomar la noticia en el sentido del espía si el mismo Yu Tsun al comienzo dice que el Jefe le tenía miedo¹⁶⁷.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que “El jardín de senderos que se bifurcan” es un relato policial, lo que implica que el narrador no mencione todos los detalles y que cuente con la inteligencia del lector para estar al tanto de los acontecimientos. Si Borges hubiera apuntado explícitamente los datos señalados por Silvestri, el relato habría perdido el brillo y la sorpresa, dos elementos indispensables en el género policial.

¹⁶⁷ Laura Silvestri: “Experiencia y enciclopedia...”, *op. cit.*, pp. 108 y 109.

Aludir y eludir son dos mecanismos a la disposición del escritor para tallar la materia prima del cuento y sacarlo a luz en la mejor forma posible. Cabe recordar que la omisión, junto con otros elementos que la propia Silvestri enumera en las últimas líneas de su estudio, son algunas de las normas principales del juego: “Se verá entonces que la ambigüedad, el silencio y lo dicho a medias constituyen las características de la literatura de Borges y, a la vez, la especificidad de su misma existencia”¹⁶⁸. Recordemos también que el protagonista evitaba, en varias ocasiones, declarar su intención y propagar el Secreto que guardaba, lo que alimenta nuestra hipótesis de que Borges recurría a la omisión y lo dicho a medias para construir su jardín de senderos que se bifurcan.

Apoyándose en la metáfora como norma del juego y clave importante para entender el cuento, Arturo Echavarría ha analizado el mismo caso para confirmar desde el principio que la historia del espía chino sirve como un contexto necesario del texto de Liddell Hart y que altera su significado. Mientras Hart atribuye la demora a las lluvias torrenciales y añade que esa demora era “nada significativa”, el informe-confesión del espía chino enfoca la mirada en la frase del capitán inglés que cobra un sentido completamente contrario. La oficialidad inglesa de Liddell Hart- como especula Echavarría- quiso ocultar el bombardeo, pero Yu Tsun ha puesto al descubierto todas las circunstancias. La demora- en el contexto del espía chino- no fue casual y se volvió “muy significativa” porque coincidió con la devastación de un bombardeo. El sentido metafórico de la frase “lluvias torrenciales” merece una reflexión especial para detectar la segura conexión entre los acontecimientos. El enlace perdido está en una frase de Yu Tsun al principio del cuento fantaseando con el futuro bombardeo: “Un pájaro rayó el cielo gris y ciegamente lo traduje en un

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 114.

aeroplano y a ese aeroplano en muchos (en el cielo francés) aniquilando el parque de artillería con bombas verticales” (*O. C. I*, p. 473). Entre “las lluvias torrenciales” de Hart y “las bombas verticales” de Yu Tsun, está allí la solución del caso:

Es ahora cuando caemos en la cuenta de que lo que surge de la develación del Secreto, el bombardeo que se anuncia en los últimos renglones del relato, ya estaba inscrito bajo el velo de aparentes “metáforas ineptas y perífrasis evidentes” (las palabras son de Stephen Albert) en el primer párrafo del cuento: *bombardeo=bombas verticales que caen desde el cielo=lluvias torrenciales*. Con esta información en la mano, el lector reconstruye una nueva sintaxis de la “historia”. La demora fue casual sólo para aquellos que ignoraban o quisieron ocultar el bombardeo producto del espionaje. Y el bombardeo fue significativo porque causó una demora de cinco días respecto a la ofensiva contra la línea Sere-Montauban¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Arturo Echavarría: “Espacio textual y el arte...”, *op. cit.*, p. 90.

4.2.2: Persiguiendo al perseguidor

Igual que “La casa de Asterión” y “La biblioteca de Babel”, la noción espacial “jardín” desde el título concede un protagonismo considerable al espacio. Este protagonismo va envolviéndose de magia oriental cada vez que se identifica con lo chino. En la cultura china el jardín desempeña el papel de “una cifra del cosmos”¹⁷⁰ por la multiplicidad de los significados comprendidos en un espacio tan reducido, equivalente al *Multum in parvo* de “El Aleph”. La figura sintética del jardín chino abarca no sólo términos desiguales como el arte y la historia; el orden y el caos; lo parcial y lo inconcluso, sino también conceptos incompatibles como escape-búsqueda, o lo que vamos a estudiar bajo el concepto del “perseguidor perseguido” resaltando los detalles precisos de un cuento policial que cumple todos los requisitos del género.

Después del párrafo introductorio, la historia del espía chino arranca con la noción de la muerte de Runeberg, otro espía que trabajaba para los alemanes y compañero de Yu Tsun. Esta muerte anuncia el comienzo de la persecución de Madden al chino quien sabe perfectamente que ya está atrapado: “Antes que declinara el sol de ese día, yo correría la misma suerte” (*O. C. I*, p. 473). En su huída de Madden, el plan que ha confeccionado el protagonista para informar a los alemanes del nombre de la ciudad tardó tan sólo diez minutos para madurarse: “La guía telefónica me dio el nombre de la única persona capaz de transmitir la noticia: vivía en Fenton, a menos de media hora de tren” (*O. C. I*, p. 473). Desde este momento, Yu Tsun se convirtió en el perseguidor perseguido: por un lado,

¹⁷⁰ El concepto “cosmic diagram” es de la historiadora Maggie Keswick, y es traducido por Arturo Echavarría en “cifra del cosmos” para referirse a la expresividad abarcadora del jardín en la cultura china. Véase Arturo Echavarría: “Espacio textual y el arte...”, *op. cit.*, p. 76. También Maggie Keswick: *The Chinese Garden*, Nueva York, 1978, p. 7.

intenta escaparse de la persecución de Madden, y por el otro, busca llegar cuanto antes a su víctima a quien debe asesinar. Buscaba por el apellido Albert en la guía telefónica donde, por supuesto, figuraban muchas personas con este apellido, pero Yu Tsun precisó desde el principio al sinólogo Stephen Albert como transportador del mensaje, incluso en caso de que el chino hubiera podido escapar de Madden. La noticia de un sinólogo inglés asesinado podría ser correctamente interpretada por el jefe alemán, sobre todo si existiera, previamente, una lista con nombres de ciudades sospechosas. La única dificultad con que se enfrentaba Yu Tsun era “indicar (a través del estrépito de la guerra) la ciudad que se llama Albert” (*O. C. I*, p. 480). Nuestra hipótesis está fundamentada en una reflexión del espía chino al comienzo del relato:

Si mi boca, antes de que la deshiciera un balazo, pudiera gritar ese nombre de modo que lo oyeran en Alemania... Mi voz humana era muy pobre. ¿Cómo hacerla llegar al oído del Jefe? Al oído de aquel hombre enfermo y odioso, que no sabía nada de Runeberg y de mí sino que estábamos en Staffordshire y que en vano esperaba noticias nuestras en su árida oficina en Berlín, examinando infinitamente periódicos (*O. C. I*, p. 473).

Se supone que hubo previo acuerdo para intercambiar las noticias vía periódicos, con lo cual el jefe alemán estaba en su oficina “examinando infinitamente periódicos” en busca de cualquier noticia que le trajera alguna novedad de los dos espías. Yu Tsun recurrió a la metonimia para enlazar el nombre de la ciudad con el del sinólogo inglés, basándose en una semejanza formal válida para todos, como confirma Laura Silvestri: “Por eso, el jefe puede descifrar la noticia del asesinato publicada en los periódicos, y por eso Richard Madden puede adivinar lo que Yu Tsun va a cumplir y lo sigue hasta la casa de Albert para detenerlo”¹⁷¹. El protagonista pudo superar la dificultad con la ayuda de la prensa que

¹⁷¹ Laura Silvestri: “Experiencia y enciclopedia...”, *op. cit.*, p. 108.

publicó dos noticias aparentemente sin relación entre sí, pero en el fondo confirman que el perseguidor perseguido tuvo éxito en su misión, posible exclusivamente en un laberinto-jardín de senderos que se bifurcan.

Las referencias histórico-culturales ayudan a revelar algunos aspectos de esta doble persecución. Teniendo en cuenta los rasgos orientales de Yu Tsun en un país occidental como Inglaterra, no resultaría anormal que los niños en la estación de Ashgrove intuyeran donde quería ir el protagonista. Es lógico pensar que, en un pueblo tan pequeño, un chino anda buscando la casa del único sinólogo que vive allí. Recordemos también que el propio Stephen Albert estaba acostumbrado a recibir visitas¹⁷² de otros aficionados a la sinología- por supuesto, entre ellos muchos chinos- para que les revelara las claves de su descubrimiento. En su conversación con Yu Tsun, dice Albert: “-Veo que el piadoso Hsi P’êng se empeña en corregir mi soledad. ¿Usted sin duda querrá ver el jardín? Reconocí el nombre de uno de nuestros cónsules y repetí desconcertado: - ¿El jardín?” (*O. C. I*, p. 475 y 476). Con toda la normalidad los niños en cuanto vieron a una persona con rasgos chinos le indicaron el camino a la casa de Albert.

Esta fisonomía fue la razón de que Yu Tsun juzgara preferible tomar un coche, aunque la estación no distaba mucho de su casa: “Argüí que así corría menos peligro de ser reconocido; el hecho es que en la calle desierta me sentía visible y vulnerable, infinitamente” (*O. C. I*, p. 474). Para despistar a su Richard Madden, el protagonista compró un billete a una estación más lejana que Ashgrove, pero Arturo Echavarría cree que: “la

¹⁷² Laura Silvestri añade otra razón valorable de la normalidad con que Albert recibió a Yu Tsun a pesar de ser desconocido. Con este gesto reconoce una de las posibilidades ofrecidas por su teoría del laberinto-novela: “usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo”. Véase Laura Silvestri: “Experiencia y enciclopedia...”, *op. cit.*, p. 110.

condición étnica de Yu Tsun lo priva de una de las condiciones necesarias para el espionaje: el poder pasar desapercibido”¹⁷³. Se supone que Madden pudo saber la estación a la que iba Yu Tsun al preguntar a los que se encontraban en el andén si había descendido allí un chino y a dónde se había dirigido.

En el contexto histórico de los acontecimientos del relato podemos seguir otra pista de lo que venimos llamando “persiguiendo al perseguidor”. Nos referimos a los enfrentamientos entre el pueblo chino y las tropas inglesas y francesas que invadieron el territorio chino y cometieron en 1870 una notoria masacre en la ciudad de Tianjín (Tientsin), donde Stephen Albert fue misionero antes de aspirar a sinólogo y que fue abierta a los extranjeros unos diez años antes. Teniendo en cuenta este hecho histórico¹⁷⁴, sería lícito especular que Yu Tsun buscaba la venganza de los franceses e ingleses quienes aniquilaron al pueblo chino en la mencionada agresión. El pueblo chino fue perseguido y aniquilado por los franceses e ingleses en esa fecha en territorio chino, y he aquí a Yu Tsun en territorio inglés (bajo árboles ingleses) devuelve- en un acto de represalia- la persecución a los agresores: artillería inglesa bombardeada en territorio francés. Esta especulación no sólo alimenta la idea del perseguidor perseguido, sino también enfoca la luz en los verdaderos motivos que empujaron al chino a aceptar, según sus palabras en el texto, “la abyección de ser un espía”. Sin este trasfondo histórico, sería injustificable e incluso contradictorio el trabajo de espionaje del protagonista quien comenta: “No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, que me ha

¹⁷³ Arturo Echavarría: “Espacio textual y el arte...”, *op. cit.*, p. 89.

¹⁷⁴ En esta cadena de agresiones en el territorio chino, reviste importancia también el hecho de que los ingleses habían destruido el Yuan Ming Yuan, uno de los jardines imperiales más famosos de China. A la luz de este dato se entiende lo que significa la frase de Yu Tsun en su meditación bajo árboles ingleses, lamentando la destrucción de esos jardines chinos: “pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres, de otros momentos de otros hombres, pero no de un país: no de luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes” (*O. C. I.*, p. 475).

obligado a la abyección de ser un espía” (*O. C. I*, p. 473), calificando al jefe alemán de enfermo y odioso.

La carrera contra reloj entre Madden y Yu Tsun tiene como objetivo básico llegar al Secreto (el centro del laberinto) representado por el nombre Albert, sea el del sinólogo o el de la ciudad. Al llegar al presunto centro, se da cuenta de que hay otro centro del laberinto, y es mucho más complicado de lo que se piensa. Nos referimos al centro del vertiginoso laberinto de la novela de Ts’ui Pên. Las coordenadas del enigma corresponden a dos niveles: uno espacial y el otro temporal, y lo terriblemente difícil es intentar fijar el centro de un plano confeccionado con dos materias primas de índole heterogéneo. De nuevo, los personajes se ven obligados a poner en marcha la operación escape búsqueda para alcanzar el patio central del laberinto de senderos que se bifurcan infinitamente.

4.2.3: Alcanzando el centro

El infinito- como subraya Alazraki- es “la única dimensión que conviene a ese mundo concebido como un laberinto insoluble, su función es clara: la infinitud espacial y temporal del universo acentúa su naturaleza caótica y refuerza su condición de impenetrable”¹⁷⁵. Está claro que alcanzar el centro es el objetivo de cualquier laberinto, pero el centro no significa nada- como alega Jean Franco- excepto “la terminación del recorrido y la comprensión de un orden o esquema”¹⁷⁶. En la existencia humana ocurre lo mismo: la muerte es el fin del recorrido terrenal y entender el mapa del camino es morir. En “El inmortal” el protagonista, al intuir el mapa del recorrido de la vida humana, opta por la muerte comprendiendo que todo hombre debe concluir su recorrido con la muerte. En “El jardín de senderos que se bifurcan” el sinólogo Stephen Albert- al descifrar el mapa de la novela de Ts’ui Pên- fue asesinado por el protagonista, bisnieto del gobernador de Yunnan. El cuento sugiere que el propio Yu Tsun fue ejecutado al final, después de haber entendido la estrategia de la novela de su antepasado. Ts’ui Pên, asu vez, fue asesinado al resolver el enigma del tiempo y revelarlo en las líneas de su novela.

La comprensión y la muerte son a menudo simultáneas. Revelar o descubrir el Secreto es llegar al centro, lo que significa el fin del recorrido y la concepción del esquema y, por consiguiente, cumplir el propósito en la vida. Jean Franco imagina el laberinto como “una tela de araña que han tejido los mismos hombres para que fuera la causa de su propia muerte”¹⁷⁷, son programas de existencia pero terminan con la muerte de los programadores. El hombre es el programador de su existencia, pero el

¹⁷⁵ Jaime Alazraki: *Narrativa y crítica ...*, op. cit., p. 52.

¹⁷⁶ Jean Franco: *Historia ...*, op. cit., pp. 347 y 348.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 349.

momento en que comprende el sistema de su programa es, definitivamente, el anuncio de su fin, de su muerte. Cada uno crea su propio programa para descodificar el enigma, pero el resultado final es lo mismo. En *El Hacedor* Borges concluye:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo: a lo largo de los años puebla el espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara (*O. C. II*, p. 232).

Incomprensiblemente, morir y matar se convierten en dos acontecimientos inevitables con cada penetración en el centro del laberinto. Ello se debe a la consideración del Secreto guardado en el centro como tabú¹⁷⁸, y aquéllos que alcanzan el centro transgreden el orden, y por eso merecen la muerte. Mary Lusk Friedman compara el hecho de afrontar un tabú con estar en presencia de una divinidad:

Los héroes de Borges que tienen el privilegio de desenmascarar el rostro de Dios o de poseer, en cualquiera de sus manifestaciones, ilimitación del tiempo y del espacio, sufren el castigo que tradicionalmente se ha impuesto a los mortales que no se resignan a serlo. Pueden ser asesinados en el acto, quedarse paráliticos o ciegos, o volverse locos. Todos estos castigos pueden verse como una pérdida simbólica del yo¹⁷⁹.

Todos los personajes que alcanzan el centro del laberinto y descubren el Secreto- Ts'ui Pên, Stephen Albert y Yu Tsun- son condenados a la muerte. Las palabras que cierran los capítulos de la novela de Ts'ui Pên vienen como un mandamiento secreto y confirman esta idea: “*Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir*” (*O. C. I*, p. 478). De aquí se

¹⁷⁸ Véase Arturo Echavarría: “Espacio textual y el arte...”, *op. cit.*, p. 95.

¹⁷⁹ Mary Lusk Friedmann: *Una morfología...*, *op. cit.*, pp. 28 y 29.

entiende que Richard Madden, aunque estuvo en el centro del laberinto, no se le reveló el Secreto, lo que explica la frase de Yu Tsun:

En mitad de mi odio y de mi terror (ahora no me importa hablar de terror: ahora que he burlado a Richard Madden, ahora que mi garganta anhela la cuerda) pensé que ese guerrero tumultuoso y sin duda feliz no sospechaba que yo poseía el Secreto” (*O. C. I*, p. 473).

Seguramente, Madden estaba al tanto del centro del laberinto espacial: el nombre de la ciudad Albert, pero las coordenadas del laberinto temporal las ignoraba por completo. Los que poseían ese Secreto mayor fueron los tres condenados a matar y a morir.

Ahora analizamos la victoria como símbolo de alcanzar el centro del laberinto y la paradoja de utilizar el adverbio en la frase: “Abominablemente he vencido” (*O. C. I*, p. 480). El efecto del adverbio, a nuestro ver, es superior y además precede al verbo para frenar sus consecuencias, es decir contradice la victoria, la refuta y la deja intrascendente. Por otra parte, esta fórmula paradójica confirma la idea de que alcanzar el centro no significa nada más que la muerte y el final de recorrido tanto para el vencedor como para el derrotado. De aquí se entiende la razón de que Yu Tsun califica de “irreal, insignificante” todo lo acontecido después de esa presunta victoria.

Echavarría utiliza el término “circunstancias atenuantes”¹⁸⁰ para demostrar que el triunfo de Yu Tsun es refutable. En primer lugar, la victoria está dirigida al “enfermo y odioso” jefe alemán, cuyo país “bárbaro” le obligó al protagonista a “la abyección de ser un espía”. En segundo lugar, el último fin de esta victoria para Yu Tsun es probarle a ese

¹⁸⁰ Arturo Echavarría: “Espacio textual y el arte...”, *op. cit.*, p. 95.

jefe que “un amarillo podía salvar a sus ejércitos”, pero el bombardeo de un parque de artillería no es una clave para garantizar esa salvación de los ejércitos de Alemania. En tercer lugar, la victoria es abominable porque el protagonista tuvo que matar a una persona que consideraba como un amigo, un hombre modesto: “que para mí no es menos que Goethe. Arriba de una hora no hablé con él, pero durante una hora fue Goethe”. Todos estos atenuantes dejan un sabor agrídulce en la boca del espía chino e invalidan las consecuencias de esa hipotética hazaña que acabó con la muerte de Stephen Albert y el arresto de Yu Tsun a manos de Richard Madden.

Para alcanzar el centro existen unos requisitos imprescindibles que hay que cumplir, uno de ellos es despejarse de todos los recursos o como lo llama Mary Lusky Friedman “el viaje empobrecedor”¹⁸¹. El protagonista, antes de empezar su aventura por el laberinto, revisa sus bolsillos y comenta: “Algo- tal vez la mera ostentación de probar que mis recursos eran nulos- me hizo revisar mis bolsillos” (*O. C. I*, p. 473). De manera que avanza el viaje hacia el centro, aumentan los indicios del empobrecimiento tanto a nivel interno como a nivel externo. Vamos a rastrear este requisito en los tres personajes principales del cuento para que se haga una idea de lo inseparables que son estos dos acontecimientos: alcanzar el centro y despejarse de los recursos.

En cuanto a Ts’ui Pên, bisabuelo de Yu Tsun y gobernador de Yunnan, se sabe que optó por el aislamiento y se encerró voluntariamente en el Pabellón de la Límpida Soledad para alcanzar el centro del laberinto del tiempo a través de un doble proyecto: construir un laberinto y escribir

¹⁸¹ Mary Lusky Friedmann: *Una morfología...*, *op. cit.*, p. 30.

un libro. Stephen Albert explica a Yu Tsun, en un proceso muy parecido al misticismo, los distintos rasgos del viaje empobrecedor de Ts'ui Pên:

_ Asombroso destino el de Ts'ui Pên- dijo Stephen Albert-. Gobernador de su provincia natal, docto en astronomía, en astrología y en la interpretación infatigable de los libros canónicos, ajedrecista, famoso poeta y calígrafo: todo lo abandonó para componer un libro y un laberinto. Renunció a los placeres de la opresión, de la justicia, del numeroso lecho, de los banquetes y aun de la erudición y se enclaustró durante trece años en el Pabellón de la Límpida Soledad (*O. C. I*, p. 476).

El sentido del encierro y el aislamiento para conseguir la transparencia reveladora lo refleja claramente el Pabellón de la Límpida Soledad, nombre de la casa donde se enclaustró Ts'ui Pên. Stephen Albert, a su vez, tuvo que emprender un viaje empobrecedor para alcanzar el centro del laberinto-novela. Antes de aspirar a sinólogo había sido misionero, pero volvió a Inglaterra, se alejó de la ciudad y decidió vivir en el campo, en Ashgrove: “un suburbio de Fenton”, allí se enclaustró dedicándose a analizar minuciosamente la obra del gobernador chino. El viaje de Albert para alcanzar el centro del laberinto-novela incluye varias etapas de trabajo duro, preciso y agotador:

He confrontado centenares de manuscritos, he corregido los errores que la negligencia de los copistas ha introducido, he conjeturado el plan de ese caos, he restablecido, he creído restablecer el orden primordial, he traducido la obra entera” (*O. C. I*, p. 479).

Incluso la carta que le mandaron a Albert desde Oxford, y que contenía la solución del enigma, era de “papel antes carmesí; ahora rosado y tenue y cuadriculado”, lo que refleja un estado de degradación notable. El color gris de los ojos y la barba- como anotamos en “El inmortal”- aumenta la tonalidad de lo borroso, lo consumido y lo agotado después de un largo viaje empobrecedor que hizo desvanecerse los rasgos de Stephen Albert.

Yu Tsun lo describe así: “Era (ya lo dije) alto, de rasgos afilados, de ojos grises y barba gris. Algo de sacerdote había en él y también de marino” (*O. C. I*, p. 476).

El viaje empobrecedor de Yu Tsun, a su vez, está marcado por el abandono de la realidad cotidiana y el ruido mundanal del centro de las ciudades grandes hacia las afueras donde el ambiente es cada vez menos real y más fantástico, como si fuera un sueño. Mary Lusky Friedman ha investigado el viaje empobrecedor de los héroes borgeanos y ha llegado a concluir que: “... no siempre van acompañados de un movimiento físico. Borges a veces representa el viaje como divagaciones del pensamiento y del sueño”¹⁸². Este ambiente rural del campo inglés le lleva al protagonista a contemplar su destino y a reflexionar sobre el laberinto de los laberintos de su antepasado. Bajo árboles ingleses Yu Tsun penetra en el solitario camino que le lleva a la casa de Albert acompañado por la luna:

Les arrojé una moneda (la última), 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” (*O. C. I*, p. 474).

Es significativo el hecho de que haya arrojado la última moneda a los niños en el andén antes de emprender el camino hacia la casa donde iba a encontrarse cara a cara con el Secreto en el centro del laberinto. Recordemos que esa última moneda que arrojó a los niños era uno de los objetos que encontró en los bolsillos antes de abandonar su apartamento en la ciudad. Antes de revisar los recursos nulos que poseía, Yu Tsun se había encerrado en su cuarto donde el ambiente general refleja este rasgo típico de lo despojado y de lo constantemente desprovisto: “Subí a mi cuarto;

¹⁸² *Ibidt.*, p. 21.

absurdamente cerré la puerta con llave y me tiré de espaldas en la estrecha cama de hierro” (*O. C. I*, p. 473). Tendido de espaldas sobre la “estrecha cama de hierro” el protagonista se sumerge en una serie de divagaciones que remiten inevitablemente a la perplejidad característica del camino enmarañado hacia el centro del laberinto. En una de estas divagaciones confirma su carencia de poder y su vulnerabilidad, porque es incapaz de evitar que Madden le persiga hasta la muerte. En mitad de sus reflexiones y antes de huir, deja otra señal: “Mi voz humana era muy pobre” (*O. C. I*, p. 473). Esta pobreza y debilidad de la voz, pronto se convierte en silencio que invade el cuarto y añade otro toque de hundimiento: “Me incorporé sin ruido, en una inútil perfección de silencio, como si Madden ya estuviera acechándome” (*O. C. I*, p. 473). Más tarde, vuelve a vestirse “sin ruido” para escudriñar la calle “tranquila” antes de llegar a la estación de tren donde “No había casi nadie en el andén” (*O. C. I*, p. 474).

A lo largo de este proceso de empobrecimiento, es de especial interés observar cómo el personaje va perdiendo sus recursos materiales, e inversamente aumentan sus posibilidades de alcanzar el centro. Veamos, por ejemplo, estas frases en la segunda mitad de las especulaciones de Yu Tsun en su cuarto después de haber aclarado su total despojamiento: “En mitad de mi odio y de mi terror [...] pensé que ese guerrero tumultuoso y sin duda feliz no sospechaba que yo poseía el Secreto” (*O. C. I*, p. 473). La posesión del Secreto le suministró- aunque sus recursos materiales eran nulos, según creía- una dosis considerable de coraje, tanto que la pobre voz humana alzó el tono: “Dije en voz alta: *Debo huir*” (*O. C. I*, p. 473), y el silencio que envolvía el cuarto le llevó a pensar que: “un pistoletazo puede oírse muy lejos” (*O. C. I*, p. 473). Como consecuencia, el plan de alcanzar el centro estaba maduro en diez minutos y el protagonista emprendió su camino hacia el centro rematando: “De esa debilidad saqué fuerzas que no

me abandonaron” (*O. C. I*, p. 474). Este resurgimiento de fuerzas coincide paradójicamente con la declinación del día y la entrada de la noche: “Así procedí yo, mientras mis ojos de hombre ya muerto registraban la fluencia de aquel día que era tal vez el último, y la difusión de la noche” (*O. C. I*, p. 474).

El único recuerdo que pudo sacar a Yu Tsun de esas divagaciones era “el casi intolerable recuerdo del rostro acaballado de Madden”. Ese rostro acaballado remite, desde nuestro punto de vista, a la naturaleza centaurea del Minotauro (con cuerpo humano y cara de toro) que está en el centro del laberinto esperando la llegada del héroe redentor. En “La casa de Asterión” el Minotauro consiguió la salvación que tanto anhelaba al ser sacrificado a manos de Teseo. Desde la ventana del tren, Yu Tsun volvió a ver a ese “rostro acaballado” en el último tramo del andén intentando alcanzar el tren, un encuentro fugaz que dejó al protagonista “aniquilado”, y que anticipaba el cara a cara final del cuento. Ahora nos damos cuenta de que el centro del laberinto está cada vez más cerca. Al principio se trataba de un mero recuerdo del rostro, luego, un encuentro fugaz que se repitió con un “cara a cara” final en el centro del laberinto. En “El jardín de senderos que se bifurcan” tanto el Minotauro como Teseo están presentes pero con rasgos compartidos, es decir no hay un personaje único que desempeña el papel de cada arquetipo, sino que todos participan en él porque todos son él y todos reflejan las dos caras de la misma moneda, como comprobaremos en el siguiente apartado de este análisis.

4.3: Los personajes, salida del laberinto

Mary Lusky Friedman detecta en el paradigma narrativo de Borges un cierto tipo de “traición”¹⁸³ que atraviesa en la mayoría de los personajes borgeanos y, por supuesto, en los personajes de “El jardín de senderos que se bifurcan”. Desde el punto de vista de la escritora, la traición acompaña siempre a la desgracia motivadora en la obra de Borges. Para ella, Yu Tsun es chino de nacimiento, pero la profesión- profesor de inglés en Tsingtao- traspassa su herencia oriental a la cultura occidental. Para nosotros, esta situación no podría ser considerada como traición. Es, simplemente, un intercambio cultural o lingüístico. Si fuera así, cualquiera que estudiara o hablara otro idioma que no sea el suyo sería traidor. En segundo lugar, valora como traición el hecho de que el protagonista, en vez de aliarse a Inglaterra en el conflicto europeo, trabaja como espía para los alemanes¹⁸⁴. Tercero, la crítica califica de traición el asesinato de Stephen Albert quien restauró en Yu Tsun la veneración a su propio antepasado, y alega que el descaminado desprecio de Yu Tsun por su bisabuelo representa una vez más una deslealtad. En parte, estamos de acuerdo con la crítica en este punto, aunque no se debe olvidar que- para un espía en el estrépito de la guerra- el fin justifica el medio. Además, Yu Tsun y Albert no se conocían antes de ese encuentro para decir que existía una relación de lealtad y que el chino fue traidor a Albert. A pesar de todo, el protagonista muestra su arrepentimiento por haber sido obligado a matar a una persona tan estimada como Albert: “No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio” (*O. C. I*, p. 480). En resumen, Friedman apunta:

¹⁸³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸⁴ El trasfondo histórico del conflicto entre China e Inglaterra, y que hemos detallado en su lugar correspondiente de nuestro estudio, justifica el comportamiento de Yu Tsun y niega cualquier toque de traición a Inglaterra por parte del protagonista.

Chino, profesor de inglés, espía alemán, discípulo, colega, y descendiente de un ilustre antepasado, Yu se enreda inevitablemente en una telaraña de atributos; no puede dejar de ser traidor. Pero él no es el único traidor del cuento. Richard Madden, descrito como un “hombre acusado de tibieza y tal vez de traición”, ha traicionado a su patria, Irlanda, trabajando para señores británicos¹⁸⁵.

Nos atrevemos a poner otra hipótesis basada en que la traición de la que habla Friedman es sencillamente una “identidad neutral” o, mejor dicho, identidad grisácea¹⁸⁶ representada por “los ojos grises y la barba gris” de Stephen Albert que había sido “misionero” antes de aspirar a “sinólogo” y que en él había “algo de sacerdote y también de marino”. En cuanto a Yu Tsun, es “chino”, “profesor de inglés” y “espía que trabaja para los alemanes”. En Ts’ui Pên la heterogeneidad es más clara: gobernador de provincia, docto en astronomía, en astrología y en la interpretación infatigable de los libros canónicos, ajedrecista, famoso poeta y calígrafo. Esta identidad colectiva y heterogénea nos permite hablar de fusión de personajes y anulación del yo como clave para descifrar el enigma y darse con la salida del laberinto.

En más de una ocasión, el protagonista habla de este sentimiento de iluminación: “Me sentí por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo” (*O. C. I*, p. 475). Más adelante, después de escuchar el mandamiento secreto en la novela de Ts’ui Pên, medita:

Desde ese instante, sentí a mi alrededor y en mi oscuro cuerpo una invisible, intangible pululación. No la pululación de los divergentes, paralelos y finalmente coalescentes ejércitos, sino una agitación más inaccesible, más íntima y que ellos de algún modo prefiguraban (*O. C. I*, p. 478).

¹⁸⁵ Mary Lusk Friedman: *Una morfología...*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁸⁶ En el análisis de “El inmortal” hemos hablado detalladamente del color gris en el nombre de Ashgrove. También en el comienzo del relato Yu Tsun habla del “cielo nublado”, típico del clima inglés.

En la escena final del cuento vuelve a comentar:

Volví a sentir esa pululación de que hablé. Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo (*O. C. I.*, p. 479).

La primera frase destaca la dosis de iluminación que el protagonista consiguió como recompensa después de haber reflexionado sobre el laberinto de los laberintos “que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros”. Friedman subraya que Borges ya había utilizado esta frase anteriormente en su texto confesional “Sentirse en muerte”: “En ambos textos señala la disolución de las fronteras de la individualidad que acarrea la irrealidad borgiana”¹⁸⁷. Esta disolución refleja la primera fase de una fulminante experiencia que va borrando, gradualmente, el yo individual del protagonista¹⁸⁸ fundiéndolo en una identidad colectiva representada por esa invisible e intangible pululación de la que habla Yu Tsun en la segunda etapa del proceso. Esta sensación pululante ha sido inspirada en la entidad múltiple de los ejércitos en la novela-laberinto, pero es más íntima y menos accesible que la de los ejércitos. En el momento cumbre del relato, el secreto se revela y en lugar del yo personal empezamos a descubrir las verdaderas caras que forman esta identidad compuesta: “Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo”. Exclusivamente, Albert y Yu Tsun son los dos personajes poseedores del Secreto en aquel

¹⁸⁷ Mary Lusky Friedman: *Una morfología...*, *op. cit.*, pp. 35 y 36.

¹⁸⁸ De hecho, podemos detectar la puesta en marcha de este proceso en un gesto que podría haber pasado desapercibido. Nos referimos a una frase de Yu Tsun antes de abandonar su apartamento, camino a la casa de Albert: “Me vestí sin ruido, *me dije adiós en el espejo*, bajé, escudriñé la calle tranquila y salí” (*O. C. I.*, p. 473). La cursiva es nuestra y subraya el hecho de que el protagonista se ha despedido de sí mismo; de su identidad; de su yo personal para incorporarse en otra identidad superior, “secreta y multiforme en otras dimensiones de tiempo”. Una vez en el tren, el protagonista deja otra pista clara de este proceso que ya está en marcha: “Aniquilado, trémulo, me encogí en la otra punta del sillón lejos del temido cristal” (*O. C. I.*, p. 474). En este sentido, Friedman resalta el carácter paradójico del proceso en las siguientes palabras: “Borges invierte la búsqueda de una persona o cosa y la convierte en el intento de perder algo”. Véase Mary Lusky Friedman: *Una morfología...*, *op. cit.*, pp. 29 y 30.

momento, por eso no es de extrañar que sean los dos que forman la nueva identidad con todas las variaciones y en todas sus formas posibles. De esta tercera etapa dice Friedman:

Casi siempre el encuentro que se sitúa en el momento cumbre de los relatos va acompañado de una revelación. Por lo general, esta epifanía acarrea una divulgación repentina del secreto estado de las cosas: de la verdadera identidad del héroe, por ejemplo, o de la inesperada inminencia de su muerte¹⁸⁹.

El momento cumbre en “El jardín de senderos que se bifurcan” satisface el paradigma propuesto por Mary Lusk Friedman con todas las trascendencias proyectadas: revelación del secreto, revelación de la verdadera identidad del héroe y la muerte inminente de ambos personajes, mejor dicho, la muerte de Albert y el arresto de Yu Tsun, previo a su ejecución. Este momento cumbre es lo más parecido a una visión de naturaleza Aleph donde la multiplicidad desemboca en una revelación unificadora. En este sentido se puede divisar un paralelismo entre la novela-laberinto *El jardín de senderos que se bifurcan* de Ts’ui Pên y el cuento policial de Borges que lleva el mismo título. Cada uno de los autores invierte sus recursos para ofrecer una imagen de la simultaneidad del universo. El resultado en el caso de Ts’ui Pên ha sido la caótica novela interpretada y recreada gracias al trabajo de Stephen Albert, y en el caso de Borges ha sido el momento cumbre del cuento cuando el jardín acoge a esa identidad infinita de personas multiformes en otras dimensiones de tiempo. Una vez más, la literatura y el lenguaje se ven incapaces de reflejar fielmente el carácter simultáneo del universo. El propio Borges dictamina en “Nueva refutación del tiempo”: “Todo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal” (*O. C. II*, p. 142), pero al mismo tiempo opina que la eternidad es la que nos permite vivir

¹⁸⁹ Mary Lusk Friedman: *Una morfología...*, *op. cit.*, p. 27.

sucesivamente: “La totalidad del ser es imposible para nosotros. Todo nos está dado, pero por suerte de forma gradual”¹⁹⁰. Ni la novela ni el cuento han podido reflejar exactamente esa simultaneidad que acecha al hombre en cada instante de su existencia.

Otro paralelismo revelante es el de los dos personajes principales del cuento de Borges. Friedman ha investigado una lista de cinco elementos correspondientes a Yu Tsun: la cama de hierro, el silencio poco natural de la habitación, el humilde lápiz rojo-azul, la carta que saca de su bolsillo y el reloj norteamericano para encontrar respectivamente sus dobles en la siguiente lista de pertenencias de Albert: el portón herrumbrado, la silábica música oriental, el jarrón de la familia rosa y otro de color azul copiado de los alfareros de Persia, la carta de la clave de la novela-laberinto y el alto reloj circular¹⁹¹. Este paralelismo confirma que el destino de ambos personajes estaba ligado el uno al otro desde el principio y que ambos son dos caras de la misma moneda.

¹⁹⁰ Roberto Alifano: *Conversaciones ...*, *op. cit.*, p. 250.

¹⁹¹ Mary Lusk Friedman: *Una morfología...*, *op. cit.*, pp. 32 y 33.

II. La dimensión ultra humana del laberinto. Tres experiencias ultra humanas

Empezamos una nueva etapa en la que profundizamos en el estudio para explorar las dimensiones interiores del laberinto y dejar ver algunos de sus secretos mejor guardados. Cuando decimos “secretos” nos referimos a la revelación mística que experimenta el narrador-protagonista en más de una ocasión, y que nos permite la indagación del tema desde nuevas perspectivas- valga la expresión- ultra humanas para precisar la dimensión sobrenatural del laberinto. El panteísmo- con nuevas extensiones- es uno de los temas más característicos de este nuevo capítulo. El misticismo y el microcosmos panteísta junto a la figura circular estrechamente relacionada con ambos son los aspectos peculiares que materializan la nueva dimensión explorada en este capítulo. Si en el primer capítulo nos ocupamos de trazar los patrones que dan forma al laberinto desde el exterior, en este capítulo se presta especial atención a lo que está más allá del aspecto material. En la infinita sucesión de ciclos que forman la espiral, pasamos aquí del primer nivel material humano a lo espiritual relacionado con lo teológico y lo divino.

En este capítulo estudiamos tres cuentos: “El Aleph”, “La escritura del Dios” y “El Zahir”. En los tres cuentos el microcosmos del universo es visto a través de tres símbolos: la esfera del Aleph de la Cábala, la Rueda de las religiones del Indostán y la moneda del Zahir del Islam. En cada uno hay un rasgo peculiar de los tres temas mencionados, pero los tres tienen una tendencia general a abordar lo que está más allá de la inteligencia humana. En “El Aleph” predomina la figura del espejo que refleja en la

tierra una imagen del mundo de arriba. Ese objeto maravilloso es el mejor símbolo para expresar la idea del todo en uno. En “La escritura del Dios”, único cuento borgeano que aborda el tema de la época precolombina, tanto la figura de la rueda como la del tigre subrayan la incapacidad humana frente a los enigmas ultra humanos que nos rodean. “El Zahir” es un cuento con un tono místico indiscutible y que, junto con “El Aleph”, ofrece las dos caras de la misma moneda. La estructura y las técnicas narrativas en ambos textos se asemejan y se oponen simultáneamente. Para describir este fenómeno narrativo, nos recurrimos al término “paralelismo oximorónico” acuñado por Luce López-Baralt en su estudio sobre “El Zahir”.

De todas las formas laberínticas la circular ha sido la preferida por Borges por lo que tiene de sugestión y expresividad. En “La esfera de Pascal” el autor habla de la figura esférica o circular subrayando que remite siempre a la divinidad: “En el *Timeo*, de Platón, se lee que la esfera es la figura más perfecta y más uniforme porque todos los puntos de la superficie equidistan del centro” (*O. C. II*, p. 14). El círculo, además, es un símbolo de la divinidad por su indudable referencia a la eternidad que es uno de los atributos divinos. La misma idea la exponen detalladamente Chevalier y Gheerbrant destacando que el círculo se trata de un punto extendido, y que simboliza la manifestación universal del Ser único y no manifestado:

El movimiento circular es perfecto, inmutable, sin comienzo ni fin, ni variaciones [...] Según textos de filósofos y teólogos, el círculo puede simbolizar la divinidad considerada no sólo en su inmutabilidad, sino también en su bondad difusiva como origen, subsistencia y consumación de todas las cosas¹⁹².

¹⁹² Jean Chevalier-Alain Gheerbrant: *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 301.

En la narrativa borgeana el carácter circular del laberinto es más que patente. En “El inmortal” se habla de la rueda de las religiones del Indostán que “no tiene principio ni fin”. Las repeticiones infinitas de los catálogos de “La biblioteca de Babel” remiten, a su vez, a la figura circular. En “El Aleph” la figura que contiene toda la vastedad del universo se describe como “una esfera tornasolada de dos o tres centímetros de diámetro”. Circular es también la celda donde está arrojado Tzinacán, el mago de la pirámide de Qaholom, en busca de la cifra mágica del universo en “La escritura del Dios”. En “El Zahir” la moneda de veinte centavos habla por sí misma de la figura circular que caracteriza el laberinto borgeano. El tema del soñador soñado en “Las ruinas circulares” abre el camino a los infinitos círculos que genera la historia del mago. Además, la circularidad del cuento viene confirmada con el adjetivo elegido para calificar las ruinas en el título. Por último, en “El acercamiento a Almotásim” el recorrido del joven estudiante de Bombay en busca de Almotásim acaba en el mismo punto donde emprendió la tarea, lo que deja evidente el carácter circular del laberinto. En general, casi no hay ni un cuento de Borges donde no salte a la vista alguna alusión explícita o implícita a lo circular.

II.1: El microcosmos panteísta en “El Aleph”

En el primero de los tres cuentos de este capítulo Borges ofrece una experiencia reveladora que transmite la imagen del microcosmos panteísta a través de un objeto circular, El Aleph: “una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor” (*O. C. I*, p. 625). Una de las constantes en los textos de Borges es el panteísmo, palabra que, como es bien sabido, deriva del griego “pan”, que quiere decir todo, y “theos”, Dios. En uno de sus diversos sentidos, el panteísmo significa el encuentro del todo en uno y del uno con todo. Un *multum in parvo* que permite al autor concluir que cualquier hombre es todos los hombres y que la historia de la humanidad está en cada uno de ellos y en todos. Si El Aleph es un punto en el espacio que contiene todas las cosas del universo, también un momento puede resumir la vida de todos los hombres y cifrar la eternidad. El Aleph, pues, es un microcosmos en que el universo queda cifrado, y se trata de un punto desde el cual se ven todas las cosas del universo simultáneamente.

De este cuento dice Borges en el epílogo: “En “El Zahir” y “El Aleph” creo notar algún influjo del cuento “The crystal egg” (1899) de Wells” (*O. C. I*, p. 629). En “El huevo de cristal” H. G. Wells intenta sondear el planeta Marte a través de un huevo mágico descubierto en la tienda del personaje principal, el señor Cave. Borges, paralelamente, intenta otear todos los puntos del espacio y todos los momentos del tiempo de La Tierra a través de la esfera mágica del Aleph. El infinito y lo circular se juntan para trazar las ininteligibles dimensiones del universo y ofrecer una imagen de la Totalidad que es, al mismo tiempo, la Unidad. El infinito, por lo tanto, se define como “un instante gigantesco” que reúne todos los

opuestos posibles dentro de ese objeto mágico que metafóricamente alude al ojo del ser humano¹⁹³.

Los influjos literarios que desembocan en el cuento son varios, entre ellos la innegable presencia del misticismo judío representado por la Cábala¹⁹⁴, que añade otro espejo a través del cual se puede divisar otra cara del Aleph. En la “Posdata” del cuento Borges resalta la relación de su Aleph con el alfabeto hebreo y la trayectoria cabalística:

Este, como es sabido, es el de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada. Su aplicación al círculo de mi historia no parece casual. Para la Cábala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad; también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior (*O. C. I*, p. 627).

¹⁹³ Algunos ven en el programa “Google Earth” de la informática una aplicación directa de estos elementos mágicos, ya que ofrece por la pantalla del ordenador una imagen real de todo el planeta.

¹⁹⁴ En su aspecto práctico, la Cábala es un conjunto de operaciones hermenéuticas y criptográficas que procedente del concepto de libro sagrado intenta una aproximación directa a Dios a través del minucioso estudio de las letras que componen el Pentateuco, la *Torah*, puesto que el lenguaje, de acuerdo con la tradición judía de la creación, precede a ésta, al haberse valido Dios de la palabra para llevar a cabo su obra (“Y Dios dijo ‘Hágase la luz’, y la luz se hizo”). De este modo, los cabalistas intentaron a través de un método exegético llamado *Gematria* una interpretación de las Escrituras basada en cálculos numéricos, combinatorios, permutativos, etc. de las letras hebreas que la componen. Véase Gastón Gallo: *Enciclopedia de Borges*, organizada por Nicolás Helft/Weber Ferro en página web: www.fst.com.ar/enciclopedia_de_borges.htm, Fecha de consulta 17/11/2000.

En *A dictionary of Borges* la Cábala: “From the Hebrew *Kabbal*, meaning ‘to receive’: ‘the received’, or traditional, lore. This general term is applied in Judaeo-Christianity to a body of religious knowledge and experience which seeks to provide a means of approaching God directly. The Cabbala is largely concerned with postulating cosmological systems: that is to say, with theories of the creation, maintenance and destiny of the world and the interrelation of its components. It includes a description of the role of man and other living creatures, the behaviour of the heavenly hosts and the interaction of these with the Godhead. As a method of mystical and poetical exposition of the Scriptures, the Cabbala adopts an immanent approach to the Universe, believing in the hidden existence of godliness behind and within every material object. Thus in Cabbalistic thought the visible world is likened to a veil or curtain which esoteric interpretations are able to lift, revealing a more direct vision of the true mysteries of God and his creation. Since, according to the Jewish account of creation, language preceded the act of creation (‘And God said, “Let there be light”; and there was light’), there followed a belief in the magical properties of Hebrew, the language employed by God. In Hebrew each of the 22 letters has its equivalent numerical value, and an important Cabbalistic method of exegesis is *Gematria*, or the interpretation of the Scriptures based upon numerical calculations and combinations of the Hebrew letters. This method did not exclude belief in the magic and creative properties of the Hebrew letters which, if deciphered, might reveal not only the ineffable presence of God, but also his mysterious power of creation. A guide to the different Cabbalistic theories can be found in the *Zohar, the holy book of Cabbalism. Borges was attracted to any idea which postulated the unreality of the visible world; what fascinated him particularly about the Cabbala was the idea of a systematic combinatorial method of mystical revelation (see ‘Una vindicación de la cábala’, *Disc.* 55-60). See *Pentateuch”. Véase Evelyn Fishborn y Psiche Hughes: *A dictionary of Borges*, *op. cit.*, pp. 44 y 45.

El espejo del que se habla aquí es el espejo de las Escrituras Sagradas que- según la Cábala- ofrece una imagen del esquema universal. La palabra de Dios, en este sentido, viene como un espejo que refleja el mapa de arriba. Cabe mencionar que Borges no creía en la Cábala como doctrina espiritual, sino que encontraba en esta tradición mística del judaísmo algunos procedimientos y técnicas interesantes aplicables a su literatura.

Tanto el epílogo como los dos epígrafes del cuento aseguran, de nuevo, el carácter intertextual de la narrativa borgeana en general y del cuento presente en particular. Los dos epígrafes del relato- palabras de Hamlet y de Leviatán en inglés- aluden al infinito espacial y proclaman la extensión infinita del lugar como equivalente a la eternidad temporal. No es difícil rastrear el tema del infinito espacial en textos fantásticos como *Las mil y una noches*¹⁹⁵, libro al que Borges dedicaba un culto muy especial. Siguiendo la misma línea de la intertextualidad literaria, se puede considerar el cuento como una reproducción de *La Divina Comedia* de Dante. El culto de Borges- protagonista y personaje principal del cuento- a su amada Beatriz Viterbo repite la imagen de un Dante en busca de Beatriz por los ciclos del infierno. El mítico viaje de Dante tiene su homólogo en el descenso al sótano para ver el famoso Aleph de Borges. Hasta los nombres de los personajes del cuento apuntan al modelo literario de Dante: el nombre de Daneri, rival de Borges, es una abreviatura de Dante Alighieri. En resumen, todas estas referencias transtextuales destacan una de las ideas persistentes en Borges que condensa la doctrina platónica de los arquetipos: la invención es originalmente “descubrimiento”. Todas las cosas preexisten

¹⁹⁵ Según Roberto Rojo, en la noche número 202 se cuenta la historia de un alcázar que debía permanecer cerrado. Un rey decide violar la norma y penetrar en el palacio para descubrir un espejo redondo y maravilloso que refleja los siete climas del Universo. Véase Roberto Rojo: “El espejo selenita y El Aleph de Borges”, en página web: www.interclassica.um.es. Fecha de consulta: 20/04/2010.

y no hay nada nuevo sobre la faz de la tierra, por eso, escribir una historia es descubrirla más que inventarla. Esta teoría, a su vez, da testimonio de la riqueza inagotable del texto literario.

Borges escribió este cuento que da título al libro entero en 1945. La última parte del cuento se trata de una posdata con fecha del primero de marzo de 1943, y en la que el escritor arroja más luces sobre la naturaleza de El Aleph, su grafía y su nombre alegando que El Aleph que vio en la calle Garay era falso y que hay otro Aleph, en este caso el auténtico, en lo más íntimo de una columna de la mezquita de Amr en El Cairo. Sobre la ubicación de “El Aleph” al final de la colección, Estela Cédula explica que el escritor solía ubicar los mejores cuentos al principio y al final¹⁹⁶ del volumen, olvidándose de la línea cronológica según la cual el cuento ocuparía el segundo puesto. La crítica subraya que:

Parecería que cuando Borges lo redactó en 1945, ya presentía que había alcanzado una meta deseada, pero que era necesario explicar su itinerario poético. “El Aleph” constituía en ese momento la hipótesis de un objetivo que había que lograr, el fin de un camino que había que recorrer paso a paso. Entonces, los otros cuentos marcan los jalones de esta experiencia poética excepcionalmente coherente y lúcida¹⁹⁷.

Esta meta precozmente alcanzada permite a Cédula concluir que todos los cuentos del volumen están diseñados y signados por un Aleph: “es decir, por la visión total como objetivo de orden estético”. Un cuento como “El Aleph” no puede ser menos que un código que recoge todos los pilares de la narrativa borgeana en general y, por lo tanto, lo podemos considerar como un bosquejo que ofrece una visión total de todo lo que queremos investigar en todo el trabajo actual. El espejo con su forma

¹⁹⁶ El volumen se abre con “El inmortal”, cuento que el propio Borges calificó en el mismo epílogo como la pieza “más trabajada” de toda la colección.

¹⁹⁷ Estela Cédula: *Borges o la coincidencia...*, op. cit., p. 93.

circular personificaría la condición humana, el infinito- tanto espacial como temporal- representaría lo divino y por último, el encuentro del todo en uno viene reflejado satisfactoriamente con la noción panteísta.

1.1: El Espejo

Los dos o tres centímetros de diámetro de El Aleph prefiguran el tamaño de un ojo humano resplandeciente y éste, a su vez, nos remite a la figura del espejo, como destaca brillantemente Luce López-Baralt¹⁹⁸ quien subraya el emparejamiento de la esfera de El Aleph y el disco metálico de El Zahir, para concluir que ambos símbolos son una variación de la antigua metáfora del ojo del alma. El carácter especulativo de ese objeto mágico, El Aleph, brilla nada más llegar al final de la larga enumeración caótica que Borges ha elaborado en el cuento: “Vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras” (*O. C. I*, p. 626). En el modelo de inspiración “The crystal egg”, Wells habla de otra visión más fascinante aún: el protagonista Cave y su amigo el médico investigador llegaron a percibir que algunos de los habitantes del huevo de cristal los veían a través de él, y tenían que barajar la posibilidad de que existieran dos cristales similares con simpatía mutua tan especial que cuanto se veía en el interior del uno podía ser observado en el otro mundo con el cristal correspondiente. Los habitantes de Marte habían enviado ese mágico objeto a la Tierra para observar a los seres terrestres, y así ocurrió que en una ocasión los extraños ojos de un marciano se acercaron súbitamente al cristal¹⁹⁹.

¹⁹⁸ La autora puertorriqueña ha desarrollado unos cuantos estudios sobre el tema del misticismo en Borges basándose en varios encuentros personales y públicos con el escritor argentino que le contó a López-Baralt que había tenido revelaciones místicas en más de una ocasión. Entre ellas, cabe mencionar la famosa experiencia del cuento “Sentirse en muerte”. Para más detalles, véase Luce López-Baralt: “Borges y William James: el problema de la expresión del fenómeno místico”, en *El siglo de Borges, V. I, op. cit.*, pp. 223-246. También “Los paseos de Borges por Constitución: la clave secreta de un emblema místico privado”, en *El siglo de Borges, V.II, op. cit.*, pp. 151-170. Y por último, “Borges o la mística del silencio: lo que había del otro lado del Zahir”, en *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX, op. cit.*, pp. 29-70.

¹⁹⁹ El mismo episodio es resumido por Borges en “El Aleph” como una de sus mágicas visiones: “[...] vi interminables ojos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó” (*O. C. I*, p. 625).

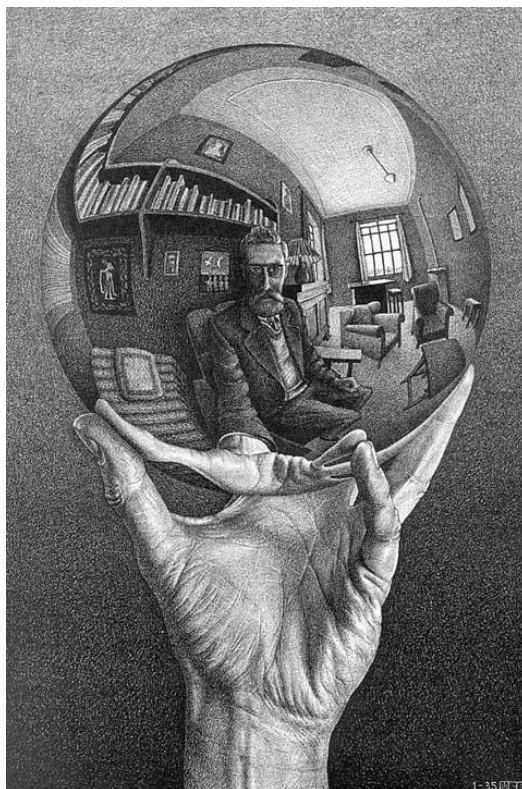


Ilustración de un huevo de cristal. Obra de Escher

En Borges, el carácter especulativo del milagroso Aleph es invertido para que sea un espejo entre el mundo de arriba y el de abajo: “[...] también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior” (*O. C. I*, p. 627). En Wells, el huevo de cristal es el espejo que refleja dos imágenes de dos planetas: uno real y otro imaginario, mientras en Borges El Aleph conecta nuestro mundo de abajo con el inconcebible de arriba. Sobre este carácter especulativo Jaime Alazraki confirma que los cuentos de Borges, en forma y en contenido, son como un espejo: “que invierte o revierte imágenes ya advertidas, pero además esas imágenes se repliegan y vuelven sobre sí mismas en busca de su propia reflexión: *lo visible no es sino el reflejo de lo invisible*”²⁰⁰.

²⁰⁰ Jaime Alazraki: *Versiones. Inversiones. Reversiones...*, *op. cit.*, p. 11. Las cursivas son del autor.



Grafía del Aleph, primera letra del alfabeto hebreo, como aparece en la cubierta de una de las varias ediciones de *El Aleph*.

Es un espejo tan mágico que no sólo puede reflejar los mínimos detalles- “las vísceras” de quien lo mira por ejemplo- sino también es capaz de contener en esos dos o tres centímetros de tamaño reducido toda la extensión de nuestro planeta, o sea, el encuentro del microcosmos con el macrocosmos. La coincidencia del máximo con el mínimo ocurre cuando las figuras geométricas- en este caso la esfera del Aleph- rozan el entorno del infinito dando cabida a lo que el protagonista denomina “un instante gigantesco”. A partir de esta noción, todo resulta posible y aceptable, según informa Borges en el cuento: “En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia” (*O. C. I*, p. 625). Estamos ante una síntesis de naturaleza única donde El Aleph se convierte en un punto de coincidencia del máximo y del mínimo absoluto en el tiempo y en el espacio dando cabida, simultáneamente, a lo

que Estela cédula llama “macro y microcosmos”. Una vez establecida la conexión con el infinito:

Cada figura geométrica alcanzaría así su límite, que es, a la vez, coincidencia y supresión de toda figura: tal límite es un “maximum” donde todo coincide y todo es suprimido. Pequeño y grande coinciden porque no son conceptos mensurables. El máximo de toda figura coincide con el mínimo; coincidencia y supresión- en definitiva- de toda oposición y, por lo tanto, supresión de toda construcción por parte del espíritu humano²⁰¹.

En el mismo contexto sería importante subrayar que Borges se ha inspirado para su Aleph en la noción de la eternidad temporal²⁰², como ha precisado el propio escritor en una charla publicada en 1996, y que Julio Ortega ha reproducido en su estudio sobre “El Aleph”:

Yo había leído en los teólogos que la eternidad no es la suma del ayer, del hoy y del mañana, sino un instante, un instante infinito, en el cual se congregan todos nuestros ayeres como dice Shakespeare en *Macbeth*, todo el presente y todo el incalculable porvenir o los porvenires. Yo me dije: si alguien ha imaginado prodigiosamente ese instante que abarca y cifra la suma del tiempo, ¿por qué no hacer lo mismo con esa modesta categoría que es el espacio?... Bueno, yo simplemente apliqué esa idea de la eternidad al espacio²⁰³.

Insistimos, el gran mérito de este “macro y microcosmos” reside en su capacidad de reflejar la totalidad con sus diminutos detalles sin superposición ni transparencia. Allí reside la magia del Aleph que no ha podido alcanzar Daneri siendo residente de la casa donde se encuentra el objeto mágico. El primo de Beatriz ha invertido su descubrimiento del Aleph para elaborar un poema en el que intenta ofrecer, al detalle, toda la

²⁰¹ Estela Cédula: *Borges o la coincidencia...*, op. cit., p. 113.

²⁰² Entre las fuentes de “El Aleph”, Julio Ortega hace referencia al matemático Georg Cantor que llamó “Aleph” a los números “transfinitos”, aquellos que no cambian si se les suma otro; y al filósofo Bertrand Russell que explicó también la serie ilimitada a que esos números virtuales remiten. A esos números transfinitos se refería Borges también en la posdata del cuento: “... para la *Mengenlehre*, es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes (*O. C. I*, p. 627). Véase Julio Ortega: “El Aleph' y el lenguaje epifánico”, en *El siglo de Borges. Vol. II, op. cit.*, p. 174.

²⁰³ *Idem.*

extensión geográfica de nuestro planeta, mientras Borges ha optado por otro mecanismo para conseguir el éxito. Es la diferencia entre el tratamiento cuantitativo y el cualitativo de la misma revelación: frente a la visión opaca y fragmentada de Daneri, brilla la universalización de la visión aléfica de Borges. Este artefacto asombroso llamado “Aleph” es como razona Julio Ortega- una alegoría del acto literario: “Lo asombroso no es el mundo retrazable sino el instrumento que nos permite su revelación simultánea”²⁰⁴. Por eso, a Borges no le sorprendió ver esos millones de actos deleitables y atroces. Lo único que le asombró era el hecho de que todos los actos ocuparan el mismo punto “sin superposición ni transparencia”. Ofrecer un retrato del mundo que nos rodea es menos maravilloso que el instrumento utilizado para conseguir esta hazaña que es la literatura. Allí reside el milagro de un lenguaje literario con muchas posibilidades de codificar el *multum in parvo*.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 175.

1.1.1: El espejo y la creación literaria

Para valorar la visión totalizante de Borges habrá que oponerla al poema de Carlos Argentino Daneri. Las versiones de ambos poetas ofrecen dos caras de la literatura y la creación poética: una es la lectura genealógica y la otra es la lectura procesal. La primera, en palabras de Julio Ortega, “se explica por la mecánica reduccionista de los orígenes, donde los archivos y los museos dictaminan que cualquier cosa viene de cualquier parte”, mientras la segunda es “la que en la tradición actualiza la noción de lo nuevo, la del cambio como la puesta en crisis de las representaciones dadas”. Es la oposición entre “el lenguaje de la mimesis empobrecedora del cosmos y el lenguaje doxológico del asombro divino de lo real”²⁰⁵. El lenguaje de la mimesis- donde cada palabra es explicada hasta hacerse trivial- empobrece la visión cósmica al agotar todas las posibilidades de sugerencia o imaginación, y por consiguiente lleva a la degradación del arte. Mientras tanto, el otro modelo no para de generar nuevas visiones reveladoras del cosmos dotadas de una dosis enriquecedora de sentidos renovables.

En el cuento Carlos Argentino Daneri descubre El Aleph en el sótano de su casa y lo enseña a Borges como una prueba de apoderarse del orbe conocible. La tarea que emprendió Daneri de recuperar el mundo perdido es esperpéntica y confirma la pérdida de cualquier noción de un arte genuino, como declara Julio Ortega: “Apoderarse del orbe conocible explica su patetismo, pero intentar un lenguaje literario lo hace grotesco, y perseguir la fama lo torna banal”²⁰⁶. Dice Borges-protagonista que Carlos Argentino Daneri: “[...] había elaborado un poema que parecía dilatar

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 177.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 175.

hasta lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos” (*O. C. I*, p. 620). El protagonista califica de “vasta empresa congénere” el “tedioso” proyecto de Daneri:

Este se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941, ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso de Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Septiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton. Me leyó ciertos laboriosos pasajes de la zona australiana de su poema; esos largos e informes alejandrinos carecían de la relativa agitación del prefacio. (*O. C. I*, p. 620).

La descripción satírica revela lo absurdo y lo imposible de la tarea. Lo que intenta Daneri en el poema es- de acuerdo con Julio Ortega- duplicar el mundo en el lenguaje y utilizar las palabras para representar todo el universo que nos rodea, ahogando así todas las posibilidades de la imaginación al suponer que lo real es lo dado, lo nombrable y legible. Con esta tendencia el proyecto sale aburrido y el resultado es un “pedantesco fárrago”, según las palabras de Borges-protagonista en el cuento. Daneri, no sólo crea ese tedioso poema, sino también se aboca a resaltar y exaltar las virtudes de su propio estilo con unos comentarios patéticos. Dice, por ejemplo, después de leerle a Borges unos versos del poema:

Dos audacias- gritó con exultación-, rescatadas, te oigo mascullar, por el éxito. Lo admito, lo admito. Una, el epíteto *rutinario*, que certeramente, denuncia, *en passant*, el inevitable tedio inherente a las faenas pastoriles y agrícolas, tedio que ni las geórgicas ni nuestro laureado *Don Segundo* se atrevieron jamás a denunciar así, al rojo vivo. Otra, el enérgico prosaísmo *se aburre una osamenta*, que el melindroso querrá excomulgar con horror, pero que apreciará más que su vida el crítico de gusto viril. Todo el verso, por lo demás, es de muy subidos quilates (*O. C. I*, p. 620).

En otra ocasión dice Borges: “Me releyó, después, cuatro o cinco páginas del poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribió *azulado*, ahora abundaba en *azulino*, *azulenco* y hasta *azulillo*” (*O. C. I*, p. 621). Tampoco las correcciones aportan novedad alguna al estéril poema que ya tiene agotadas las posibilidades expresivas y está vacío de sentido al ser una mimesis inútil del mundo que lo rodea. Es una situación ridícula porque a Daneri todavía le quedaba mucho por escribir para cubrir toda la redondez del planeta. Sin embargo, se preocupa por unas correcciones insignificantes de tipo azulado, azulino y azulillo como si el poema alcanzara ya la perfección y sólo faltan los últimos retoques de las correcciones.

En el otro extremo está Borges-protagonista con su visión aléfica que cumple los requisitos del refrán: “Lo bueno, si breve, dos veces bueno”. Una de las ideas sugeridas por la Cábala era la importancia de insinuar las cosas en lugar de decirlo todo. Estimular la búsqueda, sugerir las verdades y enriquecer las experiencias son algunos de los recursos de la naturaleza insinuante inherente al símbolo, como declara Edna Aizenberg:

Para Borges, esta búsqueda tiene también un contenido metafísico, ya que, en última instancia, los símbolos apuntan a los procesos y conflictos del hombre, pero la dimensión imaginativa es esencial: sus símbolos son la puerta a un camino de ricas experiencias literarias para el lector [...] «Decirlo todo», piensan tanto los kabalistas como Borges, no es el camino de despertar la atención, de animar una investigación interpretativa y de facilitar una vivencia religiosa o estética más gratificante²⁰⁷.

²⁰⁷ Edna Aizenberg: *Borges, el tejedor del Aleph...*, op. cit., p. 84.

Para confirmar la eficacia de la sugestión frente a la claridad de la teoría de la semiótica, Edna Aizenberg toma prestado de Pierre Guiraud el modelo de un rompecabezas de señales claras o una obra de arte con retórica esteriotipada para destacar la reducida participación del receptor en ambos casos y, por tanto, el aburrimiento en lugar de provocar el interés²⁰⁸. Cuanto más participación del receptor haya, más admirable resulta la obra. Desde el principio, Borges ha dejado una sentencia memorable que justifica la abismal diferencia entre su visión y la de Daneri: “Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable” (*O. C. I*, pp. 619-620). Es la diferencia entre la subjetividad sancionadora y la objetividad constructiva. La primera mutila y degrada la creación literaria mientras la segunda aumenta sus posibilidades expresivas y crea una conexión permanente con los interlocutores. De ahí se entiende la gran importancia que Borges prestaba al acto de leer (no escribir) como núcleo principal de la obra literaria, incorporando así al lector en el proceso de la creación artística como factor decisivo. Para Borges, la lectura- no la escritura- es la que crea la obra literaria. Alentar la imaginación de los lectores es uno de los grandes méritos del proceso creativo que, además, permite pensar al lector que él es quien ha llegado a la conclusión y no el autor.

A la luz de esta sentencia, se puede valorar otra razón para la desestimación del poema *La Tierra* de Daneri, y por lo tanto la superioridad de Borges. Daneri lo describe todo al detalle en el poema y no deja nada a la imaginación del lector que se siente ninguneado por el predominio de la única perspectiva del autor. Borges, al contrario, es consciente de la dificultad de la tarea desde el principio, pero acepta el desafío:

²⁰⁸ *Idem*. Véase también Pierre Guiraud: *La semiología*, México, Siglo XXI, 1978, pp. 21-22.

Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad (*O. C. I.*, p. 624).

Para alcanzar la brillante universalización de su visión, el protagonista ha recurrido a varios procedimientos entre los cuales destacamos, por ejemplo, el lenguaje extensible- frente a la descripción tediosa de Daneri- como mecanismo para reducir el todo en uno. La insistencia en el carácter inconcebible de nuestro universo ha dejado una huella clara en el cuento donde los vocablos se encargan de sugerir esas dimensiones extensibles e ilimitadas: “incesante y vasto universo”, “dilatar hasta lo infinito”, “aludía infinitamente a Beatriz”, “infinito Aleph”, “un conjunto infinito”, “cada cosa era infinitas cosas”, “infinita veneración, infinita lástima”, “ilimitada y pura divinidad”. El escritor ha insistido tanto en el lenguaje extensible que el adjetivo “infinito” se ha convertido en un “tic lingüístico”, como lo explica Jaime Alazraki: “Ese carácter infinito se traduce al nivel de estilo y lenguaje en un insistente adjetivo, cuya repetición nos permite definirlo como un "tic lingüístico"”²⁰⁹. No olvidemos que este “tic lingüístico” brilla en el cuento desde sus primeras líneas de los dos epígrafes en inglés donde se habla de “infinite space” y “Infinite greatness of Place”. El mencionado adjetivo y sus variaciones han sido utilizados nueve veces- otra vez la fascinación por el tres y sus múltiplos- a lo largo del cuento, lo que refleja la importancia que concede el escritor a esa dimensión ultra humana.

²⁰⁹ Jaime Alazraki: *Narrativa y crítica...*, op. cit., p. 52.

La enumeración anafórica es otro procedimiento borgiano para dilatar hasta lo infinito esa visión privilegiada de “El Aleph”. Las enumeraciones están estrechamente relacionadas con el tema del ojo humano y los espejos que a ello se refieren: son treinta y siete frases que empiezan con el verbo “ver” conjugado en el pretérito indefinido con la primera persona singular. La fórmula “vi” remite al “Apocalipsis” donde aparece la misma forma del verbo ver con mucha frecuencia. Tanto en el libro de San Juan como en el cuento de Borges el tema principal es una revelación con dimensiones inabarcables para la percepción humana. Desde la primera línea del Apocalipsis leemos: “La revelación de Jesucristo, que Dios le dio, para manifestar a sus siervos las cosas que deben suceder pronto; y la declaró enviándola por medio de su ángel a su siervo Juan”²¹⁰. Paralelamente, Borges se refiere a la experiencia reveladora de “El Aleph” y la considera como “el inefable centro del relato” (*O. C. I*, p. 624). En ambos casos la revelación se consigue vía óptica, es decir, por los ojos que se convierten en un espejo autorreferencial muy significativo gracias a su carácter especulativo que permite percibir el mensaje de la revelación e irradiarlo a los demás.

Antes de relatar su visión, Borges-protagonista advierte de la falsedad del lenguaje y su incompetencia para describir lo que ha visto:

Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. [...] Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré” (*O. C. I*, p. 625).

²¹⁰ *Santa Biblia*: “El Apocalipsis” (1-1), *op. cit.*, p. 1141.

Zheyla Henriksen subraya que: “Todo lenguaje es lineal, por lo tanto incapaz de servir para captar lo eterno”²¹¹. El intrincado problema que sufrió el protagonista en “El inmortal” vuelve a surgir otra vez aquí, más pesado que nunca. El carácter sucesivo del lenguaje es incompetente para relatar la simultaneidad de la percepción, pero es el único instrumento viable para transmitir ese tipo de experiencias. Por eso, no es de extrañar que el protagonista termine diciendo:

[...] y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. Sentí infinita veneración, infinita lástima (*O. C. I*, p. 626).

El Aleph es el círculo donde lo que ocurre en el espacio y en el tiempo se transmite precisamente en forma simultánea, es decir, la diversidad en la unidad. Borges, autor y personaje del cuento, se esfuerza para tejer una visión microcósmica del universo visto en el sótano de la casa de la calle Garay. Al describir esa imagen infinita, el protagonista plantea una de las limitaciones esenciales de la literatura respecto a la realidad: el carácter sucesivo frente a la simultaneidad de la realidad. Desafiando las carencias del lenguaje, describe una pequeña esfera tornasolada de dos o tres centímetros de diámetro que refleja la vastedad del universo:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi la plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres) [...] vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua...etc (*O. C. I*, p. 625 y 626).

²¹¹ Zheyla Henriksen: *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*, Madrid, Pliegos, 1992, p. 25.

Para describir ese “instante gigantesco”, Borges ha apostado por nada menos que una “frase gigantesca” subdividida en treinta y siete fracciones anafóricas. La frase empieza con: “Vi el populoso mar” y termina dos páginas después con: “vi tu cara, y sentí vértigo y lloré...”. Es significativo observar que a lo largo de esta descripción tan larga no hay punto final, sino comas que sirven para trasladar esa sensación de continuidad y simultaneidad de lo visto en la esfera aléfica. Esta cadena compuesta de treinta y siete frases confirma la idea de lo caótico que es el universo y lo perdido que es el ser humano en ese infinito laberinto. Las leyes que rigen esa realidad son divinas e inalcanzables para el hombre. Lo caótico y lo infinito acechan al hombre en cada paso para mostrar la incapacidad humana. Frente a lo caótico y lo vasto que es el universo, el hombre crea sus propias leyes intentando interpretar la realidad a su manera. Uno de esos inventos humanos es el lenguaje que intenta establecer un código y difundirlo entre la gente para que sea el método de comunicarse, pero de nuevo es incapaz de ofrecer una interpretación aceptable por lo limitado que es el lenguaje frente a la simultaneidad y la nitidez de la realidad. Una muestra del fracaso es ese fragmentarismo de la enumeración caótica que garantiza no alcanzar nunca la totalidad anhelada.

En “El espejo de tinta” del libro *Historia universal de la infamia* Borges ofrece otra visión paralela a la de El Aleph a través de otro objeto especular hecho de tinta. La variedad de imágenes vistas a través de esa mancha de tinta permite establecer un cierto paralelismo con las enumeraciones anafóricas de “El Aleph”, lo que confirma la naturaleza ilusoria del mundo en que vivimos. “El espejo de tinta” cuenta las mágicas revelaciones que el hechicero Abderráhmen El Masudí enseñó al gobernador del Sudán Yakub el Doliente a través de un espejo de tinta que el hechicero pintó en la mano del gobernador. Este iba a ejecutar al

hechicero quien se arrojó a sus pies y le dijo que si le otorgaba la vida, le mostraría formas y apariencias aun más maravillosas que las del Fanusí jiyal (la linterna mágica). Entre las maravillas que pudo contemplar Yakub el Doliente el cuento enumera a “un caballo salvaje, el más hermoso que pastara en los prados que bordean el desierto y una tropilla de caballos tan perfectos como el primero” (*O. C. I*, p. 341). El hechicero revela otros detalles que permiten dilucidar muchos puntos ambiguos de “El Aleph” a la vez que ofrece un magnífico modelo en el que Borges se inspiró para tejer la cadena de imágenes que reflejaba el Aleph de la calle Garay. El Masudí, después de haber matado al gobernador, esclarece las circunstancias:

Así me fue exigiendo y le fui mostrando todas las apariencias del mundo. Ese hombre muerto que aborrezco, tuvo en su mano cuanto los hombres muertos han visto y ven los que están vivos: las ciudades, climas y reinos en que se divide la tierra, los tesoros ocultos en el centro, las naves que atraviesan el mar, los instrumentos de la guerra, de la música y de la cirugía, las graciosas mujeres, las estrellas fijas y los planetas, los colores que emplean los infieles para pintar sus cuadros aborrecibles, los minerales y las plantas con los secretos y virtudes que encierran, los ángeles de plata cuyo alimento es el elogio y la justificación del Señor, la distribución de los premios en las escuelas, las estatuas de pájaros y de reyes que hay en el corazón de las pirámides, la sombra proyectada por el toro que sostiene la tierra y por el pez que está debajo del toro, los desiertos de Dios el Misericordioso. Vio cosas imposibles de describir, como las calles alumbradas a gas y como la ballena que muere cuando escucha el grito del hombre (*O. C. I*, p. 341 y 342).

Detengámonos ahora en otro elemento de esta experiencia aléfica que deja entrever esta dimensión humana, nos referimos a la audición como una herramienta que puede llegar un poco más lejos que la visión. En la posdata Borges niega la existencia de ese Aleph virtual que vio en el sótano: “Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph” (*O. C. I*, p. 627), y razona que ese otro Aleph está en lo más íntimo de una piedra:

Los fieles que concurren a la mezquita de Amr en El Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central... Nadie, claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie, declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor... (*O. C. I*, pp. 627-628).

Al final del desfile de todos los artificios congéneres, Borges reproduce las palabras de Burton, quien había añadido: “Pero los anteriores (además del defecto de no existir) son meros instrumentos de óptica” (*O. C. I*, p. 627). Tanto el Aleph de la calle Garay como los otros mencionados en la posdata son objetos ópticos y visibles por los hombres, lo que los excluye de la esfera del inconcebible universo que “ningún hombre ha mirado”. A nuestro ver, Borges podría haber tejido la hipótesis de la falsedad del Aleph basándose en la idea de que ningún ser humano ha mirado la cara de Dios. En este punto el escritor coincide con *La Biblia*, con el Islam y con el Judaísmo. En este último, Moisés pide a Jehová: “Te ruego que me muestres tu gloria”, Dios le contesta: “No podrás ver mi rostro; porque no me verá hombre, y vivirá”²¹². En el cristianismo, San Juan anuncia explícitamente en el primer capítulo de su Evangelio: “A Dios nadie le vio jamás”²¹³. También San Pablo, en su primera epístola a Timoteo, habla de Dios y cita estas palabras: “El único que tiene inmortalidad, que habita en luz inaccesible; a quien ninguno de los hombres ha visto ni puede ver, al cual sea la honra y el imperio sempiterno. Amén”²¹⁴. En el Islam, el mismo episodio de Moisés se reproduce:

"واذ قلتم يا موسى لن نؤمن لك حتى نرى الله جهرة، فاخذتكم الصاعقة وانتم تنظرون".²¹⁵

²¹² *Santa Biblia*: “Éxodo” (33, 18-20), *op. cit.*, p. 91.

²¹³ *Santa Biblia*: “San Juan” (1, 18), *op. cit.*, p. 974.

²¹⁴ *Santa Biblia*: “1ª Timoteo” (6, 16), *op. cit.*, p. 1103.

²¹⁵ *El Sagrado Corán (Al Qur'an Al Karim)*: La vaca (Al bacara), verso 55. Para este verso hemos consultado una versión española del Corán en página web: www.oregonstate.edu/groups/msa/quran. Fecha de consulta: 20/08/2002. La traducción del verso citado es: “Y cuando dijisteis: «¡Moisés! No creemos en ti hasta que veamos a Alá claramente». Y el rayo se os llevó, viéndolo vosotros venir”.

Partiendo de esta hipótesis, el Aleph de la mezquita de Amr va ganando terreno por su carácter auditivo: escuchar la palabra de Dios es más soportable y más concebible que ver Su cara. En este contexto, parece lógico que el Hijo de Dios sea “el Verbo” del que dice San Pablo:

Dios, habiendo hablado muchas veces y de muchas maneras en otro tiempo a los padres por los profetas, en estos postreros días nos ha hablado por el Hijo, a quien constituyó heredero de todo, y por quien asimismo hizo el universo²¹⁶.

La palabra de Dios sí la podemos escuchar, pero es imposible verle la cara, por eso repite el apóstol con frecuencia en el Apocalipsis: “el que tiene oído, oiga lo que el Espíritu dice a las iglesias”²¹⁷. Cabe señalar también a la experiencia auditiva de San Pablo cuando fue arrebatado hasta el tercer cielo: “Yo conozco al tal hombre (si en el cuerpo, o fuera del cuerpo, no lo sé; Dios lo sabe), que fue arrebatado al paraíso, donde oyó palabras inefables que no le es dado al hombre expresar”²¹⁸. Creemos, con Luce López-Baralt, que verle la cara a Dios- lo que causa vértigo y ceguera²¹⁹- es menos trascendental que escuchar sus palabras, aunque ambos son insuficientes para lograr la meta final:

Si abrimos las Escrituras- Borges lo hizo muchas veces, sin duda aprendemos que la metáfora preferida para decir algo de este Dios vivo era, en efecto, el “oído” simbólico que percibía su torbellino de viento o su “atareado rumor” de aire; no el “ojo” que Su resplandor intolerable cegaría por completo²²⁰.

²¹⁶ *Santa Biblia*: “La Epístola a los Hebreos” (1,1-2), *op. cit.*, p.1110

²¹⁷ *Santa Biblia*: “El Apocalipsis” (2, 7), *op. cit.*, p.1142

²¹⁸ *Santa Biblia*: “2ª a los Corintios” (12, 3-4), *op. cit.*, p.1075.

²¹⁹ Se refiere al episodio bíblico de Saulo antes de convertirse en San Pablo, cuando iba cerca de Damasco y de repente le rodeó un resplandor de luz del cielo tan fuerte que se cayó por el suelo. Al abrir los ojos no veía a nadie y tuvo que ser guiado por sus compañeros. (Véase *Santa Biblia*, “Hechos” (9, 1-18), *op. cit.*, pp. 1112-1113).

²²⁰ Luce López-Baralt: “Los paseos de Borges por constitución: la clave secreta de un emblema místico privado”, en *El siglo de Borges. Vol. II, op. cit.*, p. 159.

A su vez, Edna Aizenberg destaca la Escritura (la palabra de Dios) como espejo del esquema universal de Dios y la palabra de Dios que no puede ser menos que el universo creado por Él: “Si las Escrituras son la obra del Divino Escritor que todo lo ve y todo lo sabe, ningún aspecto de ellas puede carecer de perfecto orden e infinito significado”²²¹.

Entre los modelos que desfilan en la posdata hay un artefacto- el espejo que Luciano de Samosata pudo examinar en la luna (*Historia Verdadera*, I, 26)- que cuenta con vista y audición. Este prodigioso espejo está colocado en un pozo y quien se acerca al espejo puede oír lo que se dice en la Tierra y mirar todas las cosas y las naciones de nuestro planeta. Roberto Rojo da más detalles sobre el caso:

El elemento esencial y común es el espejo y su propiedad de reflejar la totalidad del Universo. Su descenso a un pozo es similar al hecho de tener que bajar al sótano de la casa para encontrar el Alef (sic.), pero en el pozo aguarda otro prodigio, que sólo advertimos en el relato de Luciano, y es el oír todo lo que se dice en la Tierra. No sólo la vista sino el oído ve ensanchado el horizonte de sus posibilidades perceptivas²²².

El artefacto de Luciano ha sido descartado como los otros modelos congéneres. Es el método borgeano por excelencia a través del cual se impone la figura del espejo. El autor ofrece ciertas propuestas para salir del problema investigado y pronto descubrimos la insuficiencia de estos planteamientos. En cada paso se induce al lector la sensación de haber dado con la auténtica solución que luego se convierte en un espejismo y un mero reflejo de una verdad inalcanzable como en un espejo infinito. Recordemos a Jaime Alazraki: “Lo visible no es sino el reflejo de lo invisible”. La visibilidad en Borges se convierte en el pretexto para excluir y descartar la autenticidad y la originalidad de los elementos analizados.

²²¹ Edna Aizenberg: *Borges, el tejedor del Aleph...*, op. cit., p.88.

²²² Roberto Rojo: “El espejo selenita y El Aleph de Borges”, en www.interclassica.um.es.

Beatriz Viterbo, la amada de Borges que encarna esa verdad anhelada, ha sido vista en la esfera del Aleph y ha sido despreciada por el protagonista quien pudo ver “cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino” (*O. C. I*, p. 626). La experiencia visual fulmina la imagen ideal de lo invisible y lo convierte en algo profanado y hasta desdeñado. Detrás de todas estas especulaciones el autor insinúa que más allá de los espejos no hay nada y que esa autenticidad infinitamente reflejada y buscada no existe sino en la mente de quienes la buscan, porque a nivel visual: “Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo” (*O. C. I*, p. 625). Nada de los objetos vistos se multiplica, lo que se multiplica son las perspectivas con las que miramos la verdad que, consecuentemente, resulta cambiante e infinitamente inestable, igual que las varias lecturas posibles del mismo texto- Pierre Menard como ejemplo deslumbrante-, las interminables interpretaciones de la Escritura Sagrada o las varias caras de un único Dios.

El Aleph de la calle Garay es falso, representa la humanidad y es meramente un espejo que refleja la imagen del auténtico Aleph que encarna la pura divinidad y que “ninguno de los hombres ha visto ni puede ver”. Al final de cuentas, si el Aleph de la calle Garay es el reflejo del verdadero y auténtico Aleph, lo humano es el reflejo de lo divino. Como si fuera una pantalla de televisor, el Aleph transmite una imagen viva aunque no la original del otro, del auténtico Aleph, y esto abre un sinfín de posibilidades e interpretaciones, una de ellas es el infinito reflejo entre lo original y su imagen en un espejo múltiple.

1.1.2: El espejo y la paternidad

En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” Borges deposita en boca del heresiarca de Uqbar una “memorable sentencia” que relaciona la condición humana con los espejos, y que deja entrever una de las más importantes reflexiones de Borges sobre el tema: “Los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (*O. C. I*, p. 431). El mismo cuento ofrece otra versión de la misma sentencia donde la palabra “paternidad” sustituye a “la cópula”²²³. Según Emir Rodríguez Monegal, el miedo y el horror de los espejos ha sido tanto que la imagen del espejo que acecha insomne en el fondo de un cuarto se repite a lo largo de la obra de Borges con absoluta normalidad. Esa “sentencia memorable”- así la califica el propio Borges- revela la relación entre los espejos y el acto sexual por un lado, y por el otro resume la cosmogonía gnóstica que intenta explicar la creación del universo atribuyéndolo a dioses subalternos que formularon una parodia de la creación divina.

El miedo y hasta el horror de los espejos en Borges se debe, según Rodríguez Monegal, al descubrimiento accidental de las actividades sexuales de los padres por los niños debido a un reflejo en el espejo: “El hecho de que Georgie estuviera obsesionado por el espejo de su propia alcoba, y que hasta temiera ver su imagen en la pulida caoba de la cama, parece sugerir la posibilidad de tal lectura”²²⁴. Esta hipótesis está basada en una interpretación freudiana de lo que se llama “la escena originaria”. A esa escena se refiere Borges explícitamente en el poema “Los espejos” del libro *El Hacedor*:

²²³ La misma idea se repite en otro cuento “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” incluido en *Historia universal de la infamia*. Esta vez la sentencia tiene otra fórmula: “La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman”. (Véase *O. C. I*, pp. 327 y 431).

²²⁴ Emir Rodríguez Monegal: *Borges, una biografía literaria*, *op. cit.*, p. 34.

[...]
infinitos los veo, elementales
ejecutores de un antiguo pacto
multiplicar el mundo como el acto
generativo, insomnes y fatales.

Prolongan este vano mundo incierto
en su vertiginosa telaraña;
a veces en la tarde los empaña
el hábito de un hombre que no ha muerto (*O. C. II*, p. 192).

En la misma línea, otro texto revelador sería el cuento titulado “La secta del Fénix”²²⁵ donde Borges aborda el tema del “Secreto” que asegura la inmortalidad a los cultores del Fénix en una referencia disimulada al acto generativo. Merece la pena transcribir unos apartados del cuento para descubrir las alusiones explícitas e implícitas al coito. De allí podemos captar algunas coincidencias que alimentan la idea de la paternidad en la visión del Aleph:

Sin un libro sagrado que los congregue como *la Escritura a Israel*, sin una memoria común, sin esa otra memoria que es *un idioma*, desparramados por la faz de la tierra, diversos de color y de rasgos, una sola cosa- el Secreto- los une y los unirá hasta el fin de sus días. Alguna vez, además del Secreto hubo una leyenda (y quizá un mito cosmogónico), pero los superficiales hombres del Fénix la han olvidado y hoy sólo guardan la oscura tradición de un castigo. De un castigo, de *un pacto* o de un privilegio, porque las versiones difieren y apenas dejan entrever el fallo de un *Dios* que asegura a una estirpe *la eternidad*, si sus hombres, generación tras generación, ejecutan un rito. [...] El rito constituye el Secreto. Éste, como ya indiqué, se transmite de generación en generación, pero el uso no quiere que las madres lo enseñen a los hijos, ni tampoco los sacerdotes. [...] No hay templos dedicados especialmente a la celebración de este culto, pero una ruina, *un sótano* o un zaguán se juzgan lugares propicios. El Secreto es *sagrado* pero no deja de ser un poco ridículo; su ejercicio es furtivo y aun clandestino y los adeptos no hablan de él. [...] Una suerte de *horror sagrado* impide a algunos fieles la ejecución del simplísimo rito. [...] No se avenían a admitir que *sus padres se hubieran rebajado a tales manejos* (*O. C. I*, pp. 523 y 524)²²⁶.

²²⁵ El cuento fue publicado originalmente en la revista *Sur* (Buenos Aires, septiembre- octubre de 1952), y luego recogido en *Ficciones*. (Véase *O. C. I*, p. 522-524).

²²⁶ Las palabras en cursiva son nuestras.

En cuanto a la visión aléfica y su referencia al coito, Julio Woscoboinik propone una lectura nueva del texto borgeano basada en una hipótesis de Angélica de Ambrosini quien- después de estudiar las últimas palabras de la visión aléfica de Borges: “Vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara y sentí vértigo...”- se pregunta ¿por dónde vio el Aleph Borges? ¿Qué sótano explora Borges? ¿A qué órgano les parece se refiere? para concluir: “Borges vio el Aleph a través de la Trompa de Falopio”. Woscoboinik no descarta esta conjetura y la considera una aproximación inquietante:

Esto implica que el Aleph es percibido desde la cavidad uterina, en el sendero milimétrico que lleva al ovario, donde se realiza el milagro de la vida. Allí se encuentran espermatozoide y óvulo para engendrar un nuevo ser²²⁷.

El Aleph es el Uno que reúne todo, y según la Cábala es el En Soph, la ilimitada y pura divinidad y la raíz de donde emana todo el alfabeto. A la luz de esta visión totalizante, no sería ilógico valorar esa lectura de Woscoboinik puesto que en el Aleph, ese universo mágico, todo cabe y todo es posible desde la mística hasta la referencia al coito, es el encuentro de lo carnal con lo espiritual; lo humano con lo divino; el todo en uno al rojo vivo. Por lo tanto, no hay un Aleph falso y otro verdadero como propone el narrador protagonista del relato. Igual que los varios sentidos del mismo texto literario, hay tantas lecturas posibles como lectores, y cualquier Aleph es, al final, el Aleph como indica Julio Ortega: “Si hay más de uno, la serie demuestra que no hay origen ni fin, sólo equivalencias”²²⁸. Como en “La secta del Fénix”, el rito se transmite de generación en generación, también el milagro de la visión aléfica ha de ser transferido y pasado de generación en generación incluyendo toda la

²²⁷ Julio Woscoboinik: *El alma de El Aleph...*, página web citada.

²²⁸ Julio Ortega: “El Aleph' y el lenguaje epifánico”, en *El siglo de Borges...*, op. cit., p. 178.

serie de objetos mágicos que desfilan en la posdata sin que ninguno haya sido el auténtico.

Para aplicar el tema de la paternidad en el campo literario habrá que tener en cuenta que Borges recurría a una técnica famosa de la Cábala que dejaba en el anonimato la mayoría de los textos²²⁹. Las atribuciones falsas, los autores inexistentes y las obras apócrifas son unas muestras de esta tendencia en los textos borgeanos. Dejar en el anonimato un texto es equivalente a dejarlo en el orfanato y borrar las pistas de la paternidad literaria, pero en el caso actual ocurre lo contrario. Al borrar las pistas personales, tanto Borges como los cabalistas creían en la idea del Espíritu Santo (*Ruah Al Kodesh*) como el único autor de la Escritura Sagrada²³⁰, lo que conlleva que los autores de los textos son meramente amanuenses que escriben al dictado. En todo momento el texto remite a ese Espíritu y consagra un estado de paternidad literaria segura y eterna. Además, queda clara la existencia de un “arquetipo” insuperable a quien se le atribuye toda la Escritura, desfigurando a los autores humanos que se convierten en meros reflejos de este Espíritu superior infinitamente buscado y nunca encontrado.

²²⁹ Según afirma G. Scholem no conocemos ni siquiera los nombres de los autores de una mayoría aplastante de los libros cabalísticos. Véase Marcin Kazmierczak: *La metafísica idealista en los relatos de Jorge Luis Borges*, Barcelona, Ratio: Universitat de Abat Oliba CEU, 2005, p. 246.

²³⁰ “Porque nunca la profecía fue traída por voluntad humana, sino que los santos hombres de Dios hablaron siendo inspirados por el Espíritu Santo”. Véase *Santa Biblia*: (2 Pedro, 1: 21), *op. cit.*, p. 1131. Para más detalles sobre la misma idea, véase Marcin Kazmierczak: *La metafísica idealista...*, *op. cit.*, p. 248. Edna Aizenberg: *Borges, el tejedor del Aleph...*, *op. cit.*, pp. 68-75.

1.1.3: El espejo y el inconcebible universo

Si el mismo texto literario tiene tantas lecturas posibles como lectores, el universo tampoco tiene un único origen. La “sentencia memorable” de los espejos y la paternidad, como dijimos antes, vislumbraba una de las cosmogonías gnósticas favoritas de Borges: la teoría de la creación del universo como obra de dioses subalternos. Según los tres libros fundamentales de la Cábala²³¹, el *En Soph*- la infinita divinidad y el principio de la creación- no puede entrar en contacto directo con su creación, primero por su naturaleza inconcebible, y segundo por la preocupación de que la pura y perfecta divinidad podría quedar profanada por la imperfecta y limitada creación. Era necesario, por lo tanto, introducir a los *Sefirot* que son los diez atributos de Dios que emanan del infinito centro a cada posible circunferencia. Marcin Kazmierczak explicándose en el libro del *Zohar* de Moisés de León- el proceso emanantista de la creación que es una herencia de los neoplatónicos y de las diferentes vertientes del gnosticismo cristiano:

Para Moisés de León el principio de la creación, *En Sof*, es infinito y se manifiesta a través de sus emanaciones, *sefirot*, puesto que sería imposible concebirlo y comprenderlo de una manera directa. Por eso es como si no fuera o, en otras palabras, es la nada (aïa) que contiene todo y que, dotada del poder de crear, pone en marcha la cadena emanantista de la creación. La acción creativa de *En Sof* (sic.) comprende dos movimientos opuestos, el de contracción sobre el seno de su propia substancia, produciendo así un inmenso vacío orbicular que quedó iluminado con luz más tenue que la indicada; y otro de expansión, por el que la substancia ensófica volvió a ocupar aquel espacio que había quedado vacío²³².

²³¹ Son *Sefer Yetsira* (*El libro de la creación*), *Sefer ha-Bahir* (*El libro de la claridad*) y *Sefer ha-Zohar* (*El libro del esplendor*). G. Scholem, uno de los más destacados profesores y especialistas del pensamiento cabalístico, ha descubierto más de tres mil libros, pero destaca estos tres por su importancia para el desarrollo del pensamiento de la Cábala. Véase Marcin Kazmierczak: *La metafísica idealista...*, *op. cit.*, p. 241 y 242.

²³² *Ibid.*, p. 242.

Asimismo, Kazmierczak indica que según el *Zohar*, el mundo no ha sido creado *ex nihilo*, sino que todo es expansión o evolución de los *sefirot*, lo que significa, en efecto, que la acción de Dios sobre la creación no es directa y, además, puede ser reversible. Este tipo de teorías gnósticas alimenta la idea de que la tierra es una copia invertida del orden celeste y que la figura del Aleph hebreo deja muy clara en el cuento. Después de estudiar el ensayo “Una vindicación del falso Basílides”, Jaime Alazraki resume una de las teorías gnósticas basadas en que entre Dios y la realidad humana hay trescientos sesenta y cinco pisos de cielo; cada cielo está presidido por siete divinidades subalternas; los deficientes ángeles del cielo más inferior (el 365º) fundaron este cielo visible, amasaron la tierra inmaterial que estamos pisando y se la repartieron después. Alazraki expone otra de esas curiosas teorías²³³ para concluir:

Un mundo que es el engendro de una divinidad decrepita no puede tener pretensiones de orden y armonía. Si hay un orden, ese orden responde a leyes divinas, no humanas. En ambos casos el universo resulta impenetrable: la inteligencia humana no puede reconstruir un orden que no existe o que si existe está regido por leyes divinas, inaccesibles a la inteligencia de los hombres²³⁴.

Según Ana María Barrenechea, todas estas teorías y especulaciones “Acentúan nuestra fantasmidad por la condición de simples reflejos, y complican los enigmas de un universo que siendo imagen del orden superior debe de encerrar un sentido y un mensaje”²³⁵. En resumen, la imaginación humana se queda corta y limitada en relación a la vastedad del universo regido por leyes divinas. Como las leyes del universo, las leyes del destino humano están fuera del alcance de los hombres. De estas dos

²³³ Se refiere a la teoría que Borges atribuye a Valentino quien habla de una diosa caída, Achamot, que tiene con una sombra dos hijos: el fundador del mundo y el diablo. Véase Jorge Luis Borges: “Una vindicación del falso Basílides” del libro de ensayos *Discusión* (O. C. I, pp. 213-216).

²³⁴ Jaime Alazraki: *Narrativa y crítica...*, op. cit., p. 42.

²³⁵ Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad...*, op. cit., p. 44.

nociones se habla en *La Biblia* respectivamente: “¡Oh profundidad de las riquezas de la sabiduría y de la ciencia de Dios! ¡Cuán insondables son sus juicios, e inescrutables sus caminos!”²³⁶.

Frente a la imperfección humana existe la idea opuesta; frente a la incapacidad existe la potencia; frente a lo humano existe lo divino. Si el caos refleja la limitación del pensamiento humano ante las leyes divinas que controlan el universo, afirma- al mismo tiempo- la idea opuesta; la existencia de una entidad divina Todopoderosa, un Creador Omnisciente, un Dios que está presente en cada una de sus creaciones y en todas. Esta entidad divina es la que maneja el caos del universo, pone las leyes y contiene lo inabarcable, igual como ocurre en la esfera tornasolada de El Aleph.

Al describir la limitada condición de la humanidad en este mundo, San Pablo utiliza el espejo como un símbolo revelador para sacar a la luz esta inseguridad que marca los pasos del ser humano en el Universo: “ahora vemos por espejo, oscuramente; mas entonces veremos cara a cara. Ahora conozco en parte; mas entonces conoceré como fui conocido”²³⁷. La visión humana siempre queda corta e incapaz de percibir los principios divinos que gobiernan el universo. En el Libro de Job- uno de los favoritos de Borges- Dios habla de los misterios de la Naturaleza y se dirige a Job- como representante de toda la humanidad- con una pregunta que lo sintetiza todo: “¿Supiste tú las ordenanzas de los cielos? ¿Dispondrás tú de su potestad en la tierra?”²³⁸. Luego, describe dos de las bestias monstruosas: Behemoth y Leviatán, que resumen el estado de perplejidad del hombre frente a los enigmas de la naturaleza. Para Marcín Kazmierczak

²³⁶ *Santa Biblia*: “Romanos” (11: 33), *op. cit.*, p.1048.

²³⁷ *Santa Biblia*: “1ª a los Corintios” (13:12), *op. cit.*, p. 1063.

²³⁸ *Santa Biblia*: “Job” (38:33), *op. cit.*, p. 520.

“El inexplicable enigma de Dios y del universo encuentra su expresión simbólica en lo monstruoso y lo fantástico”²³⁹. De allí la tendencia fantástica de los cuentos de Borges que reflejan la influencia de *La Biblia* en general y “El libro de Job” en particular y la aplicación de lo fantástico y lo monstruoso para comunicar el estado de perplejidad humana frente a las incógnitas del universo. Así lo afirma claramente Edna Aizenberg:

Dios y el universo son un enigma. Por ello la forma de representarlos es a través de lo enigmático, lo monstruoso, lo incomprensible, sobrenatural o fantástico. Lo insondable (lo problemático) descrito mediante lo insondable (lo fantástico): éstos son el tema y la técnica que Borges adivina en el *Libro de Job*²⁴⁰.

No menos enigmática es la inteligencia borgeana que puede reunir los dos extremos en el mismo punto. En el prodigioso Aleph coinciden dos nociones totalmente contradictorias: la cosmogonía gnóstica de los dioses subalternos y el panteísmo. Si antes mencionamos el universo creado por dioses subalternos, ahora abordamos el tema del Dios único que es todo el universo y cada una de sus partículas. Esta reciprocidad deja entrever, de nuevo, el encuentro del todo en uno: un universo con varios dioses subalternos y un Dios único que tiene varias formas en el vasto Universo. Como veremos a continuación, entre la unidad y la multiplicidad oscila el asunto como un péndulo.

²³⁹ Marcin Kazmierczak: *La metafísica idealista...*, op. cit., p. 238.

²⁴⁰ Edna Aizenberg: *Borges, el tejedor del Aleph...*, op. cit., p. 76.

1.2: El panteísmo

Hemos comprobado el fracaso y la incompetencia humana para transmitir una vivencia divina. La limitación del lenguaje como pobre herramienta comunicativa de los secretos del universo pone en jaque la inteligencia humana. Por otro lado, tanto la vista como la audición, como sentidos, han fracasado en la tarea de conjeturar el inconcebible universo. Hasta aquí han llegado la razón y los sentidos humanos que ya han agotado todas las posibilidades y no pueden dar ni un paso más. Damos la palabra a Luce López-Baralt para resumir la situación:

[...] la experiencia simultánea del Todo no puede ser comunicada a través de un puñado de signos verbales sucesivos y conceptuales. Lo superracional queda siempre fuera de la posibilidad expresiva humana [...] mal puede una experiencia expresarse con la razón y con la palabra precisa cuando ni la razón ni el lenguaje la percibieron²⁴¹.

En anteriores apartados de este trabajo hemos tratado el tema del panteísmo como el estudio que realizamos en “El inmortal” por ejemplo. Ahora volvemos al mismo tema pero desde una nueva perspectiva más abierta basada en la visión totalizante ofrecida por El Aleph. El análisis del fenómeno panteísta se acerca esta vez al círculo divino intentando descubrir sus misterios a través de algunos símbolos religiosos mencionados en “El Aleph”, título que, a su vez, se convierte literalmente en una manada de panteísmo como veremos a continuación.

²⁴¹ Luce López-Baralt: “Los paseos de Borges...”, en *El siglo de Borges...*, op. cit., pp. 155 y 161.

1.2.1: Cuatro símbolos y un solo sentido

Parece indispensable abrir el camino a lo suprahumano para entender los arcanos de la naturaleza. En las religiones monoteístas Dios es el Creador de todos y en la filosofía “se cuestiona cómo es posible concebir lo “Uno” como absoluto, sin ninguna pluralidad y a la vez que de lo “Uno” emane la pluralidad”²⁴². En “El Aleph” se presenta una respuesta relativamente satisfactoria de la cuestión. Para representar la idea del panteísmo en el cuento, el autor recurre a varios símbolos de índole religiosa:

Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph). (*O. C. I*, pp. 624 y 625).

El rasgo que comparten estas alegorías (un pájaro, una esfera, un ángel y un Aleph) es el hecho de que todas resaltan la idea del encuentro del todo en uno. Representan, al mismo tiempo, las tres religiones monoteístas: Judaísmo, Cristianismo e Islam, con lo cual no es de extrañar que hablen de la divinidad como una entidad única que contiene y unifica a todos dentro de sí misma. Los cuatro casos alegóricos mencionados por Borges, incluso su propio Aleph, coinciden en simbolizar la inabarcable divinidad. El persa²⁴³ ha optado por el símbolo de un pájaro; Alanus de

²⁴²Julio Woscoboinik: *El alma de...* página Web citada.

²⁴³ Es Farid Al-din Al Attar (1145-1229): “One of the greatest Muslim mystical poets, born in *Nishapur, the famous centre of Sufi mysticism. As his name indicates (*attar* is Persian for 'scent') he probably dealt in perfumes or drugs, but the details of his life remain obscure. He is said to have received 'the call' from a passing Sufi beggar who challenged him to renounce his worldly goods and lead a life of poverty and contentment, after which the beggar dropped dead before him. Inspired to become a mystic, Attar set out on travels through the Middle East and central Asia and eventually returned to his native town, where he was killed during the *Mongol invasion of c. 1220. Margaret *Smith, relating the legendary account of his death, describes how, when he was taken captive by a Mongol, another Mongol offered a ransom of a

Insulis, una esfera mágica y Ezequiel²⁴⁴, un ángel de cuatro caras. Borges, a su vez, ha optado por el Aleph. El protagonista los califica de inconcebibles analogías porque todos son meros símbolos, una mera representación y un intento para acercarnos a lo divino, al inconcebible universo que ningún hombre ha mirado, idea que acabamos de explicar y en la que coincide Borges de nuevo con las religiones monoteístas.

El título del cuento, en este sentido, merece especial atención. Tanto el alfabeto árabe como el hebreo empiezan con un aleph, pero la posdata deja claro que no se trata de la letra árabe, sino la del hebreo:

Este, como es sabido, es el de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada. Su aplicación al círculo de mi historia no parece casual. Para la Cábala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad; también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior (*O. C. I*, p. 627).

A pesar de confirmar la letra hebrea como modelo de inspiración, hay otro dato sobre el cuento que lo relaciona con el mundo árabe. Julio

thousand pieces of silver to save his life. His captor was on the verge of accepting, but Attar advised him that he was worth much more. Later a third Mongol arrived offering a ransom of a sack of straw, whereupon Attar said, 'Take it, that's what I'm worth.' His captor, furious, beheaded him. Aleph 36 (52): there appear to be no references relating this legend to that of *Tule's soldiers. Attar's mystical doctrine may be summarised as follows: God contains everything and yet transcends all things. He is the One in whom all is lost, and also the One in whom all is found. He is Being, Will, the source and goal towards which all things move. Man is separated from God; his soul, divine in origin but tied to the material body like a bird within a cage, is constantly striving to return to his source and become reunited with the divine. The ascent is difficult, and only love can tear aside the veil that hangs between man and the unknowable God. The quest, therefore, not only emanates from man's soul but is reciprocal, needing the grace and help of God for union to be attained". Véase Evelyn Fishborn y Psiche Highes: *A dictionary of Borges*, *op. cit.*, p. 97.

²⁴⁴ Es el emblemático profeta del Antiguo Testamento: The book of Ezekiel is the most mystical of the Old Testament books of prophecy. Ezekiel was deported by *Nebuchadnezzar from *Jerusalem to *Babylon in 597, where he prophesied the redemption of the Jewish people from captivity. He preached the universality of God, insisting that the divine presence was confined neither to the Temple nor to Jerusalem. More than any other of the prophets, Ezekiel makes vivid use of symbolism; vision and ecstasy are his hallmarks. Aleph 19 (26) refers to 'the vision of the four wheels' which is taken from Ezekiel 1:5-11, a passage remarkable in that it does not seek to describe God directly but is a metaphor of the unfathomable appearance of his likeness. This powerful image later became the basis of a form of Jewish mysticism (Merkabah) concerned with speculations on the appearance of God on the Throne, and was also used in Christian iconography. Véase Evelyn Fishborn y Psiche Highes: *A dictionary of Borges*, *op. cit.*, p. 94.

Ortega ha estudiado el manuscrito del cuento y revela que el título elegido por Borges, al principio, era “mihrab”²⁴⁵, palabra que en árabe significa “santuario” o “un espacio sagrado en la religiosidad musulmana”, según el propio Ortega. Cabe destacar que la mezquita de Amr en El Cairo- construida en el año 642 D. C. y por eso la más antigua del continente africano- es bien conocida por su coloreado mihrab. Sustituir “El mihrab” por “El Aleph” revela que para Borges cualquier elemento de carácter religioso- sea del Islam o del Judaísmo- es válido para simbolizar la divinidad en su infinitud.



El famoso Mihrab de la mezquita de Amr en El Cairo

Página web: www.flickr.com/photos/zishansheikh/3475187815/

Sobre el uso de las nociones religiosas en el cuento, Jaime Alazraki destaca el interés de Borges y su estimación de las doctrinas teológicas por su valor estético o de maravilla que encierran:

²⁴⁵ Julio Ortega: “‘El Aleph’ y el lenguaje epifánico”, en *El siglo de Borges. Vol. II, op. cit.*, p. 172.

Al bajarlas del pedestal divino y convertirlas en literatura fantástica, Borges sublima su escepticismo esencial en arte. En este punto descansa parte de su originalidad: al hacer literatura con las doctrinas de la teología y las especulaciones de la filosofía, ha mostrado que su valor reside no en ser la revelación de la voluntad divina o el diseño del esquema universal- tareas que para Borges exceden el poder de la inteligencia humana-, sino en ser invenciones o creaciones de la inquieta imaginación de los hombres²⁴⁶.

Además, la diversidad de estas alegorías confirma que cualquier aleph puede ser el Aleph. Para representar la divinidad, el escritor ofrece cuatro alegorías de las cuales la última (un ángel de cuatro caras) contiene otra referencia al número cuatro. De ahí, cabe mencionar que el número cuatro adquiere, en Borges, una fertilidad simbólica muy significativa al juntarlo con la figura circular del Aleph y el círculo de Alanus de Insulis. Es una combinación que puede ser relacionada con el infinito y la multiplicidad que desemboca en la unidad como sugiere el pájaro del sufí persa. El panteísmo, en este sentido, se entiende como “un todo” que recoge a “cada uno” para formar el “otro uno” infinito. Mary Lusky Friedman ha estudiado el caso detenidamente:

Y a veces Borges introduce en sus textos la imagen de un círculo en un cuadrado. Utiliza esta figura, un poco misteriosa, en contextos que insinúan estados alterados de la conciencia. [...] La misma configuración del círculo en el cuadrado aparece en “El espejo de tinta”, una vez más en conexión con una revelación mágica²⁴⁷.

A la experiencia mística se refiere Friedman con estos estados alterados de la conciencia o lo que llama más adelante una revelación mágica. A nivel geométrico, esta combinación podría traducirse en la figura de la cruz rúnica²⁴⁸: un círculo con una cruz dentro. Se trata de

²⁴⁶ Jaime Alazraki: *Narrativa y crítica...*, op. cit., p. 63.

²⁴⁷ Mary Lusky Friedman: *Una morfología...*, op. cit., p. 124-125.

²⁴⁸ Según Estela Cédula, “el símbolo de la conciliación es la cruz rúnica, que significa que la rueda, emblema del tiempo circular (concepción helénica del tiempo), puede conciliarse o coexistir con la cruz, emblema de la concepción cristiana, que postula la irreversibilidad del tiempo”. La escritora utiliza el símbolo para resaltar – a través del cuento “Los teólogos”- el antidogmatismo en Borges: “es tan

cuatro puntos por la circunferencia que forman dos diámetros entrecruzados para determinar el centro del círculo donde “todo puede ser todo”.

Rastreando la línea del número cuatro nos encontramos con Edna Aizenberg quien subraya los cuatro significados de la Escritura- literal (externo), alegórico, legal (talmúdico) y místico (recóndito)- que Borges había resaltado en su conferencia sobre la Cábala²⁴⁹. En “El informe de Brodie” Borges habla de los Yahoos para quienes el infinito empieza con el número cuatro: “este número es el mayor que abarca su aritmética. Cuentan con los dedos uno, dos, tres, cuatro, muchos” (*O. C. II*, p. 451). La obsesión por esta cifra alcanza límites increíbles en la vida cotidiana de esa tribu primitiva: “Pese a que el cuatro es la última cifra de que disponen, los árabes que trafican con ellos no los estafan, porque en el canje todo se divide por lotes de uno, de dos, de tres y de cuatro, que cada cual pone a su lado” (*O. C. II*, p. 451).

insensato oponer rígidamente ortodoxia y herejía como el tiempo lineal y el tiempo circular: el texto sugiere una integración de ambas concepciones del tiempo, así como las herejías son hijas de la ortodoxia”. Véase Estela Cédula: *Borges o la coincidencia de los opuestos*, *op. cit.*, pp. 98 y 99.

²⁴⁹ Véase Edna Aizenberg: *Borges, el tejedor del Aleph...*, *op. cit.*, pp. 89 y 90.

1.2.2: *La Biblia* o “el todo en uno”

Con el número cuatro formula Octavio Paz esta sentencia: “La cifra cuatro es la cifra del universo”²⁵⁰. En la mayoría de los estudios dedicados a la numerología, el cuatro viene relacionado con el cosmos: vienen en cuatro los puntos cardinales del mundo, las cuatro estaciones del año y las etapas de la vida humana: nacimiento, desarrollo, reproducción y muerte. Los pitagóricos lo llaman número divino y hablan de cuatro elementos básicos que forman todos los componentes del universo: fuego, agua, aire y tierra. El número cuatro, como dice Zheylya Henriksen, “contiene una división doble (dos y dos), que ya no significa separación (como lo significa el número dos) sino una disposición ordenada de lo que está separado”²⁵¹. En *La Biblia* se habla de “los cuatro vientos, desde un extremo del cielo hasta el otro”²⁵² y los cuatro Evangelios ofrecen cuatro perfiles del propio Jesucristo. En el mismo sentido, Borges confirma que “La Biblia” (palabra griega que significa “los libros”) contiene este doble sentido de multiplicidad y de unidad. En una entrevista con Edna Aizenberg, el escritor comenta:

Uno encuentra los mejores escritos de distintos autores en distintas épocas clasificados como un solo volumen, la Biblia. Esta es una idea muy extraña. Y el título mismo es plural: *Biblia*, los libros. Algo similar no se había hecho antes, en ninguna parte. Me pregunto cómo se hizo. En fin, creían en el Espíritu...²⁵³

Muchos libros, muchos escritores y un nombre plural que forman una obra unitaria que en última instancia tiene un Autor único: el Espíritu Santo. Otro tanto se puede decir del pájaro del sufí persa que “de algún

²⁵⁰ Octavio Paz: *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 124.

²⁵¹ Zheylya Henriksen: *Tiempo sagrado y tiempo profano...*, op. cit., p. 43.

²⁵² *Santa Biblia*: “San Mateo” (24:31), op. cit., p.904.

²⁵³ Edna Aizenberg: *Borges, el tejedor del Aleph...*, op. cit., p. 73.

modo es todos los pájaros”. Para traducir el simbolismo panteísta al nivel literario, Aizenberg Explica:

En términos literarios esto significa que la idea del Espíritu Santo no sólo oculta la personalidad del escritor bíblico, reduciéndole a un mero amanuense, sino que también elimina su singularidad, al convertirle en uno más de un amplio conjunto. Si, como sugiere Borges, la literatura debe adoptar la línea bíblica clásica, también debería ser una literatura orientada a la unidad: unidad en los temas eternos que legó el pasado; unidad, además, en lo formal, basando el estilo en la síntesis y la brevedad²⁵⁴.

Marcin Kazmierczak profundiza el tema del panteísmo en la literatura y destaca que, tanto para Borges como para los cabalistas, el texto literario tiene infinitos significados, y eso se debe a que las literaturas no difieren tanto por los textos sino por la manera de ser leídas. Un solo texto con infinitas lecturas, una sola idea representada por varios símbolos y un solo Aleph visto desde todas las perspectivas posibles. Así brilla de nuevo el “todo en uno”. Julio Woscoboinik, a su vez, subraya los méritos de El Aleph y su valor en el Judaísmo a la vez que muestra su representación para los cabalistas:

El Aleph, primera letra del alfabeto hebreo, representa para los cabalistas la raíz espiritual de todas las demás letras. contiene en su esencia todo el alfabeto, y por ende, todos los elementos del habla humana. Con aleph comienza el primer mandamiento y es la inicial de ‘anohi’, “yo” en hebreo²⁵⁵.

²⁵⁴ *Idem.*

²⁵⁵ Julio Woscoboinik, *El alma de "El Aleph"...*, *op. cit.*

Argumenta también Jaime Alazraki que según la tradición jasídica²⁵⁶, “esta letra sería la única que el pueblo escucha directamente de la boca de Dios, y esta singular virtud la convierte en símbolo de su voluntad, esto es el universo”²⁵⁷. Si El Aleph se refiere de algún modo a la divinidad según la visión que acabamos de ver, también *La Biblia* utiliza el código alfabético para señalar lo divino. En “Apocalipsis” se lee: “Yo soy el Alfa y la Omega; principio y fin”²⁵⁸. El Aleph de Borges, desde nuestro punto de vista, podría ser una alusión a la divinidad al coincidir con la imagen ofrecida de la misma en *La Biblia*. Si El Aleph hebreo contiene en su esencia todo el alfabeto y todos los valores del habla humana, Dios es el primero y el último (Alfa y Omega) de las letras del alfabeto donde se encuentran contenidas todas las combinaciones posibles del habla y todo lo que es dable expresar.

²⁵⁶ Hemos consultado un artículo titulado “Panorama de la tradición cabalística. Jasidismo: la última frontera de la Cábala” que considera el Jasidismo como la última frontera de la Cábala. En *El Zohar* la Cábala es referida como “el alma de la Torá” y el Jasidismo “el alma del alma de la Torá”. La intención de la Cábala, de acercar los misterios de la Creación a la propia experiencia del hombre, se ha expresado a través del pensamiento y la tradición jasídica. El padre del Jasidismo es el santo y curador del siglo XIII el rabino Baal Shem Tov quien procuraba llevar el pensamiento cabalístico y su práctica a su última frontera penetrando en los misterios del Ser Divino. Véase página web: www.dimensiones.org/canales/panorama. Fecha de consulta: 01/09/2007.

²⁵⁷ Jaime Alazraki, *Narrativa y crítica...*, op. cit., p. 61.

²⁵⁸ *Santa Biblia*: “Apocalipsis”, (1:8), op. cit., p.1141

1.2.3: El Aleph, un fluir constante de panteísmo

El Aleph, desde nuestro punto de vista, es un símbolo representativo de lo que el panteísmo. A nivel lingüístico, podemos detectar tres casos del *Multum in parvo* (a base de la letra, de la palabra y del idioma). Primero la letra Aleph del hebreo es origen y raíz de todas las letras del alfabeto. Marcin Kazmierczak comenta:

Como los sefirot emanan de Dios para, posteriormente, dar existencia a los seres siguientes, así las letras del alfabeto emanan de la letra-madre: *alef* (sic.), y luego se combinan entre sí, dando la vida a las innumerables palabras²⁵⁹.

De ahí, pasamos a hablar del segundo caso, la palabra. Es significativa la creación del universo a raíz de la palabra que viene detallada en el primer capítulo del Antiguo Testamento²⁶⁰. Por otro lado, San Juan abre su Evangelio con la famosa oración: “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios”²⁶¹. Según Kazmierczak, la existencia de la palabra es previa a la del universo o la del hombre (primero dijo dios la palabra tierra y sólo después se hizo la tierra), con lo cual cabe pensar que: “el hombre no inventa (crea) las palabras sino que él mismo es creado por la palabra”²⁶². Es una imagen en miniaturas de lo que significa el panteísmo. A raíz de la palabra, Dios ha creado al hombre quien, a su vez, crea las palabras con las que él mismo ha sido creado. La creación de las palabras por el hombre conduce al tercer caso, es decir el idioma que se convierte en un fluir constante de idiomas según el episodio de la Torre de Babel. Es un proceso muy parecido a la emanación de las letras a raíz de una letra-madre. Ahora es una manada de lenguas a

²⁵⁹ Marcin Kazmierczak: *La metafísica idealista...*, op. cit., p. 255.

²⁶⁰ *Santa Biblia*: “Génesis” (1: 1- 31), op. cit., pp. 5 y 6.

²⁶¹ *Santa Biblia*: “San Juan” (1: 1), op. cit., p. 974.

²⁶² Marcin Kazmierczak: *La metafísica idealista...*, op. cit., p. 255.

raíz de una lengua-madre que existía antes de la construcción de la mencionada torre.

Este episodio conduce a emprender un camino a la inversa de “La biblioteca de Babel” donde el universo es, en principio, la biblioteca. De esta biblioteca emana un microcosmos que es el libro de los libros, del libro emana una frase que puede ser la cifra del universo (como la encontrada por Tzinacán en “La escritura del Dios”), y de ésta, una palabra para llegar al final a una letra: el aleph. Cada ser humano, cada objeto (incluso un aleph de dos o tres centímetros de diámetro) puede ser un microcosmos del macrocosmos del universo. Para atar los cabos sueltos, Kazmierczak relaciona este proceso de emanación continua con las teorías gnósticas de la creación:

La lengua única y absoluta de antes de la caída de la torre es asociada con el concepto gnóstico de la *Pleroma*, la primera emanación del vacío entero (*bythos*) o con la realidad sefirótica derivada directamente del En Sof. En este caso la caída de la Torre es análoga a la “gran caída” de los gnósticos y con la separación de los objetos materiales del último sefirah en la cosmogonía cabalística. En este contexto no nos sorprende que entre el número casi infinito de títulos y volúmenes presentes en la Biblioteca, el autor insiste en el siguiente: “...el evangelio gnóstico de Basílides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio...”. No parece posible que esa triple insistencia fuera casual. Al contrario, constituye una pista que Borges deja al lector para facilitarle la tarea profundamente cabalística (recuérdese la visión cabalística de un texto como *cebolla*) de descifrar los siguientes niveles de los significados ocultos y, al mismo tiempo, contiene la visión emanantista de la literatura cifrada precisamente en esta triple enumeración de las emanaciones literarias sucesivas²⁶³.

²⁶³ *Ibid.*, p. 259.

Triple enumeración, tres símbolos religiosos y tres casos de emanación panteística que relacionarían el asunto con el concepto de la divinidad en el cristianismo: la Santísima Trinidad. Julio Woscoboinik confirma que Plotino, igual que la Cábala, habla de “hipóstasis” de las tres sustancias inteligibles que parten de lo Uno: “Emanación, procesión o hipóstasis que la religión cristiana plantea cuando trata de explicar la Santísima Trinidad”²⁶⁴. El sol- otro objeto circular del vasto universo- es un ejemplo para entender la idea de la emanación panteística: el cuerpo celeste, la luz y el calor son tres sustancias que emanan de lo uno, donde no hay diferencia ni se puede separar una sustancia de otra, porque todas emanan del sol y el sol es cada una de estas sustancias y todas.

²⁶⁴ Julio Woscoboinik: *El alma de El Aleph...*, página web citada.

1.3: El misticismo

El lector del texto borgeano observa que la descripción de la esfera de El Aleph no coincide con la grafía de la letra. Mientras el cuento describe una esfera tornasolada, la versión cabalística del Aleph habla de la figura de un hombre señalando el cielo y la tierra. Alberto Julián Pérez intenta interpretar razonablemente el caso y subraya que los escritores suelen utilizar figuras geométricas para representar la unión con la divinidad²⁶⁵. Alanus de Insulis, por ejemplo, ha optado por un círculo infinito. En Borges las figuras circulares son una esfera tornasolada (el Aleph), una Rueda Altísima en “La escritura del Dios” y un disco metálico de la moneda “El Zahir”. Estas figuras, concluye el crítico, tienen que ver con la mística manteniendo así una estrecha relación con el modelo religioso. Además, es conveniente destacar que las dos figuras juntas reflejan lo que es el espejo del Aleph y el ojo autoreferencial que contempla el vasto universo (el mundo de arriba y el de abajo) a través de ese objeto mágico.

La grafía de la letra- un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior- podría guardar alguna relación con el Padrenuestro: “Hágase tu voluntad, como en el cielo, así también en la tierra”²⁶⁶. Igual que arriba es abajo; lo mismo ocurre abajo que arriba. En la versión que presenta Borges la tierra es tan sólo un reflejo de lo divino. Por eso, en la posdata concluye que El Aleph de la calle Garay que vio no era el auténtico, y que hay otro Aleph. De hecho, varios críticos coinciden en considerar el Aleph de la calle Garay como el reflejo de la divinidad puesto que lo abarca todo y agrupa en un

²⁶⁵ Alberto Julián Pérez: *Poética de la prosa de J. L. Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986, p. 55

²⁶⁶ *Santa Biblia*: “San Lucas” (11: 2), *op. cit.*, p. 953.

punto todos los puntos del vasto universo. De allí, el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior. En el centro del Aleph ocurre el milagro inconcebible de la unificación entre lo divino y lo humano, y el resultado es ese estado de éxtasis donde el ser humano es absorbido íntegramente por la divinidad. El ojo que contempla lo divino acaba siendo contemplado por sí mismo, remitiéndose a los marcianos que miran en “El huevo de cristal” de Wells, pero con un tono altamente místico:

[...] vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. Sentí infinita veneración, infinita lástima (*O. C. I*, p. 626).

Todas estas referencias repiten, a nuestro ver, la metáfora del ojo autorreferencial en el acto místico. Este ojo simbólico es espejo de la mismidad ensanchada hasta el infinito en el acto contemplativo supremo: el místico intenta contemplar a Dios y termina contemplándose a sí mismo en Dios. El ojo autorreferencial con que el místico ve a Dios no puede ser sino el Ojo mismo de Dios²⁶⁷, como subraya Luce López-Baralt:

Al contemplar al Dios infinito en el espejo de nuestra propia mismidad advertimos con estupor que somos igualmente infinitos. Estamos ante el misterio del *unus/ambo*, ante la paradoja de “la amada en el Amado transformada” sanjuanística, o ante el Simurg, aquel Pájaro-Rey que estaba constituido por los cuarenta²⁶⁸ pájaros atónitos que lo contemplaban (*si-murg* significa en persa “cuarenta pájaros”)²⁶⁹.

²⁶⁷ Esta noción evita la contradicción que pueda resultar en cuanto a la visión de Dios. Habíamos señalado que ningún hombre puede ver a Dios cara a cara, ni siquiera en el estado de éxtasis místico. El sufí místico Ibn Arabí de Murcia resume el caso: “Cuando aparece mi Amado, ¿con qué ojo he de mirarle? Con el suyo, no con el mío, porque nadie lo ve sino Él mismo”. Véase Luce López-Baralt: “Los paseos de Borges por Constitución...”, en *El siglo de Borges, V.II, op. cit.*, p. 153.

²⁶⁸ En “El acercamiento a Almotásim” se habla de treinta pájaros y no cuarenta como dice López-Baralt. Personalmente he preguntado a una amiga persa por el número y me ha confirmado que “si” significa treinta y “murg”, pájaro. Se supone que la crítica pueda haberse confundido porque tanto en el cuento de Borges como en el poema del sufí persa se habla de treinta pájaros y no cuarenta.

²⁶⁹ Luce López-Baralt: “Los paseos de Borges por Constitución...”, en *El siglo de Borges, op. cit.*, p. 156.

En el cuento hay muchos signos que confirman la visión mística del Aleph, entre ellos podemos mencionar el “vi” anafórico de las enumeraciones caóticas que relaciona la experiencia del protagonista con la visión mística de San Juan en “Apocalipsis”. La postura que adopta el protagonista para ver el Aleph en el sótano de la casa sería otra referencia al tono místico que envuelve la visión aléfica:

Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el decimonono escalón de la pertinente escalera. Me voy, bajo la trampa y te quedas solo. Algún roedor te mete miedo ¡fácil empresa! A los pocos minutos ves el Aleph (*O. C. I.*, p. 624).

Es cierto que la postura boca arriba es la más adecuada a la hora de recibir una visión mística. En “El inmortal” el protagonista ofrece una versión de la postura boca arriba hablando de un troglodita: “[...] todos los Inmortales eran capaces de perfecta quietud; recuerdo alguno a quien jamás he visto de pie: un pájaro anidaba en su pecho” (*O. C. I.*, p. 541). En “La escritura del Dios” hay otro ejemplo de la misma postura: Antes de alcanzar la unificación con la divinidad, Tzinacán describía su estado en la celda: “Yo, que alguna vez era joven y podía caminar por esta prisión, no hago otra cosa que aguardar, en la postura de mi muerte, el fin que me destinan los dioses” (*O. C. I.*, p. 596). Otro tanto se puede decir de “Funes el memorioso” que, tullido y tumbado en su catre, saca todos los detalles de su prodigiosa memoria como si fuera una revelación divina. En resumen, afirma Adrián Huici: “De alguna manera, esa postura simboliza la terrible experiencia de lo infinito, capaz de aniquilar al hombre, de derribarlo y someterlo a un profundo estado de postración”²⁷⁰.

²⁷⁰ Adrián Huici: *El mito clásico...*, op. cit., p. 227.

El viaje de Dante por el infierno en la *Divina Comedia* se considera una experiencia mística única. Algunos críticos han detectado en “El Aleph” de Borges un paralelismo con la obra maestra del poeta italiano. En el cuento hay tres personajes principales que reproducen una imagen muy fiel a la *Divina Comedia*. Borges (el narrador-protagonista), Beatriz Viterbo, la amada muerta y Carlos Argentino Daneri, primo hermano de Beatriz y rival de Borges. Emir Rodríguez Monegal estudia el caso y señala al respecto:

Borges es Dante, Beatriz Viterbo es Beatrice Portinari (tan desdeñosa del poeta florentino como la argentina lo es del autor) y Carlos Argentino Daneri es a la vez Dante y Virgilio. Su nombre es una abreviatura de Dante Alighieri; como Virgilio, es un poeta didáctico y un guía para la visión del otro mundo”²⁷¹.

Según Emir Rodríguez Monegal, el nombre de “Carlos Argentino Daneri” puede interpretarse, “un Dante argentino”. Es raro presentar a poetas como personajes literarios, pero el autor parece extremadamente influido por Dante quien ofrece en *La Divina Comedia* la figura del poeta Virgilio. El Aleph que Borges describe puede ser entendido como una reducción de la visión que Dante ofrece en su poema. Pero Borges niega definitivamente que lo haya hecho con una intención paródica:

Algunos críticos[...] han detectado a Beatrice Portinari en Beatriz Viterbo, a Dante en Daneri, al descenso hacia el infierno en el descenso a un sótano. Desde luego, quedo debidamente agradecido por esos obsequios no buscados²⁷².

²⁷¹ Emir Rodríguez Monegal: *Borges, una biografía ..., op. cit.*, p. 372.

²⁷² *Ibid.*, p. 375.

El paralelismo es tan sutil que muchos lectores de Borges, siendo también devotos lectores de Dante, no llegaron a reconocerlo. En este sentido, el personaje Borges tiene a su Beatriz Viterbo a quien amaba platónicamente sin esperanza. A Beatriz no le importa mucho el devoto enamorado de Borges y muere sin dejarle otra esperanza de encontrarla que no sea la de un sueño (un poema o un cuento). Después de analizar el caso, Alazraki comenta la introducción que escribió Borges para una traducción española de la *Divina Comedia*. Allí el escritor argentino describe un grabado imaginario que representa “todo lo que es o alguna vez será” para concluir que “el poema de Dante es ese grabado”. Rodríguez Monegal, a su vez, concluye: “El poema de Dante es un Aleph. Lo cual nos devuelve al cuento”²⁷³. De nuevo, estamos ante un juego de espejos reemplazados: “El Aleph” es una reproducción paródica del poema de Dante que, a su vez, es un Aleph. ¿Cuál es el auténtico y cuál el falso?

Hay una diferencia fundamental entre Beatriz Viterbo de Borges y Beatrice de Dante: éste siempre alaba las virtudes de la amada; Borges, en cambio, no vacila en deformar el retrato de Beatriz, sobre todo al nivel moral denunciando su soberbia, la conducta indigna y la inmoralidad. Sin embargo, en el cuento relucen algunos episodios que revelan lo desdeñosa que era Beatriz Viterbo con el devoto enamorado de Borges, igualmente como lo era Beatrice Portinari con el poeta florentino: Beatriz nunca leía los libros que Borges le regalaba, y para disimular la humillación, él solía cortar las páginas de los libros: “para no comprobar, meses después, que estaban intactos” (*O. C. I*, p. 618). En ninguno de los distintos retratos de Beatriz colgados en la sala de la casa de la calle Garay aparece Borges, lo que simplemente significa que Beatriz nunca le ha tenido en sus consideraciones. Borges sale de su visión tan humillado como Dante

²⁷³ *Ibid.*, p. 374.

Alighieri, pero queda claro que en el remate del cuento, Borges se venga tanto de Beatriz como del odiado Carlos Argentino Daneri. El escepticismo que lo acompañó siempre le llevó a negar la existencia del Aleph, del prodigio que éste significa. En el último párrafo del cuento dice:

¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la erosión de los años, los rasgos de Beatriz” (*O. C. I*, p. 628).

La puesta en duda de la existencia del Aleph es, de hecho, una prueba más del carácter místico que envuelve la visión aléfica. La relatividad de la experiencia mística resulta indiscutible sobre todo si tenemos en cuenta lo difícil y casi imposible que es comunicarla o contarla con el lenguaje corriente. La presencia de tantos objetos mágicos-equivalentes al Aleph- que perfilan en la posdata no hace otra cosa que relativizar la revelación y cuestionar la idea de un Aleph original y único. Otro tanto se puede decir sobre los tres símbolos (el pájaro del persa, la esfera de Alanus de Insulis y el ángel de cuatro caras de Ezequiel) analizados minuciosamente y que son analogías del Aleph de Borges. Desde un punto de vista místico, la negación de la existencia del Aleph equivale a la renuncia del místico después de experimentar el éxtasis de una revelación espiritual. La verdad es que el propio Borges aclara en las últimas líneas del cuento: “Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido” (*O. C. I*, p. 626). Como explica Julio Ortega:

Esto es, Borges nos ha dejado el Aleph en las manos y se ha descargado de la demanda de su visión. El lenguaje epifánico no pertenece a la cotidianidad: el milagro debe ser transferido, contado para ser pasado a otros, y la fábula misma debe, en seguida, ser relativizada²⁷⁴.

²⁷⁴ Julio Ortega: “El Aleph' y el lenguaje epifánico”, en *El siglo de Borges. Vol. II, op. cit.*, p. 178.

Luce López-Baralt cree, a su vez, que la mejor alternativa para la experiencia abismal del Absoluto es el silencio y cita a Gabriela Massuh quien observa: “La palabra puede acercarse al umbral último. Pero lo que no podrá verbalizarse es la trascendencia misma, no sólo porque el lenguaje no está a su altura, sino porque el solo hecho de nombrarla la limitaría”²⁷⁵. Nosotros también compartimos la idea de las dos escritoras y creemos que la mejor manera de homenajear la experiencia aléfica es contemplarla en silencio dejando pasar el Aleph a otras generaciones para que aporten su opinión y para que vayan extrayendo novedades de ese inagotable tesoro llamado “Aleph”. Así también procedió Tzinacán- el mago protagonista de “La escritura del Dios”. Simplemente, optó por callar la experiencia reveladora después de conseguir la unificación con lo divino, como veremos a continuación.

²⁷⁵ Luce López-Baralt: “Borges o la mística del silencio: lo que había del otro lado del *Zahir*”, en *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, op. cit., pp. 55 y 63.

II.2: Dos símbolos de carácter laberíntico. El tigre y la rueda en “La escritura del Dios”

Sobre este cuento comenta el escritor en el epílogo del libro: “*La escritura del Dios* ha sido generosamente juzgada; el jaguar me obligó a poner en boca de un mago de la pirámide de Qaholom, argumentos de cabalista o de teólogo” (*O. C. I*, p. 629). De hecho, Alberto C. Pérez destaca que el cuento ha sido estructurado, casi exclusivamente, alrededor de símbolos: “Posee una brevísima anécdota que sirve de pretexto para introducir los símbolos y metáforas mágicas sobre los que está construido el andamio de la ficción”²⁷⁶. Según Daniel Balderston, es el único cuento de Borges que trata de la invasión española del llamado Nuevo Mundo²⁷⁷. El cuento habla de Tzinacán, el sacerdote maya encarcelado desde la conquista de Guatemala (1524-1527), y de su perseverancia hasta alcanzar la unión con la divinidad a través de contemplar y descifrar el mensaje divino escrito en la piel del tigre con el que comparte la celda circular. El mago resiste el tormento y se entrega, en el aislamiento y la oscuridad, a una experiencia mística cargada de simbolismo y metáforas espléndidamente elaboradas.

Balderston lamenta que la mayoría de los estudios dedicados al cuento lo hayan calificado como una “búsqueda cabalística”²⁷⁸ ignorando el contexto maya-quiché que, según él, es la línea principal del cuento: “La tarea para los que quieren descubrir las huellas de la Cábala en el cuento sería integrar el contexto explícito maya-quiché con el posible (o implícito)

²⁷⁶ Alberto C. Pérez: *Realidad y suprarrealidad en los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges*, Miami, Ediciones Universal, 1971, 143.

²⁷⁷ Daniel Balderston: “Cuento (corto) y cuentas (largas) en *La escritura del dios*”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, 505-507, 1992, p. 445.

²⁷⁸ Balderston menciona los estudios de Alazraki, Aizenberg y Sosnowski quienes- desde su punto de vista- prefieren olvidarse del material específico del cuento para hacer de Borges un escritor cabalístico.

substrato cabalístico”²⁷⁹. El crítico insiste en impugnar cualquier relación del cuento con otro sistema cultural que no sea el sistema precolombino, y se olvida de que el texto narrativo nunca puede ser estudiado separándolo del marco narrativo general de su autor. En una nota a pie de página, Balderston explica su punto de vista:

Alazraki ha estudiado posibles influencias hindúes en este cuento (Borges and the Kabbalah, págs. 17, 22, 46-48), refiriéndose específicamente al texto sagrado Bhagavad Gita. Como en los casos de lecturas budistas y cabalísticas del cuento, me parece extraño que se busquen relaciones culturales que no tengan nada que ver con el sistema cultural del protagonista. Parecería más útil que el crítico buscara reconstruir el sistema cultural que sirviera para fundamentar el cuento. Las mitologías paralelas (al estilo de Frazer, Jung, Campbell y Cirlot) no pueden sino distraer al lector de prestarles atención a los detalles específicos del texto²⁸⁰.

En el mismo sentido, el crítico extrae una frase del cuento- “El éxtasis no repite sus símbolos”- y se apoya en ella para reforzar su teoría rechazando otra posible relación con “La casa de Asterión”:

Claro está, el número catorce se utiliza en “la casa de Asterión” para representar lo infinito (pág. 569). Sea el que sea el significado que tenía el catorce en la antigua Creta, no creo que se refiera al jaguar; de manera semejante, no hay motivo para asumir que el simbolismo cretense funcionaría para el sacerdote del jaguar (o Chilam Balam)²⁸¹.

Desde nuestro punto de vista, “La escritura del Dios” es un texto entre decenas del mismo Borges quien siempre ha mantenido una relación viva entre sus textos que se complementan y se interrelacionan. Estudiar este cuento como un texto aislado es condenarlo al orfanato, lo que mutila su expresividad y corta las alas de la imaginación. Nunca se puede estudiar los textos borgeanos por separado: en cada uno siempre hay una referencia

²⁷⁹ Daniel Balderston: “Cuento (corto) y cuentas (largas) ...”, *op. cit.*, p. 446.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 451.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 451.

a otro, incluso los textos narrativos se integran con los poemas y los ensayos como tantas veces se comprobado a la carrera literaria del escritor argentino.

El propio Balderston confiesa que el desenlace del cuento- Si Tzinacán pronunciara la fórmula mágica, restauraría el viejo orden y se haría todopoderoso- tiene paralelismos obvios con la Cábala, como han señalado Alazraki, Aizenberg y otros. Borges, a su vez, ha dejado claro en el epílogo que el tema fundamental del relato es: argumentos de cabalista o de teólogo. Los elementos mayas aportan y sostienen una lectura posible- aunque bastante superficial- pero no permiten indagar la corriente teológica y mística que es la columna vertebral del relato. Siempre existen varios significados y varias lecturas del mismo texto, como hemos visto en “El Aleph”: hay tantas lecturas cuantos lectores. Insistir en una perspectiva única y descartar las otras perjudica y delimita la visión totalizante a la que aspira el texto literario. De ahí, es indispensable analizar el cuento prestando atención tanto a la corriente cabalística como a los elementos mayas que se combinan, se aproximan y se entretajan para sacar una lectura bien argumentada del texto.

De hecho, en el cuento podemos detectar una serie de dualismos que alimentan el debate: dos símbolos (la rueda y el tigre), dos rivales vistos en la misma rueda (Tzinacán y Pedro de Alvarado), dos presos que comparten la celda circular (Tzinacán y el jaguar) y dos contextos (el cabalístico y el precolombino) que van formando el tejido del texto narrativo. Confiamos en un sistema analítico que esclarezca los grandes temas del cuento partiendo de la figura del tigre encerrado con Tzinacán en la celda circular. Es la condición del ser humano condenado por el tiempo en el cautiverio del universo: “del otro lado hay un jaguar, que mide con secretos pasos

iguales el tiempo y el espacio del cautiverio” (*O. C. I*, p. 596). En el otro extremo está la rueda con su referencia a la eternidad, o mejor dicho a la divinidad. Los dos símbolos se refieren a lo humano y a lo divino respectivamente. El fruto del encuentro entre ambas figuras es conseguir la visión totalizante y experimentar la unión de lo humano con lo divino a través de un estado de éxtasis místico. Siguiendo el patrón analítico de “El Aleph”, el tigre sustituiría al espejo para representar la condición humana. En lugar de hablar explícitamente de la divinidad y sus nociones panteístas, en “La escritura del Dios” el tema es tratado desde el simbolismo de la rueda. En la tercera fase, el estado místico resume los resultados de la fusión entre lo divino y lo humano. Esta metodología está inspirada en el esquema que propuso Estela Cédula para estudiar el bloque formado por los tres primeros cuentos de *El Aleph*:

A: *La Eternidad*. Búsqueda de la verdad total, eterna. Ámbito del puro pensamiento. Negación del tiempo, de la identidad, de la creación, de la ética.

B: *El Instante*. Fugacidad de la vida de un hombre. Tiempo de la percepción individual. Ámbito de la pura acción.

A/B: *La Historia*. Conciliación de lo que perdura y lo que cambia, de la repetición y la irreversibilidad del tiempo²⁸².

Los tres términos *Instante*, *Eternidad* e *Historia* de Cédula corresponderían respectivamente a las tres fases del esquema analítico que proponemos para el cuento. La escritora insiste en que este esquema encaja perfectamente con el grupo formado por los tres primeros cuentos de la colección, pero además señala que:

²⁸² Estela Cédula: *Borges o la coincidencia...*, op. cit., p. 101.

En los otros relatos habrá un predominio de A o B, pero nunca desaparecerá la otra problemática, será Ab o Ba [...] La acentuación de una problemática no significa la desaparición de las otras variables, sino que, en uno u otro caso, aparecen en primero o segundo plano alternativamente²⁸³.

Lo que pretendemos hacer es adaptar este esquema tripartito al texto borgeano para probar su validez no sólo en un grupo de cuentos, sino en toda la colección. El paralelismo con “El Aleph” concede razones para la indagación que vamos a desarrollar en “La escritura del Dios”. Ambos cuentos tratan el tema de la visión mística conseguida a través de un objeto mágico y circular: el Aleph y la Rueda altísima respectivamente. En ambos, la experiencia mística ha sido contada a través de una enumeración caótica donde el uso del verbo ver anafórico es más que destacable. En ambos casos Adrián Huici destaca la influencia de la tradición hindú procedente del libro sagrado *Bagavad Ghita* que narra la historia del joven Arjuna a quien se le manifiesta el verdadero rostro del dios Krishna: “la misma rueda de fuego, el mismo terror y fascinación que en los casos anteriores y la misma repetición anafórica del verbo ver”²⁸⁴. Pero a pesar de la analogía patente entre los dos cuentos, cada caso tiene sus particularidades. La enumeración en “El Aleph” habla de laberintos, espejos, atardeceres y sobre todo, de las reliquias de Beatriz, mientras en el otro cuento hace referencia a *El libro del Común*- llamado también *Popol Vuh* como en las lenguas vernáculas- y los grandes temas que contiene. En un pasaje curioso del *Popol Vuh* los dioses Alom y Qaholom se dirigen a los cuatro héroes:

²⁸³ *Idem.*

²⁸⁴ Adrián Huici: *El mito clásico...*, op. cit., p. 229.

Entonces le preguntaron el Creador y el Formador (Alom y Qaholom):
¿Qué pensáis de vuestro estado? ¿No miráis? ¿No oís? ¿No son buenos
vuestro lenguaje y vuestra manera de andar? ¡Mirad, pues! ¡Contemplad
el mundo, ved si aparecen las montañas y los valles! ¡Probad, pues, a
ver!²⁸⁵

Se supone que este pasaje le sirvió a Borges para concebir su visión cósmica de la rueda donde las enumeraciones anafóricas entran en diálogo abierto con el mencionado párrafo y con todo el libro en general como veremos enseguida. A nivel del pasaje, se nota que el tono general se trata de animar a los héroes para descubrir los secretos del universo y su creación: “¿No miráis?”; es una invitación a contemplar y descifrar los enigmas que nos rodean: “¡Contemplad el mundo! [...]¡Probad, pues, a ver!”. El verbo ver anafórico en el cuento viene como la respuesta perfecta a esas preguntas y marca el cumplimiento del mandato divino por parte de Tzinacán: “Vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común” (*O. C. I*, p. 599). A partir de ahí las enumeraciones caóticas son réplicas explícitas del mencionado libro, tal y como explica Balderston en su estudio:

Vi las montañas que surgieron del agua... / Como la neblina, como la nube y como una polvareda fue la creación, cuando surgieron del agua las montañas; y al instante crecieron las montañas.

...vi los primeros hombres de palo/ Y al instante fueron hechos los muñecos labrados en madera. Se parecían al hombre, hablaban como el hombre y poblaron la superficie de la tierra.

...vi las tinajas que se volvieron contra los hombres / Y se pusieron todos a hablar; sus tinajas, sus comales, sus platos, sus ollas, sus perros, sus piedras de moler, todos se levantaron y les golpearon las caras (Págs. 103-4).

Ahora nosotros os destruiremos, ahora probareis vosotros los dientes que hay en nuestra boca; os devoraremos, dijeron los perros, y luego les destrozaron las caras²⁸⁶.

²⁸⁵ Adrián Recinos: *Popol Vuh: las antiguas historias del Quiché*, México, Fondo de Culturas Económicas, 1947, p. 190. Véase también Daniel Balderston: “Cuento (corto) y cuentas (largas)...”, *op. cit.*, p. 449.

²⁸⁶ Daniel Balderston: “Cuento (corto) y cuentas (largas)...” *op. cit.*, p. 449.

La última corresponde en la visión de Tzinacán a la frase: "...vi los perros que les destrozaron las caras" (*O. C. I*, p. 599). Balderston destaca que Alfonso Reyes²⁸⁷ y Pedro Henríquez Ureña²⁸⁸ habían hablado en sus escritos de este libro antes de 1949, año en el que el autor redactó "La escritura del dios". En los dos libros de Reyes y Henríquez Ureña, Borges pudo haber encontrado el material necesario para elaborar su cuento. En resumen, gracias a semejantes fuentes se sabe que el Tzinacán histórico fue cacique de los cakchiqueles cuyo nombre significa "el rey murciélago". Pedro de Alvarado pudo conseguir la conquista inicial de los quichés en 1524 gracias a la ayuda de los cakchiqueles y su cacique Tzinacán. Dos años más tarde las relaciones se enfriaron y, frente a la rebelión de los cakchiqueles, Alvarado arrasó la capital Iximché, encarceló a Tzinacán y destruyó la pirámide sagrada de Qaholom donde el último sacerdote celebraba los ritos.

²⁸⁷ El escritor mejicano, en su libro *Letras de la Nueva España* de 1946, define el *Popol Vuh* como: "Un laberinto de cosmogonía, teogonía y génesis humana; creación, no *ex nihilo*, sino arrancada, como entre los griegos, de alguna materia preexistente; antropocentrismo que junta en el pecho del hombre los doce puntos cardinales, según los tres concéntricos del cielo, la tierra y la infratierra; mezcla de religión, en que el sacerdote implora, y de magia, en que ordena y esclaviza al dios con la palabra; cábala de los números sacros...". Véase Alfonso Reyes: *Obras completas*, t. 12, p. 287. Daniel Balderston: "Cuento (corto) y cuentas (largas)...", *op. cit.*, p. 447.

²⁸⁸ El escritor dominicano destaca en su *Historia de la cultura en la América Hispánica* de 1947 que los mayas y quichés tenían ideas precisas de la astronomía y las matemáticas y utilizaban un sistema de escritura que evolucionaba desde los jeroglíficos hacia la escritura fonética. Después de la conquista, algunos de ellos, aficionados a conservar escritas sus tradiciones religiosas e históricas, utilizaron el alfabeto romano para conservar algunos textos como el *Popol Vuh* o "el libro quiché sobre los orígenes del mundo y del hombre". Véase Pedro Henríquez Ureña: *Historia de la cultura en la América Hispánica*, México, FCE, 1947 (edición póstuma), p. 15. Daniel Balderston: "Cuento (corto) y cuentas (largas)...", *op. cit.*, p. 447.

2.1: El tigre²⁸⁹

Estebán Ierardo presenta una de las posibles etimologías de la palabra mostrando que “tigre” deriva de “thigra”, palabra persa que quiere decir agudo, punzante. Después, habla de las creencias y supersticiones relacionadas con el tigre en las culturas del Oriente:

En Oriente se cree que diversas partes del tigre poseen cualidades terapéuticas y afrodisíacas. En China, se enlaza con lo "yang", lo masculino y fuerte por su vitalidad y energía. Por respeto se evitaba pronunciar su nombre que lo señalaba como "rey de las montañas". Hasta los demonios le temían, por lo que en los sepulcros, para evitar furtivos asaltos demoníacos sobre los difuntos, se colocaban estatuas de piedra. En la China meridional, abundaban las representaciones de "hombres-tigres"²⁹⁰.

Este símbolo invade toda la obra de Borges y se hace explícito en “La escritura del Dios” y en “El Zahir”. En este último texto el autor ofrece otra serie de creencias relacionadas con la figura del felino:

Hacia 1832, Taylor oyó en los arrabales de Bhuj la desacostumbrada locución “Haber visto al Tigre” (*Verily he has Looked on the Tiger*) para significar la locura o la santidad. Le dijeron que la referencia era a un tigre mágico, que fue la perdición de cuantos lo vieron, aun de muy lejos, pues todos continuaron pensando en él, hasta el fin de sus días (*O. C. I*, p. 593).

“La escritura del Dios” simplemente presenta la historia del sacerdote Tzinacán, uno de esos hombres a la que se refiere la locución “Haber visto al Tigre”. En su cautiverio el protagonista comparte la celda

²⁸⁹ A lo largo del cuento, las dos palabras “tigre” y “jaguar” son utilizados como sinónimos. El jaguar mencionado al comienzo del relato es sustituido por el tigre en el resto de la narración sin previas explicaciones por parte del narrador. Alberto C. Pérez intenta justificar este cambio “gratuito” de jaguar a tigre: “¿Cuál es la intención de Borges al hacer el cambio?... ¿Qué lo mismo que se dice del tigre, se podría decir del jaguar, del caballo, del árbol?”. Véase Alberto C. Pérez: *Realidad y suprarrealidad...*, op. cit., p. 150.

²⁹⁰ Estebán Ierardo, “El tigre, el símbolo, Borges y Blake”, en página web: www.temakel.com/simbolotigre. Fecha de consulta: 17/10/2006.

circular con un tigre cuyo pelaje es el portador del anhelado mensaje divino. Si el tigre en “El Zahir” es la perdición de cuantos lo vieron, pues Tzinacán tampoco se salva de aquel destino. Voluntariamente, ha consagrado sus días y sus noches para contemplar al tigre: “Dediqué largos años a aprender el orden y la configuración de las manchas. Cada ciega jornada me concedía un instante de luz, y así pude fijar en la mente las negras formas que tachaban el pelaje amarillo” (*O. C. I*, p. 597). Fue tan difícil la tarea que: “Más de una vez grité a la bóveda que era imposible descifrar aquel texto” (*O. C. I*, p. 597). Afortunadamente, recibe la iluminación divina y consigue entender la escritura del tigre pero, paradójicamente, renuncia a utilizarla. Tzinacán se ha salvado de la locura, pero no de la santidad.

En el *Libro del Común* se mencionan los nombres de la divinidad, ordenados en parejas creadoras. Alom y Qaholom son la diosa madre y el dios padre que engendran a los hijos. Los nombres de los cuatro héroes recién creados Balam-Quitze (tigre sol o fuego), Balam-Acab (tigre tierra), Mahucutah (tigre luna) y Iqui-Balam (tigre aire) son una referencia clara al jaguar. Balderston subraya que el “Balam” significa en las lenguas vernáculas jaguar, ya que los cuatro héroes formaban parte de un culto del jaguar²⁹¹. De hecho, en el cuento hay una referencia clara al culto del jaguar, y que ha sido la clave perfecta para descubrir la frase divina escrita en la piel del jaguar: “En ese afán estaba cuando recordé que el jaguar era uno de los atributos del dios” (*O. C. I*, p. 596).

²⁹¹ Como es bien sabido, en la cultura maya el jaguar era denominado Balaam o Chac y era símbolo de poder. La gente que utiliza vestimentas de jaguar era una persona con autoridad en la sociedad, por lo general representada en los códices. El Dios del Sol se transformaba en jaguar para poder viajar durante la noche por el mundo de los muertos. La piel moteada de este bello felino, representaba las estrellas.

2.1.1: El tigre, una devoción muy temprana

Borges recuerda que cuando era chico: “[...] me llevaban al zoológico, yo me demoraba mirando al tigre y viéndolo ir y venir. Me gustaba su natural belleza, las rayas negras y las rayas de oro”²⁹². Su madre se acuerda de que cuando visitaban el zoológico de Buenos Aires, se apasionaba tanto con las bestias salvajes que era difícil arrancarle de allí. Además, en casa solía dibujar sus animales favoritos: “Tirado en el suelo sobre el vientre, comenzaba siempre por el final, dibujando primero los pies. Dibujaba tigres, que eran sus animales favoritos”²⁹³.



El primer dibujo del tigre por Borges cuando tenía siete años.

El propio Borges confiesa que ha ejercido- igual que su personaje Tzinacán- el culto del tigre. En su texto “Dreantigers” publicado en *El hacedor* en 1960, el escritor cuenta los detalles de ese culto:

²⁹² Roberto Alifano: *Conversaciones con Borges*, op. cit., p. 212.

²⁹³ Emir Rodríguez Monegal: *Borges, una biografía literaria*, op. cit., p. 40.

En la infancia yo ejercí con fervor la adoración del tigre: no el tigre overo de los camalotes del Paraná y de la confusión amazónica, sino el tigre rayado, asiático, real, que sólo pueden afrontar los hombres de guerra, sobre un castillo encima de un elefante. [...] Pasó la infancia, caducaron los tigres y su pasión, pero todavía están en mis sueños. [...] ¡Oh, incompetencia! Nunca mis sueños saben engendrar la apetecida fiera. Aparece el tigre, eso sí, pero disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisibile, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro (*O. C. II*, p. 161).

En el poema que da título al libro *El oro de los tigres*, escrito cuando tenía más de setenta años, Borges resume lo que significó el tigre para él en su vida: aventura, pasión e instinto sexual, pero sobre todo, surge como símbolo del tiempo que devora a los hombres. Concluye el poema mostrando que, dada la ceguera, se han borrado todos los colores menos el amarillo: el oro de los tigres, el oro del principio:

Hasta la hora del ocaso amarillo
cuántas veces habré mirado
al poderoso tigre de Bengala
ir y venir por el predestinado camino
detrás de los barrotes de hierro
sin sospechar que eran su cárcel.
Después vendrían otros tigres,
el tigre de fuego de Blake;
después vendrían otros oros,
el metal amoroso que era Zeus,
el anillo que cada nueve noches
engendra nueve anillos y éstos, nueve,
y no hay un fin.
Con los años fueron dejándome
los otros hermosos colores
y ahora sólo me quedan
la vaga luz, la inextricable sombra
y el oro del principio.
Oh ponientes, oh tigres, oh fulgores
del mito y de la épica,
oh un oro más precioso, tu cabello
que ansían estas manos (*O. C. II*, p. 515).

El tigre fue para Borges el animal favorito desde su niñez. Su abuela materna solía reprocharle esa preferencia y procuraba sin éxito persuadirle de que los corderos eran más hermosos, pero él insistía en (the ferocious tiger), como solía decir en inglés. Rodríguez Monegal destaca la posibilidad de que la abuela le leyera el poema *El tigre* del precursor del romanticismo inglés William Blake (1757-1827), que desarrolla el símil entre esa bestia y el fuego, y que contiene la oposición bíblica con el cordero que la abuela Acevedo había presentado como pálida sustitución. Dice Blake:

[...]
Cuando las estrellas arrojaron sus lanzas
y bañaron los cielos con sus lágrimas
¿sonrió al ver su obra?
¿Quién hizo al cordero fue quien te hizo?
Tigre, tigre que te enciendes en luz
por los bosques de la noche
¿Qué mano inmortal, qué ojo
osó idear tu terrible simetría?²⁹⁴

En la obra futura de Borges la figura del tigre aparece asociada con el fuego en más de una ocasión, como por ejemplo la famosa conclusión del ensayo “Nueva refutación del tiempo”. Esa asociación se debe también al culto del jaguar mencionado en el *Popol Vuh*, como se ha visto en la figura del héroe Balam-Quitze (el tigre fuego o sol). Más de medio siglo después, Borges escribe un poema “El otro tigre” publicado en *El hacedor* de 1960. Allí rinde homenaje tanto a la figura de Blake como a la del tigre:

²⁹⁴ Fuente: William Blake: *Poesía completa*, Biblioteca personal de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986, p. 112-113.

Pienso en un tigre. La penumbra exalta
la vasta Biblioteca laboriosa
y parece alejar los anaqueles;
fuerte, inocente, ensangrentado y nuevo,
él irá por su selva y su mañana
y marcará su rostro en la limosa
margen de un río cuyo nombre ignora
(en su mundo no hay nombres ni pasado
ni porvenir, solo un instante cierto.)
Y salvará las bárbaras distancias
y husmeará en el trenzado laberinto
de los olores el olor del alba
y el olor deleitable del venado;
entre las rayas del bambú descifro
sus rayas y presiento la osatura
bajo la piel espléndida que vibra
en vano se interponen los convexos
mares y los desiertos del planeta;
desde esta casa de un remoto puerto
de América del Sur, te sigo y sueño,
oh tigre de las márgenes del Ganges.
[...]
(O. C. II, p. 515).

En la primera estrofa del poema describe el tigre asiático: “fuerte, inocente, ensangrentado y nuevo”, adjetivos que invocan la figura del tigre de Blake. En la segunda estrofa pasa a hablar de otro tigre; un tigre “de símbolos y sombras”. Finalmente, revela que la figura del tigre que busca es la del “otro tigre, el que no está en el verso”, porque simplemente es un sistema de palabras humanas. Paralelamente, en “La escritura del Dios” el código mágico del mensaje divino: “Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso” (O. C. I, p. 599). El acceso al tesoro es exclusivo para los elegidos que- como Tzinacán- hayan conseguido la iluminación de ese instante cierto epifánico del que habla Borges en el poema “donde no hay nombres ni pasado ni porvenir”.

2.1.2: El tigre, símbolo del caos del universo

Tzinacán empieza la dura carrera de la búsqueda examinando las posibilidades y las formas que pueden contener el mensaje divino, pero las refuta y las rechaza porque carecen de un elemento fundamental: la eternidad. Luego, llega a la conclusión de que: “Quizá en mi cara estuviera escrita la magia, quizá yo mismo fuera el fin de mi busca” (*O. C. I*, p. 597), un tema muy frecuente en la narrativa borgeana. En este momento decisivo, se da cuenta del culto al jaguar y de los atributos divinos del animal. El mago, muy animado por la cercanía del jaguar, emprende el camino de la búsqueda: “En la otra celda había un jaguar; en su vecindad percibí una confirmación de mi conjetura y un secreto favor” (*O. C. I*, p. 597). Con un proceso mental largo lleno de hipótesis, conjeturas y deducciones lógicas el protagonista recibe, poco a poco, la iluminación y se le van abriendo las compuertas del conocimiento divino: “Cada ciega jornada me concedía un instante de luz, y así pude fijar en la mente las negras formas que tachaban el pelaje amarillo” (*O. C. I*, p. 597). El proceso comienza con una simple conjetura:

Este, previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males. La escribió de manera que llegara a las más apartadas generaciones y que no la tocara el azar. Nadie sabe en qué punto la escribió ni con qué caracteres, pero nos consta que perdura, secreta, y que la leerá un elegido (*O. C. I*, p. 586 y 597).

De esta conjetura llega a rechazar algunas formas posibles del mensaje como las montañas, los ríos, los imperios o los astros por su carácter cambiante. Apoyado en la noción de los atributos divinos del jaguar, el protagonista considera que la piel del felino es el lugar perfecto para el mensaje divino:

Entonces mi alma se llenó de piedad. Imaginé la primera mañana del tiempo, imaginé a mi dios confiando el mensaje a la piel viva de los jaguares, que se amarían y se engendrarían sin fin, en cavernas, en cañaverales, en islas, para que los últimos hombres lo recibieran. Imaginé esa red de tigres, ese caliente laberinto de tigres, dando horror a los prados y a los rebaños para conservar un dibujo (*O. C. I*, p. 597).

El escritor construye su perspectiva del universo a través de la piel del felino. Si el jaguar es el símbolo del universo visible, el muro de la cárcel será- según Alberto C. Pérez- una metáfora de la enajenación del hombre en el universo, su incapacidad para comprender y sentirse parte del mundo que le rodea: “el mago *ve* el jaguar pero no participa de su mecánico ajuste al espacio y al tiempo de su cautiverio”²⁹⁵. El tigre rayado de negro y de oro alimenta la cosmovisión del caos universal. El desorden de las manchas o rayas en la piel del tigre sugiere a Borges el caos del universo y en la mente borgeana el universo incoherente pudo haber encontrado su reflejo en la piel manchada del tigre. Siendo el jaguar uno de los atributos del dios, es lógico que la piel viva de los jaguares sea el portador del mensaje divino. Este mensaje es la cifra que incluye las leyes divinas regentes del sistema caótico del universo cuya historia carece de toda disciplina. Una vez más, se refiere a la cosmovisión del caos destacada nítidamente a lo largo de la obra de Borges. Hay una preocupación constante por comprender las leyes que rigen el universo. La imagen caótica que atrapa al hombre es un fruto de la confusión y la perplejidad humana frente a los esquemas divinos. Por lo tanto, el universo no parece hallarse al alcance de la percepción humana que no para, una y otra vez, de intuir la estructura del caos.

²⁹⁵ Alberto C. Pérez: *Realidad y suprarrealidad...*, op. cit., p. 146. La cursiva es del propio Pérez.

La soledad y la oscuridad de la cárcel resumen la condición humana en el universo. La oscuridad es interrumpida con ratos de luz para ver “el jaguar” e intentar comprender el orden cósmico. De hecho, la imagen del tigre en Borges viene siempre relacionada con el tema del vasto universo y su caótica historia. En “El Zahir” asistiremos a una versión bonita de la figura del tigre:

Años después, Taylor visitó las cárceles de ese reino; en la de Nittur el gobernador le mostró una celda, en cuyo piso, en cuyos muros, y en cuya bóveda un faquir musulmán había diseñado (en bárbaros colores que el tiempo, antes de borrarlos, afinaba) una especie de tigre infinito. El tigre estaba hecho de muchos tigres, de vertiginosa manera; lo atravesaban tigres, estaba rayado de tigres, incluía mares e Himalayas y ejércitos que parecían otros tigres. El pintor había muerto hace muchos años, en esa misma celda; venía de Sind o acaso de Guzerat y su propósito inicial había sido trazar un mapamundi (*O. C. I*, p. 593).

Para imaginar la dificultad de comprender el sistema que rige el caos del universo reflejado en el símbolo del tigre, basta con reflexionar sobre esta frase de Tzinacán: “Decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra” (*O. C. I*, p. 597 y 598) .

Es una concatenación sumamente complicada e infinita a la vez. La complicación no reside sólo en la forma caótica de la piel del tigre, sino también en esa serie infinita de objetos y seres relacionados con el tigre (ciervos, tortugas, pastos, tierra y cielo). La ley de la causalidad está basada fundamentalmente en esta noción: “El mundo es un interminable encadenamiento de causas y cada causa es un efecto”²⁹⁶. No hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de causas y efectos. Alterar el más mínimo detalle en

²⁹⁶ Jaime Alazraki: *Narrativa y crítica...*, *op. cit.*, p. 72.

cualquier fase de la concatenación podría cambiar el cauce de toda la historia de la humanidad porque, según Alazraki: “cada causa y cada efecto están condicionados por infinitas series de causas y efectos; al agregarse nuevas series, el valor y las consecuencias de las causas y los efectos varían radicalmente”²⁹⁷. En este sentido, Juan Arana presenta el ejemplo significativo de la anciana que en una aldea perdida remueve el puchero, y concluye que esa mujer: “tiene derecho a pensar que de sus gestos depende la suerte del mundo, igual que Borges cuando agita su lapicero”²⁹⁸. Pero el propio Borges ha optado por entrar en acción tomando un puñado de arena al pie de las pirámides para “modificar el desierto”: el agotamiento- alega Arana- de los pozos petrolíferos, la pérdida de incontables caravanas, ciertas conflagraciones de los siglos venideros serán consecuencias remotas de una acción tan baladí.

Sin embargo, esta ley concede a Borges la clave para encontrar una interpretación del caos ocurrido en el universo. En “La poesía gauchesca” Borges explica detalladamente los alcances de la doctrina de la causalidad:

Es fama que le preguntaron a Whistler cuánto tiempo había requerido para pintar uno de sus ‘nocturnos’, y que respondió “Toda mi vida”. Con igual rigor pudo haber dicho que había requerido todos los siglos que precedieron al momento en que lo pintó. De esa correcta aplicación de la ley de causalidad se sigue que el menor de los hechos presupone el inconcebible universo e, inversamente, que el universo necesita del menor de los hechos (*O. C. I*, p. 179).

En otro ensayo titulado “El *Biathanatos*” de *Otras inquisiciones* el escritor da otro ejemplo de lo que significa esa ley, subrayando que la vida y la muerte de Cristo son el acontecimiento central de la historia del mundo para el cristiano quien piensa que quizá el hierro fue creado para los clavos

²⁹⁷ Jaime Alazraki: *La prosa narrativa...*, op. cit., p. 94.

²⁹⁸ Juan Arana: *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges*, Pamplona, EUNSA, 1994, p. 70.

y las espinas para la corona de escarnio y la sangre y el agua para la herida²⁹⁹. De igual manera, Tzinacán debería haber pensado que toda la historia del universo con esa red caliente de tigres y de acontecimientos ha servido para llegar al momento de la revelación suprema que está a punto de experimentar.

Al aplicar la ley de la causalidad en el campo literario, Borges sugiere que todos los textos literarios son un solo libro (la noción panteísta de nuevo) que los agrupa a todos y los contiene pero ninguno, como en la Rueda del Indostán, determinaría el conjunto. Así que sería lícito plantear la idea de la imposibilidad de la originalidad en la literatura porque cada obra contiene elementos de otras obras anteriores y abre el camino a la producción de otras posteriores. Jaime Alazraki- apoyándose en el ejemplo del ensayo titulado “La flor de Coleridge”- reafirma:

Por eso, es siempre posible encontrar detrás de la invención de un autor antiguas invenciones que a través de los tiempos vienen a desembocar en esa nueva invención que resume las otras, y que a su vez se convierte en ingrediente o causa de las que vendrán³⁰⁰.

De hecho, el mencionado ensayo “La flor de Coleridge”³⁰¹ se abre con una sentencia de Paul Valéry quien en 1938 escribió: “La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura”. Argumenta el propio Valéry que la historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor. Entre las variantes de la misma idea, se señala a Shelly quien dictaminó que “todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito”. Borges parte de esta idea para

²⁹⁹ Véase *O. C. II*, p. 80.

³⁰⁰ Jaime Alazraki: *La prosa narrativa...*, *op. cit.*, p. 94.

³⁰¹ Véase *O. C. II*, pp. 17-19.

profundizar el tema del panteísmo y la causalidad a través de la indagación de tres textos heterogéneos de Coleridge, de H. G. Wells y de Henry James. En el primer texto se menciona la famosa historia de la flor: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué”. Comentando el texto, Borges saca la primera conclusión: “No hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos”.

Con el segundo texto, se plantea la idea del viaje por el tiempo en ambas direcciones: el protagonista de la novela realiza un viaje físico al futuro y, a la vuelta, trae una flor marchita como prueba del viaje. La flor marchita es la segunda versión de la flor de Coleridge. Borges comenta la paradoja del segundo caso: “Más increíble que una flor celestial o que la flor de un sueño es la flor futura, la contradictoria flor cuyos átomos ahora ocupan otros lugares y no se combinaron aún”. En el tercer texto un viaje hacia el pasado concede la clave para concluir que “la causa es posterior al efecto; el motivo del viaje es una de las consecuencias del viaje”. El protagonista trae del pasado un retrato suyo que fue pintado dos siglos antes de su nacimiento, creando así un incomparable *regressus ad infinitum*. Las dos flores (la de Coleridge y la marchita de Wells) junto con el cuadro de la novela de Henry James le sirven a Borges para reforzar su teoría del panteísmo: “todos los autores son un autor”, confirmando que la heterogeneidad de las obras y la pluralidad de sus autores no impidió que la misma idea atravesara los tres textos.

Aplicar la ley de la causalidad invoca la presencia de la noción panteísta, y viceversa. Activar la teoría de causas y efectos en el campo literario condujo a la idea de que todos los libros son un libro. Paralelamente, comenta Octavio Paz en su libro *Salamandra*: “Todos los bosques son un solo árbol”. Del mismo modo se puede decir que la identidad humana es inalterable: la verdad no se parte como destaca el poeta mejicano:

Una espiga es todo el trigo
una pluma es un pájaro vivo y cantando
un hombre de carne es nombre de sueño
la verdad no se parte³⁰².

Siguiendo el mismo esquema, Tzinacán va tejiendo cadenas consecutivas de especulaciones e ideas partiendo de lo más peculiar y reducido para llegar a lo más universal y amplio: “Gradualmente, el enigma concreto que me atareaba me inquietó menos que el enigma genérico de una sentencia escrita por un dios” (*O. C. I*, p. 597). La técnica de llegar a lo más universal desde lo más particular es un simulacro del sueño que rememora el protagonista:

Un día o una noche- entre mis días y mis noches, ¿qué diferencia cabe?- soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena. Volví a dormir, indiferente; soñé que despertaba y que había dos granos de arena. Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres. Fueron, así, multiplicándose hasta colmar la cárcel y yo moría bajo ese hemisferio de arena. Comprendí que estaba soñando; con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil; la innumerable arena me sofocaba. Alguien me dijo: *No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente* (*O. C. I*, p. 598). La cursiva es del autor.

³⁰² Octavio Paz: *Libertad bajo palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 136.

Este sueño remite, desde nuestro punto de vista, a la idea del mundo como un sueño o libro de Dios, tema que vamos a estudiar en “Las ruinas circulares”. El lector de “La escritura del Dios” se da cuenta de que, con el sueño de los granos de arena, el cauce del cuento ha sido bruscamente interrumpido, puesto que el protagonista hablaba del tigre y su relación con la ley de la causalidad, y de repente introdujo el sueño con sus detalles que no tienen casi nada que ver con el felino o la mencionada ley de causalidad. Si volvemos al ensayo “La flor de Coleridge”, podemos localizar el lazo perdido. El cambio se debe, a nuestro ver, a que el argumento del ensayo discute la evolución de la causalidad a través de la flor celestial de Coleridge, la flor marchita de Wells y la variante de Henry James para concluir con la idea del universo como un sueño. Allí está la conexión perdida: Borges desarrolla el cuento siguiendo el patrón estructural del ensayo. Aplicando la doctrina de la causalidad, el sueño de los granos de arena corona- como efecto- una serie de causas que venían tejiéndose desde el comienzo del cuento y, al mismo tiempo, sirve de causa para el acto decisivo de la visión de la rueda y la unión con la divinidad.

En “El Zahir” el escritor relaciona el símbolo de la flor con la ley de la causalidad y deja en boca de Tennyson una sentencia famosa: “Dijo Tennyson que si pudiéramos comprender una sola flor sabríamos quiénes somos y qué es el mundo” (*O. C. I*, p. 594). Borges-protagonista comenta la sentencia de Tennyson y piensa que tal vez sea una alusión a la ley de la causalidad o al panteísmo:

Tal vez quiso decir que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas. Tal vez quiso decir que el mundo visible se da entero en cada representación, de igual manera que la voluntad, según Schopenhauer, se da entera en cada sujeto. Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmos, un simbólico espejo del universo; todo, según Tennyson, lo sería. Todo, hasta el intolerable Zahir (*O. C. I*, p. 594).

El panteísmo y la ley de la causalidad resumen la diferencia entre el tigre de “El Zahir”- un tigre infinito hecho de muchos tigres- y el tigre de Tzinacán, resultado de la famosa concatenación de causas y efectos. Es, al mismo tiempo, la diferencia entre la figura de la Rueda y la figura del tigre; la divinidad y la humanidad. También es la diferencia entre el carácter simultáneo y el carácter sucesivo del lenguaje, y por consiguiente, del universo. Jaime Alazraki argumenta que las dos teorías hilvanan la caótica disparidad del universo en una unidad, pero mientras la primera- donde Dios es la hebra unificadora- se basa en que cualquier cosa es todas las cosas y todas las identidades son una Identidad, en la segunda el binomio “causa y efecto” es el hilo unificador de las cosas que conservan su identidad, pero cada identidad está supeditada a su causa y, a su vez, cada efecto es también la causa de un nuevo efecto.

En medio de su búsqueda mental, y justo después de reflexionar sobre la causalidad encarnada en la palabra tigre, Tzinacán pone de relieve la diferencia entre ambas perspectivas:

Consideré que en el lenguaje de un dios toda la palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato [...] Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo (*O. C. I*, p. 598).

El carácter progresivo del lenguaje humano y la inmediatez de la revelación divina son dos formas del infinito, pero el primero es infinitamente más pobre que el segundo. Para entenderlo mejor veamos, con Daniel Fernando Bonilla, la complicada tarea de definir el concepto “infinito”:

Tomemos la palabra infinito y pensemos en su significado primario: infinito es aquello que no es finito; es decir, lo definimos como una negación. De esta forma, la única manera de abordar el infinito es desde sus límites, nos aproximamos a él pero no llegamos nunca, puesto que este se hace inaprensible desde el lenguaje³⁰³.

La tarea de definir el infinito resulta delicada, aunque sí tenemos una palabra que lo nombra. Simplemente el lenguaje humano de palabras es insuficiente para abarcarlo. Por la misma razón, el esfuerzo de intentar enumerar El Aleph resultó insuficiente tanto como resultó absurda la tarea de Carlos Argentino Daneri. “Nombrarlo todo es una actividad en el tiempo; el Aleph contiene todo fuera del espacio y del tiempo; lo sucesivo del lenguaje, se contrapone a lo simultáneo del aleph, no es posible reconciliarlos”³⁰⁴. De ahí surge la idea de recurrir “al límite” como “aproximación” o de un “tender hacia” de un estar llegando sin llegar nunca. Así remata Bonilla pensando que: “Los absolutos no pueden ser nombrados desde el lenguaje más que por aproximación, el todo no está en la palabra *todo*, el universo no está en la palabra *universo*, el infinito no está en la palabra *infinito*”³⁰⁵. El lenguaje humano no es suficiente para intuir el infinito del universo. Para acceder a la infinita divinidad, hay que estar en posesión de un lenguaje infinito; habrá que saltar el límite que separa entre la causalidad progresiva y la simultaneidad panteísta.

³⁰³ Daniel Fernando Bonilla: “El infinito matemático en cuatro cuentos de Jorge Luis Borges”, en página web: www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/fractales/docs/bonilla.pdf, p. 1-2. Fecha de consulta: 15/09/2010.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 6.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 7.

2.1.3: El tigre, símbolo del tiempo

Para Borges, el tigre no es meramente la representación del caos del universo, sino también el símbolo del tiempo que devora a los hombres. El caliente laberinto de los tigres mencionado en el cuento representa lo que es la ley de causalidad en la cual todo implica a todo, porque todo está unido de un modo tan solidario que nada es ocioso. El escritor alega que nuestra ignorancia humana ha escogido unos términos misteriosos para referirnos a esa ley del universo: “destino” y “azar”, por ejemplo. En cuanto al primero, Borges comenta en *Historia universal de la infamia*: “tal es el nombre que aplicamos a la infinita operación incesante de millares de causas entreveradas” (*O. C. I*, p. 304). En *Siete noches* utiliza la palabra azar: “Lo que llamamos azar es nuestra completa ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad” (*O. C. III*, p. 208).

En la conclusión de “Nueva refutación del tiempo”, volvemos al término “destino” estrechamente relacionado con el tiempo y con la figura del tigre:

Nuestro destino [...] no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges” (*O. C. II*, p. 148 y 149).

Tanto para Borges como para Blake, el tigre y el fuego son dos caras de la misma moneda, ambos se refieren al tiempo infinito, es decir a la inmortalidad que el hombre implora. El hombre sigue buscando el río cuyas aguas dan la inmortalidad, pero el tigre y el fuego del tiempo infinito están acechándole, destrozando y consumiendo su deseo eterno de sentirse inmortal. A lo largo del recorrido de la humanidad por el universo, el hombre intenta vencer al tiempo y es vencido por él, “vivimos postergando todo lo postergable; tal vez todos sabemos profundamente que somos inmortales y que tarde o temprano, todo hombre hará todas las cosas y sabrá todo” (*O. C. I*, p. 489). Toda la humanidad anhela a ser inmortal, el tiempo es el tigre que destroza ese deseo del hombre que al final de su recorrido por el mundo se ve condenado a la muerte, lo que destruye la porción divina en la raza humana. La vida está hecha de tiempo pero, simultáneamente, es una carrera contra el tiempo. Así gira toda la historia humana en un circuito cerrado de “tiempo infinito”. Cuando Borges declara: “pero yo soy el tigre, [...] pero yo soy el fuego”, este grito es el resultado inevitable de aplicar la teoría panteísta, que otorga al hombre su deseo eterno de inmortalidad. Dentro del marco del panteísmo, el hombre consigue la inmortalidad puesto que cualquier hombre es todos los hombres y todos los hombres son el mismo hombre. El recorrido de la humanidad fluye paralelamente con el río del tiempo y el hombre que logra la unión con la divinidad, descifra el logaritmo del tiempo escrito sobre la piel del tigre.

En las primeras líneas del relato se lee que Tzinacán es encerrado en una cárcel profunda con un tigre que “mide con secretos pasos iguales el tiempo y el espacio del cautiverio” (*O. C. I*, p. 596). Aquí captamos el primer hilo: el hombre es arrojado a la celda del mundo, el tigre (el tiempo) mide con sus pasos la vida del hombre. El hombre tiene que vencer al tigre pero es vencido por él, son dos enemigos íntimos en un enfrentamiento eterno. Arrojado al mundo, el hombre tiene que descifrar el enigma del caos que lo acecha a lo largo de su recorrido. El dios de Tzinacán ha confiado la cifra a la piel del tigre porque éste lleva el atributo divino de la inmortalidad. A lo largo del recorrido infinito del tiempo el hombre intenta resolver el enigma del caos para alcanzar una interpretación lógica de los actos caóticos de la historia humana formando “ese caliente laberinto de tigres”. En “Inferno, I, 32” encontramos algunas claves que explican el misterio de “La escritura del Dios”:

Desde el crepúsculo del día hasta el crepúsculo de la noche, un leopardo, en los años finales del siglo XIX, veía unas tablas de madera, unos barrotes verticales de hierro, hombres y mujeres cambiantes, un paredón y tal vez una canaleta de piedra con hojas secas. No sabía, no podía saber, que anhelaba amor y crueldad y el caliente placer de despedazar y el viento con olor a venado, pero algo en él se ahogaba y se rebelaba y Dios le habló en un sueño: "Vives y morirás en esta prisión, para que un hombre que yo sé te mire un número determinado de veces y no te olvide y ponga tu figura y tu símbolo en un poema, que tiene su preciso lugar en la trama del universo. Padeces cautiverio, pero habrás dado una palabra al poema." Dios en el sueño, iluminó la rudeza del animal y éste comprendió las razones y aceptó ese destino, pero sólo hubo en él, cuando despertó, una oscura resignación, una valerosa ignorancia, porque la máquina del mundo es hartamente compleja para la simplicidad de una fiera.

Años después, Dante se moría en Ravena, tan injustificado y tan solo como cualquier otro hombre. En un sueño, Dios le declaró el secreto propósito de su vida y de su labor; Dante, maravillado, supo al fin quién era y qué era y bendijo sus amargas. La tradición refiere que, al despertar, sintió que había recibido y perdido una cosa infinita, algo que no podría recuperar, ni vislumbrar siquiera, porque la máquina del mundo es hartamente compleja para la simplicidad de los hombres (*O. C. II*, p. 185).

Dante, Tzinacán o cualquier otro personaje son prototipo del ser humano que intenta comprender el mensaje divino pero fracasa constantemente, porque la simplicidad de la humanidad es incompatible con el dilema del tiempo o lo que Borges llama “máquina del mundo harto compleja”. Una vez más, el tiempo acecha al hombre y la humanidad se siente perdida en la bifurcación perenne del tiempo. Una vez lograda la unión con la divinidad, el hombre consigue la posibilidad de acceder a la inmortalidad, lo que significa que la humanidad puede competir con el tiempo. Al experimentar lo que es ser inmortal, el hombre prefiere recuperar su condición de mortal. De nuevo, la simplicidad humana- aun en condición de inmortal- es incompatible con la complicadísima máquina del tiempo con su “caliente laberinto de tigres”, con su ley de causas y efectos, con su tiempo circular y con esa “red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos”.

2.2: La Rueda

La mayoría de los símbolos preferidos de Borges adoptan la forma circular. Después del laberinto y El Aleph viene la Rueda que obedece también a la figura circular. El escritor cuidaba tanto los detalles que los símbolos escogidos encajaban armoniosamente con su pensamiento a nivel de forma y de contenido. En este sentido, el símbolo de la Rueda refleja la vastedad del universo donde el caos y la infinitud son las únicas dimensiones que caben para describirlo. La descripción de la cárcel en la frase inaugural de “La escritura del Dios” deja traslucir el espacio cósmico en que vive el ser humano: una cárcel profunda y de piedra cuya forma es “de un hemisferio casi perfecto”. Es la imagen- establece Zheyla Henriksen- del cosmos o lo que llamamos el globo terráqueo. Por su construcción de piedra, la cárcel prefiguraría el símbolo del altar primitivo donde los sacerdotes precolombinos practicaban rituales y sacrificios implorando a los dioses la regeneración del tiempo. Sobre los altares de piedra, los sacerdotes procuraban- prosigue Henriksen- restaurar la unidad primordial que existió antes de la creación, la coincidencia entre “el momento mítico” y “el instante presente”, lo que suponía la abolición del tiempo profano y el regenerarse del mundo.

Henriksen, por otro lado, resalta que el círculo es “la imagen más perfecta y susceptible a las más múltiples equivalencias”³⁰⁶, lo que nos remite de alguna manera a la noción panteísta. En “El inmortal” se habla de la Rueda de las religiones del Indostán que representa un estado puro de lo que es la ley de causalidad: “en esa rueda que no tiene principio ni fin, cada vida es efecto de la anterior y engendra la siguiente, pero ninguna determina el conjunto”. “El Aleph” presenta otro modelo de la figura

³⁰⁶ Zheyla Henriksen: *Tiempo sagrado y tiempo profano...*, op. cit., p. 96.

circular: la esfera de Alanus de Insulis “cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna parte”. Es la figura preferida para referirse al universo o a Dios que, según Borges, son sinónimos de la misma cosa. Viene luego una tercera versión más detallada del símbolo en “La escritura del Dios”:

Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entrelazadas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra. Ahí estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin (*O, C. I.*, pp. 598 y 599).

Las tres versiones en general confirman la principal obsesión borgeana: el panteísmo, la divinidad que es todo y contiene a todos. Es la divinidad indivisible: “el dios sin cara que hay detrás de los dioses”; una identidad divina sin cara que se manifiesta en la muchedumbre de caras que fueron, que son y que serán. Tiene la capacidad de unificar todos los extremos opuestos: agua y fuego; víctima y verdugo; causa y efecto. Además, se caracteriza por su infinitud tanto espacial- estaba en todas partes a un tiempo- como temporal: “entrelazadas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron”. Como la Rueda no tiene principio ni fin, tampoco los tiene la divinidad siendo ilimitada e incontenible, pero al mismo tiempo guarda el privilegio de poner fin y determinar el límite de todas sus creaciones, incluso al hombre que nace, vive, engendra y luego muere sin poder determinar individualmente el conjunto de la humanidad.

Desde nuestro punto de vista, creemos haber detectado una analogía entre: “entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron” y la frase del “Apocalipsis”: “Yo soy el Alfa y la Omega, principio y fin, dice el Señor, el que es y que era y que ha de venir, el Todopoderoso”. En el libro de Ezequiel encontramos otra versión de la Rueda en la cual Borges podría haberse inspirado para dibujar la Rueda que describe Tzinacán en el cuento:

Mientras yo miraba los seres vivientes, he aquí una rueda sobre la tierra junto a los seres, a los cuatro lados. El aspecto de las ruedas y su obra era semejante al color del crisolito. Y las cuatro tenían una misma semejanza; su apariencia y su obra eran como rueda en medio de rueda... Y sus aros eran altos y espantosos, y llenos de ojos alrededor en las cuatro”³⁰⁷.

Si Borges habla en “El Aleph” de un Ángel con cuatro caras que había visto el profeta Ezequiel, he aquí el mismo profeta de nuevo presentando otra huella de su libro: ruedas entretejidas. A Borges le pudo haber fascinado la versión de Ezequiel tanto que la tomó prestada en su narrativa. La frase de Ezequiel “su apariencia y su obra eran como rueda en medio de rueda” fue interpretada- a la borgeana- en “ruedas entretejidas”. Y si Borges habla de una Rueda altísima, le había anticipado Ezequiel al describir los aros de las ruedas que eran “altos y espantosos”.

La Rueda, además, manifiesta una de las perspectivas fundamentales del autor respecto al tiempo es decir, el tiempo circular según el cual todas las cosas se repiten cíclicamente. De todos los esquemas temporales, el escritor guardaba una predilección especial por el tiempo circular que ocupa un primer plano en su obra. El eterno retorno- una de las grandes leyes cósmicas que rigen el universo- está relacionado con el concepto

³⁰⁷ *Santa Biblia*: “Ezequiel”, (1, 15-18), *op. cit.*, p. 763.

circular del tiempo. En *Evaristo Carriego* el propio Borges señala: “El destino se complace en repetir formas y lo que pasó una vez pasa muchas” (*O. C. I*, p. 166). Según Ramón Xirau, esta ley:

[...] viene a decirnos que debe concebirse el mundo como una constante sucesión dentro de un ciclo constante. Siguiendo este ciclo, y dentro de un ciclo dado, todas las cosas cambian constantemente. Pero si pensamos que este ciclo se ha repetido eternamente y volverá a repetirse eternamente, si lo que estoy escribiendo lo he escrito en otros ciclos una eternidad de veces y volveré a escribirlo infinitas veces en ciclos futuros, de hecho nada cambia. En la circunferencia de un círculo se confunden el principio y el fin³⁰⁸.

El propio Borges vuelve a retomar el tema del eterno retorno en su ensayo “La doctrina de los ciclos” donde explica detalladamente:

Esa doctrina (que su más reciente inventor llama del Eterno Retorno) es formulable así:

El número de todos los átomos que componen el mundo es, aunque desmesurado, finito, y sólo capaz como tal de un número finito (aunque desmesurado también) de permutaciones. En un tiempo infinito, el número de las permutaciones posibles debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse. De nuevo nacerás de un vientre, de nuevo crecerá tu esqueleto, de nuevo arribará esta misma página a tus manos iguales, de nuevo cursarás todas las horas hasta la de tu muerte increíble. Tal es el orden habitual de aquel argumento, desde el prelude insípido hasta el enorme desenlace amenazador. Es común atribuirlo a Nietzsche (*O. C. I*, p. 385). La cursiva es del autor.

Introducir la circularidad comporta el hecho de que lo incluido pueda, al cabo de un recorrido más o menos largo, incluir a su incluyente. Como concluye Javier D’Esposito: “Un tiempo cíclico, compuesto de una repetición constante, sería infinito”³⁰⁹. Ya habíamos analizado el ejemplo literario más significativo que ofrece una noche de *Las mil y una noches* en que el rey oye de boca de Shahrazad su propia historia planteando así la vasta posibilidad de una repetición infinita y circular. A la luz de la misma

³⁰⁸ Ramón Xirau: *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM, 1977, p. 26.

³⁰⁹ Javier D’Esposito: “Lecturas del universo”, en *Proa*, *op. cit.*, p.156.

teoría del tiempo circular se puede entender y justificar el extraño comportamiento de Tzinacán que renuncia a utilizar la fórmula divina de catorce sílabas después de haber sufrido tanto por conseguirla. La clave está en la referencia a Moctezuma en el cuento. Dice el protagonista: “Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma” (*O. C. I*, p. 599). Mencionar al gobernador azteca concede razones para investigar el paralelismo entre ambos casos. Los dos personajes pertenecen a la civilización precolombina con su paradigma del tiempo circular.

En *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz³¹⁰ existen algunas ideas relacionadas con el concepto circular del tiempo en las civilizaciones precolombinas. A la luz de la ley del tiempo circular, el ensayista interpreta el hecho histórico de la conquista de México. Partiendo de la convicción de que el tiempo gira cíclicamente, Moctezuma- el gobernador azteca de México a la llegada de los españoles- se ha resignado de una manera tan extraña que muchos historiadores empezaron a plantear hipótesis y teorías de todo tipo. El tiempo era para los aztecas una fuerza que se gasta y consume como todas las fuerzas: nace, crece, decae y renace repetidamente, y si un ciclo del tiempo se acaba, otro ciclo aparecerá. Explica Paz:

La llegada de los españoles fue interpretada por Moctezuma –al menos al principio –no tanto como un peligro “exterior” sino como el acabamiento interno de una era cósmica y el principio de otra. Los dioses se van porque su tiempo se ha acabado; pero regresa otro tiempo y con él otros dioses; otra era³¹¹.

³¹⁰ Ver Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*, edición de Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, 1995.

³¹¹ *Ibid.*, pp. 233 y 234.

Las fiestas religiosas en las civilizaciones precolombinas también encarnan el paradigma del tiempo circular. Al analizar el tema del tiempo mítico de las fiestas mexicanas, Octavio Paz comenta:

El tiempo suspende su carrera, hace un alto y en lugar de empujarnos hacia un mañana siempre inalcanzable y mentiroso, nos ofrece un presente redondo y perfecto[...] El tiempo deja de ser sucesión y vuelve a ser lo que fue, y es, originalmente: un presente en donde pasado y futuro al fin se reconcilian³¹².

Así que las fiestas son ocasiones para revelarse, entrar en diálogo con la divinidad y con los demás. Los gastos y el desperdicio de energías marcan los rasgos principales de las fiestas, porque el derroche invoca la abundancia y todo atrae a su contrario. Según las culturas precolombinas, la fiesta del fin de año es también la del año nuevo y la extinción del tiempo provoca su nacimiento, lo que significa que la fiesta no es solamente un exceso sino también una revuelta durante la cual se permite todo y toda la sociedad se sumerge en un caos total o libertad original. En resumen, todo vuelve a su estado primordial. De allí se puede confirmar que la fiesta es una operación cósmica circular que se trata de “un regreso que es también un comienzo”³¹³. Así se concibe el tiempo: un movimiento circular; cíclico; un eterno retorno.

El concepto ha sido tan presente en las creencias de estos pueblos que ha dejado una huella clara en la noción de vida y muerte. Para ellos, la muerte no es el fin de la vida, sino una fase de un ciclo infinito compuesto de vida, muerte y resurrección que se repetía insaciable. La vida se prolongaba en la muerte, como destaca Paz: “La vida no tenía función más alta que desembocar en la muerte, su contrario y complemento; y la muerte,

³¹² *Ibid.*, p. 183.

³¹³ *Ibid.*, p. 187.

a su vez, no era fin en sí; el hombre alimentaba con su muerte la voracidad de la vida, siempre insatisfecha”³¹⁴. En la existencia humana ocurre lo mismo, la muerte es el fin del recorrido terrenal y entender el mapa del camino es morir. Con esta muerte se abre un nuevo ciclo que obedece el trazado del arquetipo de la Rueda. Sin embargo, hay que añadir un detalle: aunque los hechos se repiten con cierto carácter de fatalidad, los ciclos que se repiten infinitamente no son idénticos, sino similares. La misma doctrina se adopta en la literatura. Los textos que se reproducen infinitamente no son idénticos, sino similares, con lo cual se niega la posibilidad de que exista un solo libro original que determina el conjunto y abre la posibilidad de la existencia de un número infinito de círculos y de Ruedas.

La misma idea se ve encarnada en el símbolo de la Rueda que comprende todos los tiempos y los agrupa en la figura circular que es de algún modo el presente. Esta última noción sería válida a la luz de la doctrina panteísta. Si un punto en el espacio (el Aleph) puede contener toda la extensión del universo, ¿por qué nos extraña que un momento (el presente) incluya todos los tiempos posibles? De la Rueda dice Tzinacán: “Yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado que me dio tormento, era otra” (*O. C. I*, p. 599). Según el pensamiento borgeano, “lo que sucede a un hombre le sucede a todos los hombres”. Recurriendo a la misma dialéctica aplicada por el escritor argentino con la palabra tigre en “La escritura del Dios”, podríamos considerar que “un hombre” quiere decir los hombres que lo engendraron, el alimento que comió, la tierra que fue madre de esos alimentos, el cielo que dio luz a la tierra, el universo todo en una palabra. Así resulta clara la noción panteísta: “cualquier hombre es todos los hombres” es decir, el encuentro del todo en uno y del uno con todo; *el multum in parvo*. En “El inmortal” los tres personajes

³¹⁴ *Ibid.*, p. 190

distintos resultan ser el mismo. En la Rueda de las religiones del Indostán ninguna de las vidas pudo determinar el conjunto, de manera similar, ningún hombre (separado del conjunto) puede representar en persona a toda la humanidad.

2.3: La unión con la divinidad

Está claro que el episodio más relevante del cuento es cuando el protagonista consigue la unión con la divinidad y alcanza a descifrar la escritura de su dios. En la primera página el escritor deja una señal adelantada:

En la hora sin sombra [el mediodía], se abre una trampa en lo alto y un carcelero que han ido borrando los años maniobra una roldana de hierro, y nos baja, en la punta de un cordel, cántaros con agua y trozos de carne. La luz entra en la bóveda; en ese instante puedo ver al jaguar (*O. C. I*, p. 596).

El simbolismo de la luz es muy importante porque se refiere a la iluminación divina que ha sido vedada a los hombres, y únicamente unos cuantos elegidos han podido conocerla en persona. La transfiguración divina, por lo general, viene acompañada de luz³¹⁵. Las rachas intermitentes de luz en el comienzo se han convertido al final en: “Un resplandor me despertó” (*O. C. I*, p. 598). Con este resplandor Tzinacán pudo ver claramente la cara y las manos del carcelero de quien decía en el comienzo: “un carcelero que han ido borrando los años maniobra una roldana de hierro” (*O. C. I*, p. 596). Para descifrar el enigma del universo, el hombre tendría que recibir una dosis de este resplandor que le da acceso a lo divino. Si el recado divino está escrito sobre la piel del tigre- un animal portador de un rasgo divino- entonces no es lógico que un mero hombre descifre el recado que contiene los secretos y misterios del universo. Esta trampa que se abre en lo alto de la bóveda representa la apertura de lo humano a lo divino y adquiere el valor del *axis mundi* que, según Zheylya Henriksen, se trata de: “un punto de intersección y de comunicación entre el cielo y la

³¹⁵ Véase la descripción del Aleph: “una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor” (*O. C. I*, p. 625).

tierra”³¹⁶. A través de este resplandor o luz celestial el sacerdote puede descifrar el mensaje y entender los arcanos del universo.

Recordemos, en este sentido, la noción cabalística de la emanación incesante de los sefirot que son transformadores de la luz divina mediante los cuales el En Soph ha puesto en marcha la acción creativa del universo. Henriksen utiliza los términos “cosmos” y “microcosmos” para referirse respectivamente a la bóveda circular y al sacerdote como representante de la humanidad. El *axis mundi* formado en la bóveda de la cárcel permite la comunicación del microcosmos con el cosmos; el hombre con lo sagrado; el ser humano con Dios. En palabras de Mircea Eliade, el encuentro significa: “The passage from ignorance to enlightenment (or in other words, from death to life, from the conditioned to the unconditioned, etc.)”³¹⁷. El paso de la muerte a la vida implica, paradójicamente, un proceso de despojamiento y aniquilación en todos los sentidos como veremos en seguida.

Mary Lusky Friedman ha estudiado una variedad significativa de los cuentos de Borges y ha llegado a formular un paradigma narrativo que atraviesa, en mayor o menor grado, casi toda la obra del escritor argentino. El siguiente párrafo lo resume perfectamente:

Una desgracia inicial impulsa a un protagonista, quien responde a la calamidad preparándose para un viaje. En el transcurso del viaje el héroe borgiano atraviesa ambientes que paulatinamente se van empobreciendo e irrealizando hasta que al final llega a una estructura que le cerca. Encerrado allí, tiene una experiencia maravillosa, una experiencia que, sin embargo, fulmina su personalidad y le aniquila³¹⁸.

³¹⁶ Zheylya Henriksen: *Tiempo sagrado y tiempo profano...*, op. cit., p. 93.

³¹⁷ Mircea Eliade: *Images and symbols*, Nueva York, Sheed and Ward, 1969, p. 82. “El paso de la ignorancia a la iluminación. (En otras palabras, de la muerte a la vida, de lo condicional a lo incondicional, etc.)”. La traducción es nuestra.

³¹⁸ Mary Lusky Friedman: *Una morfología...*, op. cit., p. 17.

Este paradigma narrativo es aplicable en el caso de “La escritura del Dios”, sobre todo, los episodios que hablan del viaje empobrecedor, el encierro y la aniquilación de la identidad personal. Se puede hablar de requisitos indispensables para conseguir la unificación con la divinidad: resignación y aceptación de la verdad cotidiana, mejor dicho condición humana imperfecta (humillación de la prisión, la tiniebla, la vejez y el estar tumbado en el suelo... etc.). Dice Estela Cédula comentando la condición imperfecta de Tzinacán:

Sólo adquiriendo clara conciencia de los propios límites, de la condición finita y degradada de su ser, Tzinacán accede a la verdad. Sólo una vez aceptada su condición de prisionero, una vez abolida su omnipotencia, desde la posición más humilde, puede unirse a la divinidad³¹⁹.

Para acceder a lo sagrado no es necesario ascender sino descender: desde la posición más humilde se consigue la unión con la divinidad. Saúl Sosnowski explica detalladamente:

No es correcto llegar a lo Santo [al Santo] a toda hora sino hasta después de haberse purificado de las vanidades del tiempo y sus ardides, y limpiará su cabeza del orgullo porque ésta es la cáscara que le impide a su dueño ingresar a la gracia de Dios y visitar el aposento de esta sabiduría. Y debe humillarse como el polvo frente a todo hombre y oír su vergüenza y se alegrará con su sufrimiento³²⁰.

El elegido debe ser humillado para limpiarse de lo humano y tener acceso a lo sagrado. El caso de Tzinacán no es una excepción. Antes de conseguir la revelación divina tuvo que superar varias pruebas de encierro y aniquilación, olvidándose de la alta categoría a la que pertenecía antes de la invasión. La primera humillación es la profanación, a mano de Pedro de Alvarado, del templo sagrado de su dios Qaholom. Durante la ofensiva los españoles: “Abatieron, delante de mis ojos, el ídolo del dios, [...] Me

³¹⁹ Estela Cédula: *Borges o la coincidencia...*, op. cit., p. 279.

³²⁰ Saúl Sosnowski: *Borges y la Cábala: La búsqueda del verbo*, Buenos Aires, Hispamérica, 1976, p.64.

laceraron, me rompieron, me deformaron” (*O. C. I*, p. 596). Ahora está encarcelado en una celda de piedra condenado el resto de su vida a sufrir unas condiciones escalofriantes: “He perdido la cifra de los años que yazgo en la tiniebla; [...] y ahora no podría, sin magia, levantarme del polvo” (*O. C. I*, p. 596).

Es importante observar la dificultad del camino que conduce a un logro tan anhelado. El sueño de los granos de arena representa una nueva fase de tortura y aniquilación para el protagonista quien relata en primera persona la experiencia abrumadora: “El despertar fue inútil; la innumerable arena me sofocaba [...] Me sentí perdido. La arena me rompía la boca” (*O. C. I*, p. 598). Zheyla Henriksen detecta en el sueño del mago los cuatro estados de la conciencia que dan acceso a lo sagrado. Según Ouspensky, los cuatro estados son: el dormir, el soñar, el despertar y el de la conciencia absoluta:

The one furthest from the truth, the most illusory, is the *waking state* (taken in its ordinary sense); the second, *sleep*, is already nearer to truth; the third, *deep sleep* without dreams is contact with the truth and the fourth, *Samadhi*, or *ecstasy*, is merging with the truth³²¹.

³²¹ P. D. Ouspensky: *Tertium Organum: A Key to Enigmas of the World*, Nueva York, Vintage Books, 1982, p. 201. “El más alejado de la verdad, el más ilusoria, es el estado de vigilia (en su sentido ordinario), el segundo, sueño, ya está cerca de la verdad, el sueño en tercer lugar, profundo sin sueños es el contacto con la verdad y el cuarto, samadhi, o éxtasis, se está fusionando con la verdad”. La traducción es nuestra.

Cada una de las fases del sueño encajaría con uno de los cuatro estados. El reconocimiento de la realidad de los sueños ha sido la clave para superar la prueba: “Comprendí que estaba soñando; con un vasto esfuerzo me desperté [...] la arena me rompía la boca, pero grité: *Ni una arena soñada puede matarme ni hay sueños que estén dentro de sueños*” (*O. C. I*, p. 598). Enseguida el protagonista recibe la recompensa en forma de resplandor de la luz divina: “En la tiniebla superior se cernía un círculo de luz” (*O. C. I*, p. 598). En cuanto acepta su nueva realidad de encarcelado, Tzinacán recibe la recompensa en forma de una epifanía reveladora que le da acceso a la verdad:

Del incansable laberinto de sueños yo regresé como a mi casa a la dura prisión. Bendije su humedad, bendije su tigre, bendije el agujero de luz, bendije mi viejo cuerpo doliente, bendije la tiniebla y la piedra. Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren) (*O. C. I*, p. 598).

Paradójicamente, la aceptación de la humillación en la cárcel contradice el orgullo inicial del mago al sentirse privilegiado por ser el último sacerdote del dios Qaholom, pensando que esa situación le daría acceso a intuir la escritura del dios. Más relevante es el paradójico encadenamiento de los sucesos: en cuanto acepta la humillación, consigue la gloria; cuanto más degradada la condición humana, la porción divina es cada vez más notable.

La aniquilación del yo ha sido el camino perfecto para alcanzar el objetivo, y a partir de allí sigue como un efecto imborrable después de haber conseguido la unión con la divinidad: una causa y un efecto al mismo tiempo. Se puede decir que la prisión corporal conduce a la libertad del espíritu y viceversa. Es la adaptación de la figura circular dentro de la ley de causalidad. Tzinacán ya no se acuerda de su identidad individual; ya no se acuerda de si mismo. En este sentido, asegura Eileen M. Zeitz: “Una vez vislumbrado el Plan Universal, su circunstancia humana, tan insignificante dentro de la totalidad del infinito, pierde todo significado”³²² En el último párrafo del cuento, el protagonista justifica esta actitud:

Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él* y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie (*O. C. I.*, p. 599).

Se puede hablar de un paralelismo con “El inmortal” en su búsqueda y su anhelación de conseguir la inmortalidad y luego rechazarla y preferir la condición humana a la condición divina. ¿Por qué Tzinacán renuncia a utilizar la fórmula divina? En primer lugar, por su creencia absoluta en la circularidad del tiempo como hemos visto con Moctezuma. En segundo lugar, para confirmar, una vez más, el carácter infinito de la búsqueda humana por el universo y lo interminable que es el viaje de la humanidad en pos de la verdad. Según Estela Cédula: “Si la búsqueda no fuera interminable, se detendría el tiempo, el progreso, la marcha del mundo, la vida del hombre”³²³. Recordemos que en “El inmortal” el protagonista, después de agotar su vida en búsqueda del río cuyas aguas dan la inmortalidad, acabó bendiciendo su naturaleza mortal recuperada al beber

³²² Eileen M. Zeitz: “‘La escritura del dios’: laberinto literario de Jorge Luis Borges”, en *Revista Iberoamericana*, n.º. 100-101, julio-diciembre de 1977, p. 647.

³²³ Estela Cédula: *Borges o la coincidencia...*, *op. cit.*, p. 285.

del otro río cuyas aguas borran la inmortalidad. Otro tanto se puede decir de Tzinacán: ambos protagonistas han experimentado la perspectiva del infinito y han llegado a la convicción de ser nadie, por eso prefieren recuperar su condición humana. Pronunciar la fórmula divina significaría para Tzinacán perder su humanidad e ingresar en un plano divino: “Me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso. Me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para ser inmortal” (*O. C. I*, p. 599). Tzinacán ha aprendido la lección de Marco Flaminio Rufo y ha optado por callar la fórmula divina para evitar ser inmortal con todas las desventajas que implica el serlo.

II.3: La otra cara de la divinidad en “El Zahir”

Después de “El Aleph” y “La escritura del Dios”, “El Zahir” es el tercer cuento con contenido explícitamente místico. Con el Aleph empieza el alfabeto y termina con la zeta del Zahir, y ambas letras reflejan las dos caras de la moneda cuyo nombre da título al cuento y significa en árabe notorio o visible: “en tal sentido, es uno de los noventa y nueve nombres de Dios” (*O. C. I*, p. 593). Estos noventa y nueve nombres de Dios van emparejados y el atributo que hace pareja con el Zahir es Al Batin, que significa literalmente lo oculto refiriéndose en este caso a lo que hay en el otro lado del Zahir. Pero el propio Borges dice en uno de sus poemas: “Detrás del nombre hay lo que no se nombra” (*O. C. II*, p. 253), y en otra ocasión, específicamente en “La secta de los treinta” de *El libro de arena*, establece: “Sé la Verdad pero no puedo razonar la Verdad. El inapreciable don de comunicarla no me ha sido otorgado” (*O. C. III*, p. 39). Es el mismo logaritmo que Borges ha estado intentando resolver en los otros dos cuentos donde se aborda la dimensión ultra humana de la experiencia mística.

The words 'the Interior' (al-Batin) and 'the Exterior' (az-Zahir) are two of the Names of God and are drawn from the Quran: 'He is the First and the Last and the Exterior and the Interior' (57:3). This is one of the richest Quranic formulas, much used by the Sufis. The terms are complementary: when one says 'the interior' one implies 'the exterior'. The Creation is manifested because He is the Interior, the hidden source from which all manifestation proceeds. On the other hand, the Creation is hidden because He is the Exterior, more manifest or more real than the symbolic nature of the world that points to Him³²⁴.

Entre las otras parejas lingüísticas de la misma índole cabe mencionar las que ocupan los puestos del 21 al 26 en la cadena de los noventa y nueve nombres divinos: Al Qabed (El Constrictor) y Al Baset (El Que Abastece); Al Jafed (El Que Humilla) y Al Rafei (El Que Eleva); Al Mu'izz (El Que Da Honor) y Al Muzel (El Que Quita Honor). Otro tanto se puede decir de Al Awal (El Primero) y Al Ajer (El Último) que preceden a Al Zaher (El Manifestado) y Al Batin (El Oculto).

“El Zahir” de Borges fue publicado originalmente en *Los anales de Buenos Aires*, año 2, número 17, julio de 1947 (páginas 30-37). El escritor se refería en muchas ocasiones a este cuento cuando debía explicar el proceso de la escritura. Sostuvo en distintas conferencias que el texto había nacido de una reflexión alrededor de la palabra inglesa *unforgettable* (*inolvidable*). ¿Qué sucedería si algo fuera efectivamente *inolvidable*?, pensaba el escritor, y suponía que en esa circunstancia sería imposible pensar en otra cosa que no fuera el objeto inolvidable. Damos la palabra al propio autor quien relata cómo llegó a concebir el cuento:

³²⁴ Victor Danner: *Ibn 'Ata'illāh's Sufi Aphorism (Kitāb al-Hikam)*, Leiden, 1973, p. 44. “Las palabras 'Interior' (al-Batin) y el "exterior" (az-Zahir) son dos de los nombres de Dios en el Corán: "Él es el primero y el último y el Exterior y el Interior" (57:3). Esta es una de las más ricas fórmulas coránicas, muy utilizada por los sufíes. Los términos son complementarios: cuando uno dice un 'interior' implica 'el exterior'. La creación se manifiesta porque Él es el interior, la fuente oculta de la que procede toda manifestación. Por otro lado, la creación está escondida porque Él es el exterior, más evidente o más real que la naturaleza simbólica de las palabras que a Él se refieren”. La traducción es nuestra.

Mi punto de partida fue una palabra, una palabra que usamos casi todos los días sin darnos cuenta de lo misterioso que hay en ella (salvo que todas las palabras son misteriosas): pensé en la palabra inolvidable, unforgettable en inglés. Me detuve, no sé por qué, ya que había oído esa palabra miles de veces, casi no pasaba un día en que no la oía; pensé: qué raro sería si hubiera algo que realmente no pudiéramos olvidar. Qué raro sería si hubiera, en lo que llamamos realidad, una cosa, un objeto — ¿por qué no?— que fuera realmente inolvidable [...] En seguida pensé que si hay algo inolvidable, ese algo debe ser común, ya que si tuviéramos una quimera, por ejemplo, un monstruo con tres cabezas (una cabeza creo que de cabra, otra de serpiente, otra creo que de perro, no estoy seguro), lo recordaríamos ciertamente. De modo que no habría ninguna gracia en un cuento con un minotauro, con una quimera, con un unicornio inolvidables; no, tenía que ser algo muy común. Al pensar en ese algo común pensé, creo que inmediatamente, en una moneda, ya que se acuñan miles y miles de monedas todas exactamente iguales. Todas con la efigie de la libertad, o con un escudo o con ciertas palabras convencionales. Qué raro sería si hubiera una moneda, una moneda perdida entre esos millones de monedas, que fuera inolvidable³²⁵

En 2005 el escritor brasileño Paulo Coelho publicó una novela *El Zahir* que trata el tema del peregrinaje, el amor y el conocimiento de uno mismo. Más allá del título, creemos en otros lazos entre la novela del premio Nobel brasileño y el cuento del escritor argentino. Coelho narra el poder de una obsesión y la búsqueda de un hombre para recuperar un amor perdido. Igualmente Borges cuenta la desgracia de un hombre obsesionado por una moneda que le aparta poco a poco del mundo y acaba apoderándose de él. Al mismo tiempo el protagonista borgeano vive lamentándose la muerte de su amada. Es una pérdida que conduce a muchos descubrimientos o en términos de Mary Lusk Friedman una desgracia motivadora que invita a emprender un viaje empobrecedor que termina con una experiencia enriquecedora.

³²⁵ Jorge Luis Borges: “Acerca de mis cuentos” fragmento publicado en página web: www.zahir.zonalibre.org/archives/053672. Fecha de consulta: 23/07/2010.

En la misma línea del paradigma borgeano, Coelho presenta a un famoso autor y a su mujer Esther quien decide abandonarle y huir con un amigo, Mikhail. Un día el autor se encuentra con Mikhail quien promete llevarlo a donde se encuentra su mujer. Los dos emprenden un viaje que les lleva del glamour suntuoso de París a Kazajistán, el país de Mikhail. En este misterioso lugar, marcado por una historia a la vez trágica y espiritualmente enriquecedora, es donde el autor recibe una experiencia muy reveladora que le concede muchos descubrimientos sobre sí mismo.

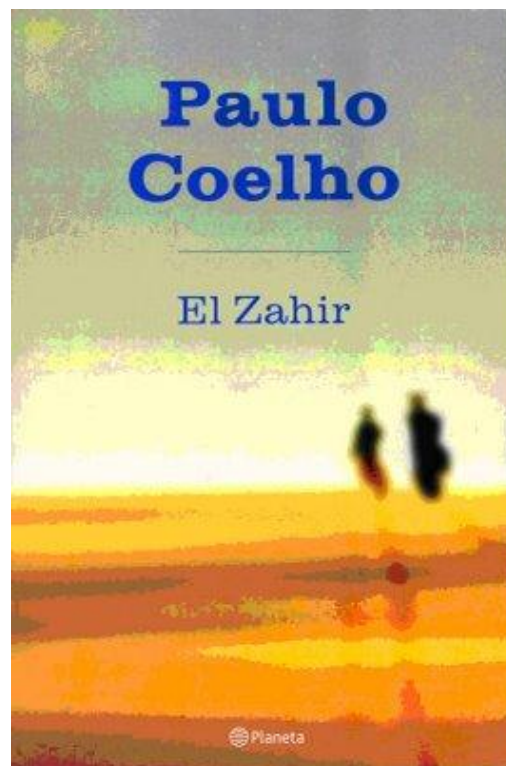


Ilustración de la novela de Paulo Coelho publicada en 2005.

Si Borges en “El Aleph” ofrece un acercamiento a la identidad divina³²⁶ que lo es todo, en “El Zahir” el escritor parte de un trasfondo islámico para otear el horizonte de lo místico y dar más detalles sobre los rasgos del panteísmo desde el punto de vista del Islam. En el epílogo de *El Aleph* Borges comenta ambos cuentos con la misma frase: “En *El Zahir* y *El Aleph* creo notar algún influjo del cuento “The crystal egg” (1899) de Wells” (*O. C. I*, p. 629), lo que nos permite estudiarlos desde el mismo punto de vista analítico.

³²⁶ Sobre la cuestión de la Divinidad en Borges, Luce López-Baralt señala que- en los tres cuentos “El Aleph”, “La escritura del Dios” y “El Zahir”- el término Dios, para el escritor argentino, revela la premacia de un espíritu colectivo. En palabras de Oswaldo Romero este espíritu: “no es como el Dios de la tradición y la escolástica, una persona, sino todas las personas y, en diverso grado, todos los seres”. El propio Borges, a su vez, lo anuncia claramente en una entrevista con Oswaldo Ferrari: “es más seguro no llamarlo Dios; si lo llamamos Dios, ya se piensa en un individuo”. Véase Luce López-Baralt: “Borges y William James: el problema de la expresión del fenómeno místico”, en *El siglo de Borges...*, *op. cit.*, p. 231. Oswaldo Romero: “Dios en la obra de Jorge Luis Borges: su teología y su teodicea”, en *Revista Iberoamericana*, LXIII, 1977, p. 478. Oswaldo Ferrari: *Borges en diálogo. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Oswaldo Ferrari*, Buenos Aires, Grijalbo, 1985, 145.

3.1: Borges el místico

Existe un gran número de obras críticas sobre Borges que intentan clasificar al maestro argentino como un místico más dentro de la historia de la literatura universal, y la verdad es que razones no les faltan para sacar a la luz una teoría muy bien fundamentada³²⁷. Entre ellos destacamos las palabras de Howard Giskin quien- después de estudiar el nivel místico de la obra borgeana a la luz de las teorías de William James- admite que: “Borges himself is a mystical thinker, and has acknowledged he had several mystical experiences in his life”³²⁸.

En primer lugar, sus símbolos más significativos vienen cargados de mucho misticismo y panteísmo. Basta con reflexionar sobre *El Aleph*, *El Zahir*, *El Simurg* o *la Rueda del Indostán*³²⁹. En segundo lugar, abundan en su producción literaria menciones a personajes místicos de todo tipo como, por ejemplo, William James, Swedenborg, los cabalistas o el persa Farid Al Din Al Attar, lo que abre el camino a hablar de una corriente mística que envuelve tanto la obra como la vida del autor de *El Aleph*. Otro tanto se puede decir de los términos y conceptos místicos relacionados con su obra como la inmortalidad, la aniquilación del yo, el panteísmo o la eternidad. Es de especial interés, en este sentido, observar que tres de las corrientes

³²⁷ Entre otros véase por ejemplo, Luce López-Baralt: “Borges y William James: el problema de la expresión del fenómeno místico” en *El siglo de Borges...*, *op. cit.*, pp. 223-246. También de la misma escritora: “Borges o la mística del silencio: lo que había del otro lado del *Zahir*” en *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, *op. cit.*, pp. 29-70. En el mismo volumen ver también María Kodama de Borges: “Jorge Luis Borges ante la religión y la experiencia mística”, pp. 15-28. Julio Ortega: “El Aleph y el lenguaje epifánico” en *El siglo de Borges...*, *op. cit.*, pp. 171-182.

³²⁸ Howard Giskin: “The Mystical Experience in Borges: A Problem of Perception”, en *Hispanófila* XXXIII, 1990, p. 83. “El propio Borges es un pensador místico, y ha reconocido que tenía varias experiencias místicas en su vida”. La traducción es nuestra.

³²⁹ A nivel universal, los místicos han ido poblando la literatura con unas aproximaciones simbólicas misteriosas y paradójicas para intentar comunicar lo incommunicable. Como ejemplos, Luce López-Baralt menciona el Todo y la Nada; el rayo de tiniebla; el mediodía oscuro; el sol a medianoche; la música callada; la soledad sonora; el mísero cuerpo de arcilla que sin embargo contiene todas las esferas del universo y el punto lumínico con el que Dante tiene que cerrar su *Divina Comedia* porque sabe que el lenguaje se le comienza a venir abajo.

místicas más reconocibles (el budismo, la cábala y el sufismo) están muy presentes en toda la obra del escritor argentino.

De hecho Luce López-Baralt destaca que en más de una ocasión se le dirigió la pregunta: ¿es usted místico? A lo que Borges contestó: “Místico yo? Si yo no soy más que un argentino. La mística- como proclama la crítica- no debería ser un coto vedado para alguien que por azar llevase en su sangre “la carga de Junín”³³⁰. En una entrevista de 1982 el escritor le confió a Willis Barnstone unas palabras sobre su posible condición de místico:

In my life I only had two mystical experiences and I can't tell them because what happened is not to be put into words, since words, after all, stand for a shared experience. And if you have not had the experience you can't share it- as if you were to talk about the taste of coffee and have never tried coffee. Twice in my life I had a feeling, a feeling rather agreeable than otherwise. It was astonishing, astounding. I was overwhelmed, taken back. I had the feeling of living not in time but outside time. It may have been a minute or so, it may have been longer. But I know I had that feeling in Buenos Aires, twice in my life. Once I had it in the south side, near the railroad station *Constitución*. Somehow the feeling came over me that I was living beyond time, and I did my best to capture it, but it came and went. I wrote poems about it, but they are normal poems and do not tell the experience. I cannot tell it to you, since I cannot retell it to myself, but I had the experience, and I had it twice over, and maybe it will be granted me to have it one more time before I die³³¹.

³³⁰ Luce López-Baralt: “Borges y William James ...”, en *El siglo de Borges...*, op. cit., p. 223.

³³¹ Willis Barnstone: “The secret island”, en *Borges at eighty*, Willis Barnstone (ed.), Indiana, Indiana University Press, 1982, p. 11. “En mi vida sólo tuve dos experiencias místicas y no las puedo decir porque lo que pasó no sé ponerlo en palabras, puesto que las palabras, después de todo, representan una experiencia compartida. Y si no ha tenido Usted la experiencia no puede compartirla -como si hablara del sabor del café y nunca ha probado el café. Dos veces en mi vida he tenido un sentimiento, un sentimiento más agradable que nunca. Fue asombroso, sorprendente. Me sentí abrumado, llevado de paseo. Tuve la sensación de haber vivido no en el tiempo sino fuera del tiempo. Puede haber sido un minuto o así, puede haber sido más largo. Pero yo sabía que tenía esa sensación en Buenos Aires, dos veces en mi vida. Una vez que lo tenía en la zona sur, cerca de la estación de trenes de Constitución. De alguna manera la sensación se apoderó de mí tanto que yo estaba viviendo más allá del tiempo, y yo hice mi mejor esfuerzo para capturarla, pero las sensaciones iban y venían. He escrito poemas sobre esto, pero son poemas normales que no te cuentan lo que ha pasado. Yo tampoco puedo contárselo a usted, ya que no puedo contarle a mí mismo, pero he tenido la experiencia, y la tuve dos veces, y tal vez se me conceda una vez más antes de morir”. La traducción es nuestra.

En un estudio exhaustivo sobre la expresión del fenómeno místico en Borges y William James³³², Luce López-Baralt ha ido resaltando la analogía y los puntos comunes en ambos para poner de relieve una vez más la corriente mística que atraviesa la obra del escritor argentino. La estudiosa ha tomado como punto de referencia las confesiones de Borges a Barnstone y el famoso libro *The Varieties of Religious Experience* de William James³³³.

Ambos coinciden en que ni la santidad ni la fe son requisitos para la experiencia mística que se caracteriza por su inefabilidad. Dice William James: “It defies expression, and no adequate report of its contents can be given in words”³³⁴, algo que Borges ha repetido con Barnstone: “I can’t tell them because what happened is not to be put into words”. James añade que la experiencia “must be directly experienced; it cannot be imparted or transferred to others”³³⁵, y Borges, a su vez, concluye: “If you have not had the experience you can’t share it- as if you were to talk about the taste of coffee and have never tried coffee”. Los dos han coincidido en utilizar el término (sensación-feeling) para destacar el rasgo espiritual, y no intelectual, de la experiencia mística. En palabras del autor norteamericano: “mystical states are more like states of feeling than like states of intellect”³³⁶, a lo que Borges contesta: “Twice in my life I had a feeling, a feeling rather agreeable than otherwise”. James cierra el primer apartado teórico de su libro con esta frase: “The mystic finds that most of us accord

³³² Véase Luce López-Baralt: “Borges y William James ...”, *op. cit.*, pp. 223-246.

³³³ William James: *The Varieties of Religious Experience. A study in Human Nature*, New York, The Modern Library, 1929.

³³⁴ “Es un desafío a la expresión, y no existe una forma adecuada para comunicar su contenido en palabras”. La traducción es nuestra.

³³⁵ “Debe ser una experiencia directa, no puede ser impartidas o transferidas a los demás”. La traducción es nuestra.

³³⁶ “Los estados místicos son más estados sentimentales que estados de la intelectualidad.”. La traducción es nuestra.

to his experiences an equally incompetent treatment”³³⁷, que ha sido interpretada a la borgeana así: “I cannot tell it to you, since I cannot retell it to myself”.

Sigue el rastreo de la afinidad entre ambos escritores y nos encontramos con William James insistiendo en la cualidad intuitiva del éxtasis místico y la supremacía del aspecto afectivo sobre el aspecto intelectual, aunque no se puede ignorar el estado cognoscitivo que le permite directamente aprender grandes verdades trascendentales: “mystical states seem to those who experience them to be also states of knowledge. They are states of insight into depth of truth unplumbed by the discursive intellect”³³⁸. La misma idea la ofrece Borges con otra fórmula al concluir su terrible experiencia de “Sentirse en muerte” que veremos detalladamente más adelante: “Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuído de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica”³³⁹.

En su libro William James llama la atención a la calidad efímera del trance místico que por lo general dura unos segundos o minutos, y en muy rara ocasión unas horas. En las confesiones de Borges está claro que el maestro argentino sigue muy fiel al modelo de James: “It may have been a minute or so, it may have been longer”. En su ensayo “Historia de la eternidad”, Borges añade una nota a pie de página donde relata una de las famosas experiencias místicas en el Islam. Es una prueba de que el tiempo de los hombres no es medible con el de Dios, pero también nos sirve para matizar la idea de lo poco que dura la revelación mística. El episodio

³³⁷ “La mística encuentra a la mayoría de nosotros, de acuerdo a las experiencias de cada uno, en un estado igualmente incompetentes”. La traducción es nuestra.

³³⁸ “Los estados místicos se parecen a los estados de conocimiento. Son estados de penetración en la profundidad insondable de la verdad por el intelecto discursivo”. La traducción es nuestra.

³³⁹ Véase (*O. C. I*, p. 366 y 367). También (*O. C. II*, p. 143).

corresponde a las tradiciones islámicas del ciclo del *miraj*³⁴⁰. El escritor da detalles sobre el caso:

Se sabe que el Profeta fue arrebatado hasta el séptimo cielo por la resplandeciente yegua Alburak³⁴¹ y que conversó en cada uno con los patriarcas y ángeles que lo habitan y que atravesó la Unidad y sintió un frío que le heló el corazón cuando la mano del Señor le dio una palmada en el hombro. El caso de Alburak, al dejar la tierra, volcó una jarra llena de agua; a su regreso, el Profeta la levantó y no se había derramado una sola gota (*O. C. I*, p. 361).

El último carácter a destacar por William James es la pasividad del sujeto frente a la experiencia que normalmente le deja con un sentido de impotencia total. Por eso Borges confiesa a Barnstone: “I did my best to capture it, but it came and went”. Está claro que el maestro argentino ha sido muy fiel a la teoría sugerida por William James y la interpretó honestamente en esas confesiones concedidas a Barnstone, y que las volvió a repetir a Luce López-Baralt en más de una ocasión, dando más detalles sobre el caso. Se trataba de dos experiencias de juventud, que le sobrevinieron durante el proceso de una profunda depresión emocional:

³⁴⁰ En el Islam hay dos famosos episodios protagonizados por el Profeta Mahoma. El Israa y el miraj. El primero se refiere a un viaje espiritual desde la Meca hasta la mezquita de Al Aqsa en Jerusalén. Durante este viaje ocurre el segundo episodio llamado el miraj que se refiere a un cambio de dirección en el viaje para dirigirse hacia el cielo y luego volver a retomar el camino principal.

³⁴¹ En árabe la palabra Burak significa rápido como un relámpago, lo que podría servir para enfatizar la idea sugerida en este apartado.

Me admitió no sin candor que eran debidas a una desilusión romántica³⁴², y que una de ellas, en efecto, le aconteció en el puente de Constitución de Buenos Aires. Se sintió situado de súbito fuera del tiempo y del espacio, viviendo en unos niveles de conciencia expandida hasta el infinito. Algo de ello trató de comunicar en el poema “Mateo XXV, 30”, pero insistía en su fracaso literario: era inútil tratar de decir algo acerca de esta experiencia, que no fue verbal sino suprarracional³⁴³.

Una de las dos experiencias, como vemos, está ubicada en el puente de la Constitución cerca de la estación de ferrocarril de Buenos Aires. Es de suma importancia en primer lugar, observar el tono metafórico que subraya la experiencia mística como un viaje hacia lo supra humano. En segundo lugar, se nota que Borges utiliza este espacio de Constitución como escenario favorito para los acontecimientos y episodios más importantes de su narrativa. No es de extrañar entonces que tanto “El Aleph” como “El Zahir” lo reflejen claramente. El primero comienza en la Plaza Constitución donde Borges protagonista advierte que “las carteleras de fierro habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios” (*O. C. I*, p. 617), abriendo el paso a una serie infinita de cambios que desembocará en la visión mística de la esfera del Aleph. En el segundo cuento, para escaparse de la demoníaca obsesión de la moneda, el protagonista busca refugio en el mismo espacio emblemático: “fui, en subterráneo, a Constitución” (*O. C. I*, p. 591). Justo antes de esta frase, el mismo protagonista reflexionaba: “Enterrarla en el jardín o esconderla en un rincón de la biblioteca hubiera sido lo mejor, pero yo quería alejarme de su órbita. Preferí perderla” (*O. C. I*, p. 591).

³⁴² Se supone que se refiere a su fracasada historia de amor con Estela Canto (tanto en “El Aleph” como en “El Zahir” hay una huella clara de esta historia como desencadenante de los sucesos) quien, a su vez, da testimonio de este misticismo en su libro sobre Borges: “Borges era un místico sin quererlo. Los místicos buscan el éxtasis y a veces lo alcanzan tras sacrificios, ascesis, renunciaciones. Borges no renunciaba a nada: el elemento místico estaba en él, funcionaba sin que él lo quisiera, tal vez sin que lo sospechara”. Véase Estela Canto: *Borges a contraluz*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, p. 211. En otro lugar del mismo libro añade este comentario: “El agnóstico Borges no era un místico, por supuesto, pero sí una persona capaz de momentos místicos”. Véase p. 15.

³⁴³ Luce López-Baralt: “Los paseos de Borges por Constitución...”, *op. cit.*, p. 164.

La reflexión nos lleva a analizar la posible conexión entre “El Zahir” y el poema “Mateo, 25, 30” publicado en *El otro, él mismo*, y que se abre con una referencia clara, de nuevo, al puente de Constitución como escenario significativo. El título del poema alude a la parábola bíblica del entierro de talentos mencionada en el Evangelio de San Mateo: “Y al siervo inútil echadle en las tinieblas de afuera; allí será el lloro y el crujir de dientes”³⁴⁴. En el poema, Borges declara que ha recibido la revelación del universo pero no ha sido capaz de comunicarla, por eso escucha en los últimos versos el anatema del señor y recibe el castigo merecido:

El primer puente de Constitución y a mis pies
fragor de trenes que tejían laberintos de hierro
humo y silbatos escalaban la noche
que de golpe fue el juicio universal
y desde el centro de mi ser, una voz infinita
dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras,
que son mi pobre traducción temporal de una una sola palabra):
[...]
todo esto te fue dado, y también
el antiguo alimento de los héroes:
la falsía, la derrota, la humillación.
En vano te hemos prodigado el océano,
en vano el sol, que vieron los maravillados ojos de Whiteman:
has gastado los años y te han gastado,
y todavía no has escrito el poema (*O. C. II*, p. 252).

³⁴⁴ *Santa Biblia*: “Evangelio de San Mateo”, (25: 30), *op. cit.*, p. 905. En resumen la parábola habla de un señor que se va de viaje y entrega a cada uno de sus siervos una parte de su riqueza en forma de talentos: a uno le da cinco talentos, a otro dos y al último uno. Después del viaje el señor regresa y pide cuentas a sus siervos. Los dos primeros han multiplicado los talentos recibidos y por lo tanto entran en el gozo de su señor, mientras al último se le cae la maldición del señor por haber enterrado el talento y recibe por eso el castigo merecido anunciado en el versículo.

La moneda que Borges quiso enterrar en “El Zahir” es otro equivalente al talento enterrado por el siervo inútil de la parábola bíblica, y el protagonista poseedor de la moneda se convierte en un traidor a su amo al impedir el crecimiento de la riqueza. De hecho no hay poema que pueda multiplicar talentos o monedas semejantes: “has gastado los años y te han gastado/ y todavía no has escrito el poema”. La experiencia en sí es muy enriquecedora y suprahumana, por eso cualquier intento de contarla se convierte en profanar lo sagrado e inefable. A final de cuentas, narrar la experiencia es quitarle el mérito, no enriquecerla o multiplicar el talento. Pero el poeta no tiene otro remedio, está intentando comunicar con palabras lo que vio durante la revelación y las palabras le fallan porque nunca el lenguaje ha sido capaz de transmitir la auténtica imagen de la visión. Por eso el poeta avisa claramente que sus palabras son una pobre traducción temporal de una sola palabra. A esa “sola palabra” se refiere el protagonista en “La escritura del Dios”: “Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo” (*O. C. I*, p. 598). Tanto Tzinacán como el poeta Borges han optado por callar la palabra divina que encierra el Universo entero. Los dos consideran inútil contar lo inconcebible. Luce López-Baralt reflexiona sobre el caso:

Recordemos a todo esto que “Borges” también pensó en “enterrar” el Zahir en una biblioteca y que “enterró” a su vez al Aleph en lo oscuro de un sótano. Al intentar “decir” estos orbes inacabables de sus relatos, el escritor no hizo otra cosa que “enterrarlos” en el limitado lenguaje humano. No es de extrañar que Borges se sienta culpable de su “falsía”, ya que la experiencia simultánea del todo no puede ser comunicada a través de un puñado de signos verbales sucesivos y conceptuales. Lo superracional queda siempre fuera de la posibilidad expresiva humana³⁴⁵.

³⁴⁵ Luce López-Baralt: “Los paseos de Borges por Constitución...”, *op. cit.*, p. 155.

El cuarto verso del poema: “que de golpe fue el juicio universal” lleva a otra experiencia mística tantas veces mencionada en la obra de Borges. Para ser testigo del juicio universal el poeta debería haber muerto, experiencia que el maestro ha comunicado en el cuento “Sentirse en muerte” publicado principalmente como una parte íntegra del famoso ensayo “Historia de la eternidad” y luego en “Nueva refutación del tiempo”. En ambas ocasiones el episodio se introduce así:

Deseo registrar aquí una experiencia que tuve hace unas noches: fruslería demasiado evanescente y extática para que la llame aventura; demasiado irrazonable y sentimental para pensamiento. Se trata de una escena y de su palabra: palabra ya antedicha por mí, pero no vivida hasta entonces con entera dedicación de mi yo. Paso a historiarla, con los accidentes de tiempo y de lugar que la declararon (*O. C. I*, p. 366) y (*O. C. II*, p. 142).

El escritor procede a narrar la historia de haber vivido una misma sensación (no idéntica ni parecida sino la misma) con todos los detalles dos veces separadas por un intervalo de casi treinta años, y concluye que ha sido una experiencia en la que se sintió fuera del tiempo. Ha muerto a los sentidos y a las coordenadas espaciotemporales pero a cambio ha recibido la recompensa en forma de una revelación suprahumana:

Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuído de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*. Sólo después alcancé a definir esa imaginación (*O. C. I*, p. 366 y 367).

3.2: Elementos árabes y teológicos

En su exhaustivo estudio sobre “El Zahir”, Luce López-Baralt califica el cuento de “arabizado” y ahonda en el tema de los elementos árabes en este cuento destacando las posibles fuentes que suministraron a Borges este conocimiento de la cultura y la lengua árabe. López-Baralt, basándose en un artículo de Erika Spivakovsky, llegó a sugerir que Borges “incluso podía escribir en grafía árabe”³⁴⁶. Lo que está claro, en este sentido, es el afán borgeano por el sufismo que es una fuente riquísima de la cultura y la lengua árabe. Gracias a su contacto con el sufismo, el maestro argentino podría haber utilizado en este cuento las técnicas de los contemplativos del Islam:

Con el fin de lograr una percepción profunda por parte del oyente, los maestros sufíes utilizaban un lenguaje simbólico que sabrían habría que suscitar un caleidoscopio de significados simultáneos que resultarían distintos en el caso de cada receptor. Pretendían que el oyente no se quedase en el sentido literal de las palabras del relato [...] De ahí que cada palabra visible o exterior de la leyenda esotérica de turno despertara en los diversos receptores distintos niveles de comprensión profunda, que dependería a su vez de su situación vital y espiritual al momento de la lectura. Hoy diríamos, de su sensibilidad y cultura literarias³⁴⁷.

Salta a la vista un estrecho lazo entre esta técnica inspirada en el sufismo islámico y una de las derivaciones lingüísticas de la raíz árabe (z-h-r): nos referimos a dos escuelas islámicas dedicadas al estudio y el análisis del Corán. Primero, la escuela teológica “Zahiría”, que defendía el sentido literal del Corán y la tradición profética, y por esta razón el fundador Dawud Ibn Ali Ibn Jalaf Al Isbahani fue conocido como “Al

³⁴⁶ Luce López-Baralt: “Borges o la mística del silencio: lo que había del otro lado del *Zahir*” en *Jorge Luis Borges...*, *op. cit.*, p. 32. Erika Spivakovsky: “In Search of Arabic Influences on Borges” en *Hispania*, LI, 1968, p. 230.

³⁴⁷ Luce López-Baralt: “Borges o la mística del silencio...”, *op. cit.*, p. 33.

Zahirí”³⁴⁸. En el otro extremo apareció la escuela “Batini”³⁴⁹, defensores en cambio de los sentidos inaprehensibles que subyacen al lenguaje sacro. La raíz árabe (b-t-n) significa entre otras cosas “examinar a fondo o escudriñar”. No en vano ha exaltado Borges la técnica de profundizar y desentrañar los distintos niveles de la lectura, llevando el término a sus últimas consecuencias al igualarlo con Dios: “quizá detrás de la moneda esté Dios” (*O. C. I*, p. 595). Además, la escuela “Batini” examinaba la letra del Corán y la ley islámica como si fuera la cáscara de un fruto³⁵⁰ bajo la cual se esconde el sentido interno. Los seguidores de esta escuela eran, por lo tanto, gente de la élite intelectual capaces de pensar y analizar los distintos niveles de la lectura para alcanzar sus últimos fines.

Uno de los grandes partidarios de esta escuela era el famoso místico Algazel quien afirmaba que el estudio de la teología se basa en la ciencia de la palabra o el logos y por eso no debe ser cosa del vulgo. Alimentando la misma teoría, Borges decide en el cuento: “el Zahir es la sombra de la rosa y la rasgadura del velo” (*O. C. I*, p. 594). El escritor cree en los principios de la escuela batini y los utiliza para descubrir la esencia de lo divino. La “rasgadura del velo” es uno de los términos místicos para describir el acceso a las profundas verdades religiosas ocultas- como en el caso de Borges- bajo las distintas capas del lenguaje literal. Luce López-

³⁴⁸ Luce López-Baralt cita a Miguel Asín Palacios y a Duncan MacDonald como los dos arabistas que mejor analizaron el caso. El primero califica de “ortodoxa” la escuela literalista de “Al Dahiri” (así escribía Palacios la letra z transformándola en una d) en la que se aceptaba únicamente la letra del Alcorán y la tradición como fuente del derecho y se repudiaba la analogía. MacDonald, a su vez, asegura: “Everything, Qur’an and tradition, must be taken in the most exact sense, however absurd it might be”. Cabe mencionar además que esta escuela tuvo en el ilustre Ibn Hazm el cordobés uno de sus seguidores y defensores más destacados. El autor de *Tauq Al Hamama (Collar de la paloma)* veía en los principios de esta escuela una buena herramienta para refutar y desmascarar las herejías que amenazaban las correctas ideas y prácticas de la religión musulmana. Véase Miguel Asín Palacios: *Abenhamza de Córdoba y su historia crítica de las ideas religiosas*, Tomos I/II, Madrid, 1984. Duncan B. MacDonald: *Development of Muslim Theology, Jurisprudence and Constitutional Theory*, Beirut, 1965.

³⁴⁹ Según MacDonald, se trata de la secta ismaelí de los batini que eran: “Those who found under the letter of the Qur’an a hidden, esoteric meaning”. p. 44 y 45.

³⁵⁰ La metáfora es de Félix Pareja: *La religiosidad musulmana*, Madrid, 1975, p. 238.

Baralt detecta la afinidad de esta escuela con la obra literaria de Borges en general y declara:

Parecería que estamos hablando de la altísima literatura de Jorge Luis Borges, inaccesible en un primer plano superficial de lectura. El Zahir- lo literal o exterior- es pues moneda común del vulgo, y sólo los iniciados místicos- o los lectores avisados- logran acceder al batin oculto³⁵¹.

³⁵¹ Luce López-Baralt: “Borges o la mística del silencio...”, *op. cit.*, p. 44.

3.2.1: El Zahir y El Aleph, encuentros y desencuentros

Este dualismo que nos atrapa desde las primeras líneas del relato va ganando terreno y cruza las fronteras de “El Zahir” ofreciendo reflexiones curiosas en cuanto a las técnicas borgeanas en los tres cuentos que forman este capítulo. Tanto en “El Aleph” como en “La escritura del Dios” Borges ha intentado comunicar la visión mística a través del lenguaje optando por la técnica de las enumeraciones anafóricas que ofrecen imágenes verbales sucesivas en rápido caleidoscopio, pero al final decide que son métodos incompetentes y que falsean la experiencia. Por lo tanto, en “El Zahir” decide probar otra metodología más eficaz: el silencio. El narrador del cuento, por ejemplo, no quiso pronunciar el nombre de lo que hay en el otro lado de la moneda y cerró el cuento sembrando más dudas y perplejidades que verdades y afirmaciones. Contar lo indecible a través del silencio y comunicar la revelación visual por la sombra es una variación de lo que quiere decir Borges con el término “oximoron” donde: “se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de luz oscura; los alquimistas, de un sol negro” (*O. C. I*, p. 590). Paralelismo oximorónico es también el hecho de que Borges en “El Aleph” cuenta la revelación mística con mucha luz y mucho sonido haciendo referencia a la visión y el oído como dos herramientas para percibirla, mientras en “El Zahir” predominan la sombra, la noche y el silencio absoluto como si este segundo relato se tratase de una copia en negativo del primero: “Afuera, las previstas hileras de casas bajas y de casas de un piso habían tomado ese aire abstracto que suelen tomar en la noche, cuando la sombra y el silencio las simplifican” (*O. C. I*, p. 590). Podríamos aplicar aquí el término “black hole” o “agujero negro” para describir, más profesionalmente, este tipo de encuentros y desencuentros entre los dos cuentos.

Entre los puntos de encuentro, nos gustaría enfocar la mirada en una sucesión caleidoscópica de imágenes en “El Zahir” que repite el ritmo de las enumeraciones anafóricas de “El Aleph” y “La escritura del dios”. Entre dos paréntesis el autor deja una amplia y extraña gama de objetos que han sido Zahir a lo largo de la historia:

(En Guzerat, a fines del siglo XVIII, un tigre fue Zahir; en Java, un ciego de la mezquita de Surakarta, a quien lapidaron los fieles; en Persia, un astrolabio que Nadir Shah hizo arrojar al fondo del mar; en las prisiones del Mahdí, hacia 1892, una pequeña brújula que Rudolf Carl von Slatin tocó, envuelta en un jirón de turbante; en la aljama de Córdoba, según Zotenberg, una veta en el mármol de uno de los mil doscientos pilares; en la judería de Tetuán, el fondo de un pozo) (*O. C. I*, p. 589).

En primer lugar, salta a la vista que tanto Borges protagonista como los poseedores y los que han tenido contacto directo con un Zahir tienden generalmente a deshacerse de él, enterrarlo o perderlo: al ciego de la mezquita lo lapidaron; Nadir Shah arrojó el astrolabio al fondo del mar; la brújula estaba envuelta en un jirón de turbante y el fondo de un pozo refleja por sí sólo el deseo de alejarse de un objeto tan maligno o misterioso. En segundo lugar, cabe destacar que todos los lugares donde ha aparecido un Zahir corresponden a un territorio relacionado, en mayor o menor grado, con la cultura y la tradición islámica (Guzerat: una región en el oeste de la India cerca del mar arábigo; Java, una de las islas que forman el archipiélago de Indonesia; Persia, el actual país asiático Irán; Córdoba y Tetuán³⁵²). Los personajes también en el párrafo remiten directamente a un trasfondo cultural islámico, incluso los dos personajes Rudolf Carl von Slatin y Zotenberg se ven involucrados en un ambiente puramente oriental.

³⁵² Después de la expulsión de los musulmanes de España en 1492, la ciudad marroquí de Tetuán sirvió como un refugio para los judíos expulsados de la Península Ibérica desde el año 1511. La judería de Tetuán alude a la comunidad judía en Tetuán donde conservaron sus hábitos y sus tradiciones entre 1807 y 1912. Véase Evelyn Fishburn y Psiche Hughes: *A dictionary of Borges*, *op. cit.*, p. 247.

El primero, austríaco y fue nombrado en 1892 gobernador general de Darfur en Sudán. El año siguiente fue encarcelado en las prisiones de Al Mahdí de donde pudo escapar en 1895. El segundo, un famoso orientalista y arabista del siglo XIX cuyos comentarios sobre *Las mil y una noches* se consideran de los más útiles que despejaron muchas dudas sobre sus orígenes³⁵³.

Después de este resumen rápido en el comienzo, el narrador vuelve a arrojar más luces sobre estos objetos enigmáticos dando más detalles sobre algunos de ellos, concretamente sobre el astrolabio de cobre y el tigre de Guzerat:

El primer testimonio incontrovertido es el del persa Lutf Alí Azur. En las puntuales páginas de la enciclopedia biográfica titulada *Templo del Fuego*, ese polígrafo y derviche ha narrado que en un colegio de Shiraz hubo un astrolabio de cobre, ‘construido de tal suerte que quien lo miraba una vez no pensaba en otra cosa y así el rey ordenó que lo arrojaran a lo más profundo del mar, para que los hombres no se olvidaran del universo’ (*O. C. I*, p. 593).

El segundo argumento sobre el tigre de Guzerat es mucho más interesante por lo que encierra de detalles bonitos. Esta vez el narrador atribuye el testimonio a Meadows Taylor³⁵⁴, autor de la famosa novela *Confessions of a Thug*. Taylor habla de un tigre mágico:

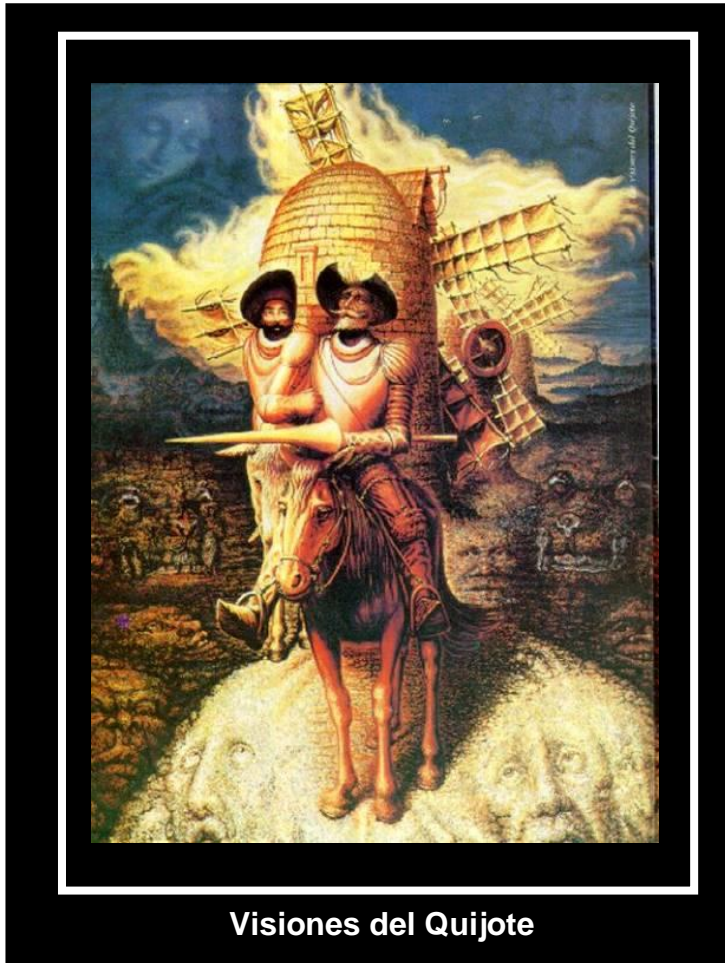
Alguien dijo que uno de esos desventurados había huido a Mysore, donde había pintado en un palacio la figura del tigre. Hacia 1832, Taylor oyó en los arrabales de Bhuj la desacostumbrada locución “Haber visto al Tigre” (*Verily he has Lookeed on the Tiger*) para significar la locura o

³⁵³ Véase Evelyn Fishburn y Psiche Hughes: *A dictionary of Borges, op. cit.*, pp. 225 y 265

³⁵⁴ Es Philip Meadows Taylor: novelista inglés y administrador británico en la India. En *Confessions of a Thug* (1839) reúne relatos ilustrativos de la historia y la sociedad indias. Sobre la novela de Taylor, Borges observa que despierta una curiosidad que no satisface. “El tema son los *thugs*, secta o corporación de estranguladores hereditarios que durante siglos dieron horror (con pies descalzos y pañuelos mortales) a los caminos y crepúsculos de la India”. Aunque haya sido elogiada por De Quincey y Bulwer Lytton, Borges se reserva el derecho de disentir sobre lo que el libro efectivamente expone. Véase Marcela Croce y Gastón Sebastián M. Gallo: *Enciclopedia Borges, op. cit.*, p. 460.

la santidad. Le dijeron que la referencia era a un tigre mágico, que fue la perdición de cuantos lo vieron, aun de muy lejos, pues todos continuaron pensando en él, hasta el fin de sus días. Años después, Taylor visitó las cárceles de ese reino; en la de Nittur el gobernador le mostró una celda, en cuyo piso, en cuyos muros, y en cuya bóveda un faquir musulmán había diseñado (en bárbaros colores que el tiempo, antes de borrarlos, afinaba) una especie de tigre infinito. El tigre estaba hecho de muchos tigres, de vertiginosa manera; lo atravesaban tigres, estaba rayado de tigres, incluía mares e Himalayas y ejércitos que parecían otros tigres. El pintor había muerto hace muchos años, en esa misma celda; venía de Sind o acaso de Guzerat y su propósito inicial había sido trazar un mapamundi (*O. C. I*, p. 593).

A propósito de esta imagen fascinante del tigre de Guzerat, nos gustaría enfocar la mirada en la obra del pintor mejicano Octavio Ocampo, nacido en 1943 en Celaya Guanajuato, para detectar una posible conexión entre sus cuadros y el mapamundi tigresco de Borges. Ocampo posee un estilo inigualable, pues le da más de una perspectiva a las imágenes. De lejos es una figura o tema principal, pero al acercarse, uno descubre la gran sorpresa de que esa figura, está compuesta por elementos poco comunes que forman muchas imágenes pequeñas relacionadas con el tema principal.



“Visiones del Quijote” del pintor mejicano Octavio Ocampo.

3.2.2: El Zahir, símbolo del “todo en uno”

Es importante observar que- a lo largo de casi dos siglos de historia desde finales del siglo XVIII hasta los días de Borges en el siglo XX- las creencias supersticiosas relacionadas con El Zahir siguen vigentes y tienen la misma envergadura de antes. El propio narrador vuelve a enlazar el tema con las fábulas al mencionar el óbolo de Caronte que se trata de una leyenda antigua sobre la necesidad de poner una moneda entre los dientes del difunto para hacer frente al pago del barquero Caronte que le llevaría al otro lado de la laguna Stigya³⁵⁵. En cuanto a la veta en el mármol de la mezquita de Córdoba, es más que evidente la conexión con el ruido de El Aleph que los fieles escuchaban desde el interior de una columna de la mezquita de Amr en El Cairo.

Paralelamente con “El Aleph”, “El Zahir” informa sobre una frustrada historia de amor, esta vez con la modelo Teodelina Villar cuyo nombre, curiosamente, entra en diálogo con el título del cuento y con su tema principal correspondiente a la teofanía y la revelación divina. Según Luce López-Baralt, El nombre de Teodelina podría ser una equivalencia lingüística de la palabra “zahir”: (Teo, Dios y delina del griego *dēlō*, “aclarar”, “hacer visible o evidente”). Para confirmar esta hipótesis, basta reflexionar sobre la frase con que el protagonista describe a su amada: “Buscaba lo absoluto, como Flaubert, pero lo absoluto en lo momentáneo” (*O. C. I*, p. 589). La historia de amor corre en paralelo con la revelación mística del Zahir. No en vano viene marcado el número dos en el anverso de la moneda. Este desdoblamiento está más claro aún en el personaje del propio protagonista narrador quien anuncia claramente: “no soy el que era

³⁵⁵ Véase Pancracio Celdrán: *Creencias populares, op. cit.*, p. 277.

entonces pero aún me es dado recordar, y acaso referir, lo ocurrido. Aún, siquiera parcialmente, soy Borges” (*O. C. I*, p. 589).

Tanto Teodelina Villar como la moneda del Zahir han sufrido una constante metamorfosis. En cuanto a la moneda, avisa el narrador protagonista: “Pensé que no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula” (*O. C. I*, p. 590 y 591), y procede a enumerar muchas facetas que dan vida y envergadura a su reflexión. La sentencia nos hace pensar, sin embargo, en una imagen parecida que Borges utilizaba en varias ocasiones para explicar lo que es el panteísmo: “un pájaro que de algú modo es todos los pájaros” (*O. C. I*, p. 645). En “El Zahir” señala, entre otros tantos, al óbolo de Caronte; a los treinta dineros de Judas; a las dracmas de la cortesana Laís; a las monedas del hechicero de las 1001 Noches; al denario inagotable de Isaac Laquedem y a las sesenta mil piezas de plata de Firdusi³⁵⁶. Al igual que el pájaro de Al Attar, una moneda (El Zahir) es, en cierto modo, todas las monedas. El propio protagonista confiesa que este repertorio de monedas tiene connotaciones importantes pero inexplicables a la vez: “Como en un sueño, el pensamiento de que toda moneda permite esas ilustres connotaciones me pareció de vasta, aunque inexplicable, importancia” (*O. C. I*, p. 591).

Creemos que la clave para entender esta frase está en los dos siguientes comentarios: “Quien ha visto al Zahir pronto verá la Rosa” (*O. C. I*, p. 594), y “El Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del velo” (*O. C. I*, p. 594). Aludir al sueño y a la Rosa nos lleva a pensar que quizá

³⁵⁶ Se trata del poeta persa Abul Kasim Mansur, conocido como Al Firdusi. Autor del famoso libro *Shahnamah* o *Libro de los reyes*, una epopeya que recoge la historia y las leyendas del imperio, y que el rey Mahmud Ghazni encargó al poeta promitiéndole una pieza de oro por cada verso. Cuando Firdusi llevó a cabo el proyecto, el rey le mandó sesenta mil piezas de plata que el poeta, enfadado, las tiró. El rey se arrepintió y le mandó las piezas de oro, pero ya era tarde: el poeta había fallecido. Véase Evelyn Fishburn y Psiche Hughes: *A dictionary of Borges*, *op. cit.*, p. 89 y 90.

sea una alusión a la flor de Coleridge³⁵⁷ que simboliza la esencia y la verdad absoluta escondida en la simple forma de una rosa que anula las fronteras entre el sueño y la vigilia; entre el pasado y el presente; entre el presente y el futuro. Todas estas caras múltiples reflejan una verdad única: el todo en uno o la variedad que acaba formando la unidad. Lo mismo se puede decir de la cadena múltiple de monedas que resplandecieron a lo largo de la historia humana, y no sólo la historia real sino la ficticia también, lo que confirma otra constante en la narrativa borgeana: la doctrina idealista que tiende a anular las fronteras entre lo real y lo ficticio; entre el sueño y la vigilia:

Según la doctrina idealista, los verbos *vivir* y *soñar* son rigurosamente sinónimos; de miles de apariencias pasará a una; de un sueño muy complejo a un sueño muy simple. Otros soñarán que estoy loco y yo con el Zahir. Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el Zahir, ¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir? (*O. C. I*, p. 595).

De hecho el propio Borges profundiza el tema de la iluminación y la comprensión del universo que nos rodea, pero esta vez deja la palabra a Tennyson³⁵⁸ quien sentencia: “si pudiéramos comprender una sola flor sabríamos quiénes somos y qué es el mundo” (*O. C. I*, p. 594). Ahora la imagen está completa y podemos atar los cabos sueltos: La flor de Tennyson es la misma de Coleridge y ambas simbolizan la verdad absoluta y la iluminación necesaria para entender los arcanos del universo. Siendo El Zahir la sombra de la Rosa y la rasgadura del velo, es lógico que quien haya visto al Zahir (el protagonista del cuento ha conseguido este

³⁵⁷ En el estudio correspondiente a “La escritura del Dios” hemos analizado el argumento del ensayo y sus ideas principales.

³⁵⁸ Es Alfred Tennyson (1809-1892), el poeta inglés más destacable de la época victoriana. Sus obras más importantes son *The Lotus Eaters* (1833), *Ulysses* (1842) y *In Memoriam* (1850). Borges comenta que estuvo preocupado por conciliar la religión y la ciencia, pero eso no fue en desmedro de la musicalidad de sus versos, que estima intraducibles. Véase Marcela Croce y Gastón Sebastián M. Gallo: *Enciclopedia Borges*, *op. cit.*, p. 460.

privilegio) verá pronto la Rosa. Acto que le permite contemplar los secretos y descifrar los enigmas del universo de la siguiente manera:

Tal vez quiso decir que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas. Tal vez quiso decir que el mundo visible se da entero en cada representación, de igual manera que la voluntad, según Schopenhauer, se da entera en cada sujeto. Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmos, un simbólico espejo del universo; todo, según Tennyson, lo sería. Todo, hasta el intolerable Zahir (*O. C. I*, p. 594 y 595).

Explicar la ley de la causalidad a través de las varias posibilidades que permiten una moneda es otra manera de acercarnos a la idea central del texto narrativo. Cualquier moneda es un repertorio de futuros posibles y cada una de ellos refleja una de las infinitas caras de la misma moneda: “Puede ser una tarde en las afueras, puede ser música de Brahams, puede ser mapas, puede ser ajedrez, puede ser café ... etc” (*O. C. I*, p. 591). Con estas variaciones Borges llega a la conclusión de que el dinero es tiempo futuro imprevisible y que una moneda simboliza nuestro libre albedrío. El propio Borges sostiene que el mundo visible se da entero en cada representación, por lo tanto cada una de las infinitas representaciones de una moneda sería un microcosmos; un universo con todo lo que implica el término de conceptos y leyes que lo rigen.

En cuanto a la cara múltiple de Teodelina, se lee explícitamente: “Ensayaba continuas metamorfosis, como para huir de sí misma; el color de su pelo y las formas de su peinado eran famosamente inestables” (*O. C. I*, p. 589). La variedad de sus retratos en las revistas mundanas hacia 1930 es otra muestra de la cara cambiante. Más adelante la palabra “retratos” pasa a ser “tributos” para difundir un ambiente teológico y confirmar la conexión con El Zahir. Conexión confirmada también tendrá con Beatriz Viterbo de “El Aleph” cuyos retratos han sido sustituidos, después de su

muerte, por un anuncio de cigarrillos rubios. De manera semejante, Borges solía contemplar y hasta “estudiar las circunstancias de sus muchos retratos” (*O. C. I*, p. 617). Las múltiples caras de la misma persona es una variante del microcosmos panteísta, según establece Borges en el anterior párrafo: “Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmos, un simbólico espejo del universo”. Se nota que el autor sigue tocando la misma melodía panteísta que tantas veces nos ha ofrecido. Bastaría refrescar la memoria con el personaje de “El inmortal” que ha sido Rufo, Homero y Cartaphilus.

De las múltiples caras de su amada, el protagonista pasa a describir las múltiples caras de una moneda respetando en todo momento un trazo circular que repite la forma del objeto metálico y que le lleva siempre al punto de donde había empezado el recorrido formando un círculo en todo caso. Después de reflexionar sobre las distintas monedas de la historia y la fábula, Borges avisa: “Había errado en círculo; ahora estaba a una cuadra del almacén donde me dieron el Zahir” (*O. C. I*, p. 591). El mismo trazo circular lo había dibujado al comentar los rasgos de Teodelina la noche que murió: “Más o menos pensé: ninguna versión de esa cara que tanto me inquietó será tan memorable como ésta; conviene que sea la última, ya que pudo ser la primera” (*O. C. I*, p. 590).



Primera figura del vintén marcada por el número dos

La figura circular nos lleva a analizar el enigmático disco llamado “Zahir”. Pensamos que se refiere al vintén que, según el *Glosario numismático*, se trata de: “Antigua denominación popular de dos centésimos de peso. Originalmente se aplicaba a las piezas de veinte centésimos, pero sucesivos cambios de signo monetario le redujeron el valor pero conservaron su nombre. También se utiliza como sinónimo de cantidad mínima de dinero”³⁵⁹.



Segunda figura de un vintén con el número 20

³⁵⁹ Véase página web: www.users.movinet.com.uy. Fecha de consulta: 15/09/2010.

Se habla en “El Zahir” de los vintenes en tres ocasiones: primero, abre el relato con una descripción de la moneda que viene marcada por el número 2, como en la primera figura. Antes, en la primera línea del relato había informado: “En Buenos Aires el Zahir es una moneda común, de veinte centavos” (*O. C. I*, p. 589) (segunda figura). Según transcurre el relato, intenta comparar esta moneda con otras y dice: “Impulsado por esa reflexión, procuré pensar en otra moneda, pero no pude. También recuerdo algún experimento, frustrado, con cinco y diez centavos chilenos, y con un vintén oriental” (*O. C. I*, p. 592). Nada se dice, sin embargo, del reverso que permanece invisible hasta el cierre del cuento donde decide el autor dejar muchos signos de interrogación con su sugerencia final: “quizá detrás de la moneda esté Dios” (*O. C. I*, p. 595).



Otra ilustración de una moneda de veinte centavos. Página web <http://zahir.zonalibre.org/archives/053672.html>.

El propio protagonista cierra el cuento sin poder informar sobre lo que hay en el otro lado sugiriendo la presencia de Dios en el lado oculto de la moneda: “Quizá detrás de la moneda esté Dios”. No es la primera vez que el escritor asocia a Dios con la figura circular. En otras ocasiones ha hablado de la esfera del Aleph, la rueda del Indostán, la esfera de Pascal y la de Alanus de Insulis. Aunque con mucha perplejidad, la figura circular para Borges pasa a ser la más adecuada y la menos oblicua para acercarnos

a la inimaginable esfera divina. No es raro, por lo tanto, que el protagonista no haya podido determinar lo que hay en el otro lado aunque lo haya visto. Unas pocas líneas antes del misterioso cierre del cuento, Borges protagonista había declarado:

Antes, yo me figuraba el anverso y después el reverso; ahora, veo simultáneamente los dos. Ello no ocurre como si fuera de cristal el Zahir, pues una cara no se superpone a la otra; mas bien ocurre como si la visión fuera esférica y el Zahir campeara en el centro. (*O. C. I*, p. 594).

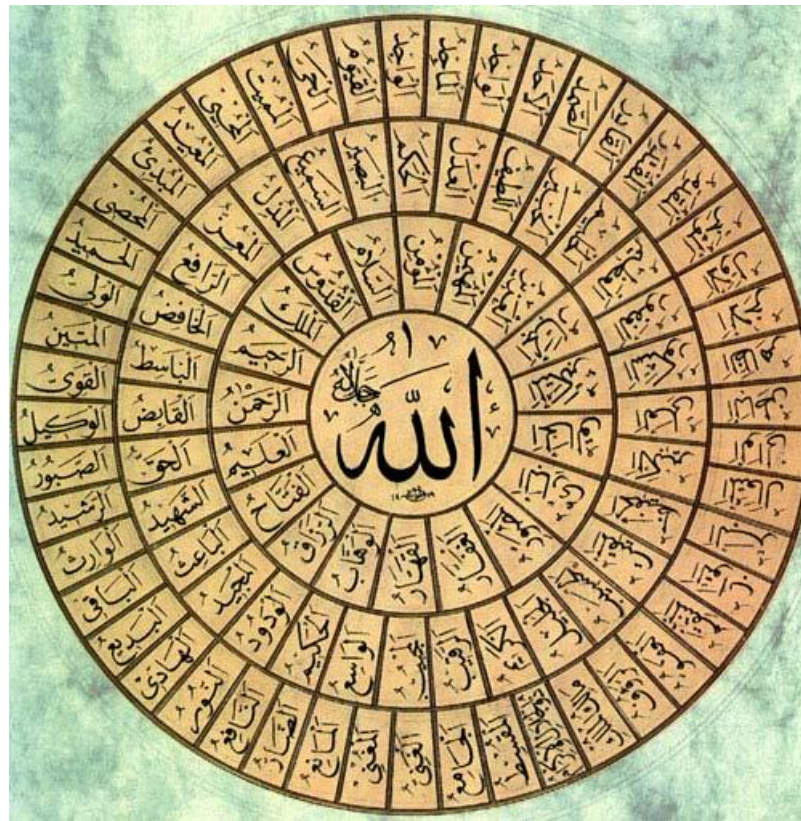


Ilustración en forma circular de los noventa y nueve nombres de Dios en árabe.

El comentario confirma, por un lado, lo que Borges anunciaba en el epílogo sobre el influjo de “The crystal egg” de Wells en los dos cuentos borgeanos. Por otro lado, El Zahir ya no se trata de una simple moneda con dos caras, se ha convertido en una esfera con tres dimensiones. Allí reside

la imposibilidad de determinar lo que hay en el otro lado del Zahir y justifica la incertidumbre con que cierra Borges el cuento. Detrás del nombre hay lo que no se nombra, detrás del Zahir hay el Batin; lo oculto y secreto (el innombrable revés de la moneda). Efectivamente, la palabra Batin no ha sido mencionada a lo largo del relato. Es la misma técnica utilizada en “El jardín de senderos que se bifurcan” en cuanto evitar la mención de la palabra clave que da acceso al centro del laberinto, y que, en ese momento, se trataba de la palabra “tiempo” en la novela de Tsu’i Pên. Recordemos también que en una adivinanza cuyo tema es el ajedrez, la única palabra prohibida es “ajedrez”.



Dirham de plata (Califato de Córdoba). Se lee: “No hay Dios sino Dios.
Sólo Él. No hay compañero para Él”.

Un recorrido por la historia de la dinastía mameluca durante la Edad Media revela que efectivamente existió un sultán llamado “Al Zahir Bibars” que comenzó sus días como esclavo pero acabó usurpando el poder y fundó las bases de una dinastía muy influyente en la historia del Islam. Entre los vestigios destacables de este rey, Luce López-Baralt alude a una moneda acuñada (un dinar de oro del siglo XIII) con el nombre y el título oficial del sultán en una cara: “Bibars al Salih/ al Malik al Zahir/ rukn al dunia wa al din” que significa literalmente “Bibars el bueno/ el rey el

Zahir/ pilar de la vida y de la fe”. En la otra cara se lee: “Al haq/ la ilah ila Allah/ Mohammad rasul Allah/ arsalahu bil huda wa din” que se traduce: La Verdad/ no hay más Dios que Dios/ Mohammad es el profeta de Dios/ enviado con la orientación y la religión”, lo que pone de relieve una de las constantes en las monedas islámicas: la presencia de Dios en el reverso de cualquier disco numismático de la época. En este dato debería haberse inspirado Borges para la enigmática frase con que cierra el cuento. López-Baralt va más allá y muestra que bajo la cúpula de una biblioteca llamada “Al Zahiriyah” fue enterrado el famoso guerrero Bibars. El dato remite evidentemente al protagonista de “El Zahir” quien quiso enterrar la moneda en una biblioteca para liberarse de su maldad. De nuestra parte, hacemos referencia a la existencia de un barrio famoso, antiguo y con mucha historia en el centro de El Cairo con el nombre de “El Zahir” en homenaje al fundador de la dinastía mameluca en Egipto.



Otra moneda de plata que repite el mismo sentido.

Es discutible lo que Borges dice de la palabra Zahir en árabe: “la plebe, en tierras musulmanas, lo dice de ‘los seres o cosas que tienen la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente’ (*O. C. I*, p. 593). Simplemente creemos que el autor está forzando el significado del vocablo en árabe para adaptarlo a las necesidades

lingüísticas que requiere el contexto narrativo. Hasta donde sabemos, la palabra *zahir* en árabe no colleva ni implica el matiz que Borges intenta imponer en el cuento. Sin embargo, Luce López-Baralt ofrece una teoría de Arnald Steiger sobre la riqueza y la multiplicidad de desinencias concurrentes de los vocablos en la lengua árabe donde:

El vocablo evoca siempre [...] toda la raíz de que procede, e incluso el sentimiento profundo de la raíz predomina sobre el significado del vocablo. Una raíz árabe es, pues, como una lira de la que no se puede pulsar una cuerda sin que vibren todas las demás. Y cada palabra, además de su propia resonancia, despierta los secretos armónicos de los conceptos emparentados³⁶⁰.

López-Baralt ha escogido el término “plurivalencia oximorónica del lenguaje árabe” para referirse a esta característica insólita del vocablo árabe, y que dio lugar a más de un comentario irónico que refleja el asombro lingüístico de este idioma: “cada palabra en árabe significa ella misma, su contrario y un tipo de camello”. La opinión de Steiger va bien encarrilada y no le faltarán ejemplos para probar lo que viene explicando. Se puede pensar incluso que a la luz de las palabras de Steiger el caso de Borges con la palabra “*Zahir*” resultaría aceptable, pero los nativos árabes seguimos pensando que el tono de causar la locura por tanto mirar a un objeto está todavía lejos de la raíz lingüística (z-h-r) y que ninguna palabra derivada de esta raíz puede implicar este sentido. La propia Luce López-Baralt comparte nuestra opinión:

[...] pero el hecho de que la plebe musulmana considere que su imagen tiene la virtud de ser inolvidable y de enloquecer a la gente es un dato falso que conviene más al sentido místico que la moneda simbólica oculta y del que nada nos ha dicho Borges aún de manera directa³⁶¹.

³⁶⁰ Arnald Steiger: “Función espiritual del Islam en la España medieva”, *Revista del Instituto de Estudios Islámicos en Madrid*, VI, 1958, pp. 42 y 43.

³⁶¹ Luce López-Baralt: “Borges o la mística del silencio...”, *op. cit.*, p. 38.

Cabe destacar que en árabe el significado del verbo queda pendiente siempre de los complementos que acompañan a la raíz y que canalizan el sentido final del contexto sembrando la confusión entre los no especialistas, confusión que se convierte en ironía en algunos casos, y en otros, mucho más respetables, adquiere un tono académico y profesional como el término “plurivalencia oximorónica”. No es lo mismo, por ejemplo, juntar la raíz (z-h-r) con las aves y con la ropa. En el primer caso significa desplazarse, y en el segundo, blanquear. Para confirmar lo que venimos diciendo, he aquí el resultado de la consulta que hemos realizado sobre la raíz ظَهَرَ en “Al Waseet”³⁶², uno de los más prestigiosos léxicos del árabe:

(ظَهَرَ) الشيء - ظُهُورًا: تَبَيَّنَ وَبَرَزَ بَعْدَ الْخَفَاءِ. و- عَلَى الْحَائِطِ وَنَحْوَهُ: عَلَاةٌ. و- عَلَى الْأَمْرِ: اظْلَعَ. و- عَلَى عَدُوِّهِ، وَبِهِ: غَلَبَهُ. وَفِي التَّنْزِيلِ الْعَزِيزِ: إِنَّهُمْ إِنْ يَظْهَرُوا عَلَيْكُمْ يَرْجُمُوكُمْ. و- بِالْحَاجَةِ: اسْتَخَفَّ بِهَا وَلَمْ يَخْفَ لَهَا. و- عَنْهُ الْعَارُ: زَالَ وَلَمْ يَعْلَقْ بِهِ. و- الطَّيْرُ مِنْ بَلَدٍ كَذَا إِلَى بَلَدٍ كَذَا: انْحَدَرَتْ مِنْهُ إِلَيْهِ. و- بِالشَّيْءِ: فَخَّرَ. و- فَلَانًا ظَهْرًا: ضَرَبَ ظَهْرَهُ. و- الثُّوبَ: جَعَلَ لَهُ ظَهْرًا. و- الْبَيْتَ وَالْحَائِطَ وَنَحْوَهُمَا: عَلاهَا.

(ظَهَرَ) - ظَهْرًا: اشْتَكَى ظَهْرَهُ. فَهُوَ ظَهْرٌ، وَظَهِيرٌ.

(أَظْهَرَ) الْقَوْمَ: سَارُوا فِي الظَّهِيرَةِ. و- دَخَلُوا فِيهَا. و- الشَّيْءَ: بَيَّنَّهُ. وَيُقَالُ: أَظْهَرَ فَلَانًا عَلَى السَّرِّ: أَطْلَعَهُ عَلَيْهِ. و- فَلَانٌ الْقُرْآنَ، وَعَلَيْهِ: قَرَأَهُ عَلَى ظَهْرِ لِسَانِهِ. و- فَلَانًا عَلَى عَدُوِّهِ: أَعَانَهُ. و- الشَّيْءَ: جَعَلَهُ وَرَاءَ ظَهْرِهِ. يُقَالُ: أَظْهَرَ حَاجَتِي، وَأَظْهَرَ بِهَا: اسْتَخَفَّ بِهَا وَلَمْ يَخْفَ لَهَا.

(ظَاهَرَ) بَيْنَ الثُّوبَيْنِ مُظَاهَرَةً، وَظَهَارًا: طَابَقَ بَيْنَهُمَا وَلَبَسَ أَحَدُهُمَا عَلَى الْآخَرِ. و- فَلَانًا: عَاوَنَهُ. و- امْرَأَتَهُ، وَمَنْهَا: قَالَ لَهَا: أَنْتِ عَلَيَّ كَظْهَرِ أُمِّي: أَي أَنْتِ عَلَيَّ حَرَامٌ. وَكَانَ هَذَا طَلَاقًا فِي الْجَاهِلِيَّةِ فَنَهَى عَنْهُ الْإِسْلَامُ.

(ظَهَرَ) الْقَوْمَ: سَارُوا فِي الظَّهِيرَةِ. و- الْحَاجَةَ: ظَهَرَ بِهَا. و- الصَّنْكَ وَنَحْوَهُ: كَتَبَ عَلَى ظَهْرِهِ مَا يَفِيدُ تَحْوِيلَهُ إِلَى شَخْصٍ آخَرَ. (مَج).

(تَظَاهَرُوا): تَعَاوَنُوا. و- تَجَمَّعُوا لِيَعْلَنُوا رِضَاهُمْ أَوْ سَخَطَهُمْ، فِي أَمْرٍ يَهْمُهُمْ. (مَج).

(اسْتَظْهَرَ) بِهِ: اسْتَعَانَ. و- لِلشَّيْءِ: احْتَاظَ. و- الشَّيْءَ حَفِظَهُ وَقَرَأَهُ حِفْظًا بِلَا كِتَابٍ.

³⁶² Véase la página web <http://lexicons.sakhr.com/openme.aspx?fileurl=/html/4092993.html>. Fecha de consulta 10/09/2010.

(الظَاهِرُ): من أسمانه عز وجل. ويقال: قرأه ظاهراً : حفظاً بلا كتاب. و- (في الفلسفة): ما يبدو من الشيء في مقابل ما هو عليه في ذاته. (مج).

(الظاهرة) من الأرض وغيرها : المُشْرِفَةُ. و- من العين: الجاحظة. وظاهرة الرجل: عشيرته، و- الأمرُ ينجم بين الناس، يقال: بدت ظاهرة الاهتمام بالصناعة. (محدثه). والظاهرة الجوية: ما يؤثر في البصر والخيال من أفاعيل الطبيعة. (محدثه)

(الظاهريَّة) من الفقهاء: منسوبون إلى القول بالظاهر، وهم أتباع داود بن علي بن خلف الأصبهاني [المعروف بالظاهري].

(الظَهْرُ): وجع الظهر.

(الظَهْرَةُ) من الثوب: ما يظهر للعين منه ولا يلي الجسد؛ وهو خلاف البطالة. و- من البساط: وجهه الذي لا يلي الأرض. و- ما يُفْرَش على الحشية لينام عليه. (ج) ظهائر.

(الظَهْرُ): خلاف البطن. و- من الإنسان: مؤخر الكاهل إلى أدنى العجز. (ج) أظهر، وظهور، وظهران. و- الدابة التي تحمل الأثقال، أو يُركب عليها. و- طريق البر. و- ما عُظ من الأرض وارتفع. و- ما غاب عنك. ويقال: قرأ القرآن عن ظهر قلبه: أي من حفظه. وأعطاه عن ظهر يد: ابتداءً بلا مكافأة. وهو خفيف الظهر: قليل العيال. وثقيل الظهر: كثير العيال. وقَلَبْتُ الأَمْرَ ظَهْرًا لِبَطْنٍ: أُنَعَمْتُ تدبيره. وهو يأكلُ عن ظهر يدي : أنفقُ عليه. وأقام بين ظهريهم، وظهرانهم، وأظهرهم: بينهم.

(الظَهْرُ): ساعة زوال الشمس. (ج) ظهور.

(الظَهْرُ): متاع البيت. و- الشكاية من الظهر.

(الظَهْرَةُ) (بكسر الظاء وضمها): المُعِين. و- العشيَّة.

(الظَهْرِيّ): يقال: جعله ظهرياً: جعله نسيّاً منسياً، وفي التنزيل العزيز: وَاتَّخَذْتُمُوهُ وَرَاءَكُمْ ظَهْرِيّاً.

(الظَهِيرُ): المُعِين [للواحد والجمع]. و- أحد لاعبي كرة القدم الأحد عشر؛ وهما ظهيران: أيمن وأيسر. (محدثه).

(الظَهِيرَةُ): الظهر.

(المُظَاهِرَةُ): إعلان رأي أو إظهار عاطفة في صورة مسيرة جماعية. (مج).

(المَظْهَرُ): الصورة التي يبدو عليها الشيء. و- العلاقة. و- (في علم النبات): صفة النبات في المواسم المختلفة، فيقال: المظهر الربيعي والخريفي والصيفي والشتوي. (مج). (ج) مظاهر.

Entre las distintas derivaciones lingüísticas de la raíz (z-h-r) cabe destacar el significado de “aprender algo y repetirlo de memoria”. La memoria en el caso de Borges protagonista de “El Zahir” alcanza unos límites extremos y pasa a ser una obsesión enfermiza, que a su vez conduce a la locura: no puede olvidarse de la moneda que le atrapa en todo momento, y vive como prisionero que percibe el universo a través de la única ventana del disco metálico. Tampoco le sirve sustituir El Zahir por una libra esterlina: “De nada me valieron el fulgor y el dragón y el San Jorge; no logré cambiar de idea fija” (*O. C. I*, p. 592). Este pensamiento le inquietaba tanto que optó por consultar a un psiquiatra: “No le confié toda mi ridícula historia; le dije que el insomnio me atormentaba y que la imagen de un objeto cualquiera solía perseguirme; la de una ficha o la de una moneda, digamos” (*O. C. I*, p. 593). Quizá sea esta la adecuada interpretación que justifica lo que venía diciendo Borges sobre la raíz (z-h-r) y su relación con la locura.



Libra esterlina con la figura de San Jorge y el Dragón.

El sufrimiento del protagonista de “El Zahir” conserva una relación estrecha con otro personaje borgeano víctima del infinito: “Funes el memorioso” que vivía torturado por la capacidad extraordinaria de su memoria. El personaje borgeano tenía una memoria implacable que no perdonaba ningún detalle. Vivía sumergido en un mundo de memoria prodigiosa que le introduce en la esfera de una “divinidad monstruosa”.

Adrián Huici cree que “esta facultad, a primera vista prodigiosa, tal vez envidiable, es, sin embargo, infecunda, inútil, por lo que tiene de mero acto reproductor de una realidad a la que nada puede agregar”³⁶³. El propio Funes declara en el cuento: “Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras” (*O. C. I*, p. 488) y en otra ocasión: “Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo” (*O. C. I*, p. 488). Allí reside la característica que le asemeja a El Zahir de Borges. Funes es un microcosmos, símbolo de la identidad humana colectiva que representa a todos los hombres y a cada uno de ellos, al igual que el intolerable Zahir que es símbolo del universo y acaso de Dios: “Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmos, un simbólico espejo del universo; todo, según Tennyson, lo sería. Todo, hasta el intolerable Zahir” (*O. C. I*, p. 595).

Hemos visto hasta qué punto está asociado este cuento con varias obras del propio Borges como “Funes el memorioso”, “El Aleph” o “La escritura del Dios”. En el prólogo de la colección el propio autor anuncia la conexión con “The crystal egg” de Wells. Queda por señalar otra referencia que hace de “El Zahir” una versión de la historia de los Nibelungos. En este sentido el cuento borgeano ofrece una relectura de la vieja metáfora del tesoro que condena a su dueño. El narrador protagonista dice que se distrae escribiendo un relato fantástico sobre un asceta que ha renunciado al trato de los hombres y vive en una suerte de páramo. Antes había degollado a su padre, un famoso hechicero que se había apoderado malignamente de un tesoro infinito:

³⁶³ Adrián Huici: *El mito clásico...*, *op. cit.*, p. 222.

Resguardar el tesoro de la insana codicia de los humanos es la misión a la que ha dedicado su vida; día y noche vela sobre él. Pronto, quizá demasiado pronto, esa vigilia tendrá fin: las estrellas le han dicho que ya se ha forjado la espada que la tronchará para siempre. (Gram es el nombre de esa espada). En un estilo cada vez más tortuoso, pondera el brillo y la flexibilidad de su cuerpo; en algún párrafo habla distraídamente de escamas; en otro dice que el tesoro que guarda es de oro fulgurante y de anillos rojos. Al final entendemos que el asceta es la serpiente Fafnir y el tesoro en que yace, el de los Nibelungos. La aparición de Sigurd corta bruscamente la historia (*O. C. I*, 592).

En el poema de los Nibelungos, Sigur, aleccionado por Regin que busca vengarse de su hermano Fafnir, da muerte finalmente al dragón en cuya forma se ha refugiado Fafnir para custodiar el tesoro maldecido de Advari. Antes de morir, el dragón advierte: “Encontrarás oro bastante para todos los días de tu vida, pero ese oro será tu ruina y la ruina de todos los que lo toquen”. Como Fafnir, que toma la forma de un dragón o serpiente para custodiar el tesoro maldecido de los Nibelungos, el protagonista narrador de “El Zahir” sueña “monedas que custodiaba un grifo”, reflexiona Jaime Alazraki sobre el caso y añade: “Nótese que este sueño, en su brevedad, es una cifra del cuento todo y del poema teutónico”³⁶⁴, lo que muestra, una vez más, que la historia universal es la diversa entonación de algunas metáforas. La imagen de un objeto maldecido se desdobra en la historia del Zahir y el poema de los Nibelungos para reunificarse en un humilde sueño en el que están implicadas las dos metáforas.

³⁶⁴ Jaime Alazraki: *Versiones. Inversiones. Reversiones...*, op. cit., p. 72.

3.3: El sufismo islámico

Para concluir el relato Borges ha optado por propagar y confirmar una vez más el ambiente teológico sufí que envuelve toda la narración. La técnica de repetir los noventa y nueve nombres de Dios (Al dikr) está inspirada en el sufismo islámico y su correspondiente baile en círculos prefigura el proceso de la anulación de la identidad, el agotamiento del yo y la unión con lo divino: “Para perderse en Dios, los sufíes repiten su propio nombre o los noventa y nueve nombres divinos hasta que éstos ya nada quieren decir” (*O. C. I*, p. 595). La palabra “dikr” o “zikr” significa literalmente en árabe mencionar y repetir el nombre de Dios. Curiosamente, es un sinónimo usado frecuentemente entre los fieles del Islam para referirse al Corán, en una alusión clara al valor de la palabra o el nombre de Dios como proclamación de su presencia (observemos la afinidad con la fe cristiana en cuanto a la idea del Logos o el Verbo como identidad divina: “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios. Este era en el principio con Dios. Todas las cosas por él fueron hechas, y sin él nada de lo que ha sido hecho, fue hecho”³⁶⁵). De ahí, se entiende que pronunciar los noventa y nueve nombres de Dios- uno de ellos es El Zahir y su complemento correspondiente El Batin- es equivalente a estar en la presencia de Dios, lo que implica acceder a las claves del universo y recibir la iluminación divina que permite contemplar los principios de la Creación.

Cuanto más tensa la experiencia mística, más rápido será el proceso del agotamiento del yo. Los sufíes utilizan el término “Fanā” para describir este proceso de pérdida del ser y anulación del ego humano hasta encontrarse con lo Indecible. La numerología de los noventa y nueve

³⁶⁵ Véase *Santa Biblia*, San Juan (1: 1-3), *op. cit.*, p. 974.

nombres de Dios sugiere que acceder al número cien sea equivalente a acceder al éxtasis. Luce López-Baralt establece que hay místicos que aseguran haber logrado la posesión de este nombre Último, mientras que otros entienden que la manera de experimentar este nombre “innombrable” depende del grado espiritual de cada contemplativo. Para conseguir esta experiencia la estudiosa señala con el término “Samā” a un baile ritual y lo atribuye a los derviches sufíes quienes:

[...] iban repitiendo el rosario de mantras mientras bailaban en círculos concéntricos. Estos iniciados se suelen vestir con largas faldas blancas acampanadas y un alto bonete de fieltro que simboliza la mortaja fúnebre y la lápida sepulcral del ego, aniquilado en la experiencia extática [...] Los derviches giran sobre sí mismos, y forman aún otro círculo en torno a su guía espiritual, mientras bailan como planetas o átomos en órbita alrededor del Sol³⁶⁶.

Yusuf Fernández declara sobre esta corriente mística que reúne a casi cincuenta millones de personas en todo el mundo dentro de la creencia del Islam. El propósito principal del sufismo es inspirar una unión entre los seres humanos y Dios, mediante la elevación del alma a unos estadios más avanzados de conciencia. Entre las herramientas usadas para conseguir este objetivo Fernández señala a la poesía, la música y la danza, lo que refleja que la expresión emocional de la fe se intensifica no sólo a través de la meditación, sino también mediante técnicas artísticas. Los rituales de los órdenes sufíes incluyen, pues, danzas destinadas a generar estados místicos que faciliten el camino de los iniciados (*muridin*) hacia la unión con Dios. La combinación de los tres elementos artísticos da lugar a la ceremonia de la danza giratoria llamada “Samā”³⁶⁷. Según Yusuf Fernández:

³⁶⁶ Luce López-Baralt: “Borges o la mística del silencio...”, *op. cit.*, p. 41.

³⁶⁷ La palabra “Samā” o “Sema” significa literalmente en árabe elevación. En muchos casos los dialectos regionales de cada zona dentro del territorio árabe afectan la transcripción a la hora de pasar la palabra a otro idioma. Recordemos el caso de la palabra “zīkr” y “zahīr” que Asín Palacios solía transcribir con una “d” inicial.

La *Sema*, compuesta por siete partes, representa el viaje místico de un individuo hacia Dios. La ceremonia intenta reflejar la naturaleza giratoria de todo lo que se encuentra en la naturaleza, desde las galaxias a los átomos. Mediante la *Sema* el sufí llega al conocimiento de la Verdad, lucha contra su ego y abraza la perfección. Cuando regresa de su viaje espiritual, lo hace como alguien que aspira a servir con amor y entrega a toda la creación³⁶⁸.

El número siete vuelve a reclamar el protagonismo cada vez que se acerque a lo teológico. Las siete partes del viaje místico hacia Dios junto con el movimiento circular en la danza de los derviches materializan algunas ideas teológicas de los “ismaelíes”, una secta de la escuela “batiní” cuyos miembros se llamaban también “septimanos” porque, según Luce López-Baralt, propugnaban la existencia de siete imanes o jefes espirituales. Veneraban al mismo tiempo a siete profetas que presidían sobre siete tiempos específicos. Alá, por otra parte, era para ellos el *gayb ta’āla* o excelsitud escondida, inaccesible y sin atributos, que se manifestaba en el universo en siete sucesivas emanaciones. Es aquí donde se puede detectar una teoría gnóstica igualable a la teoría cabalística de las emanaciones del *En Soph* y sus correspondientes *Sefirots*. El número siete aparece una vez más en un ensayo de *Discusión* titulado “Una vindicación del falso Basílides” donde se resume la cosmogonía de Basílides según la cual hay entre Dios y la realidad humana trescientos sesenta y cinco pisos de cielo; cada cielo está presidido por siete divinidades subalternas; los deficientes ángeles del cielo más inferior (el 365º) fundaron este cielo visible, amasaron la tierra inmaterial que estamos pisando y se la repartieron después³⁶⁹.

³⁶⁸ Yusuf Fernández: “La danza sufi de los derviches turcos”, publicación electrónica en página web: www.webislam.com. Fecha de consulta: 20/09/2010.

³⁶⁹ Véase *O. C. I.*, p. 213 y 214.



La danza de los derviches sufíes “Samā”

En lo que se refiere a las largas ropas blancas que los derviches llevan en la danza, añade Fernández:

...éstas representan mortajas para el ego; los largos gorros en forma cónica simbolizan tumbas de piedra para ese mismo ego. Durante la danza mística, que puede durar horas, el derviche mantiene el brazo derecho levantado para recibir simbólicamente las bendiciones y energía de lo alto, mientras que el izquierdo está inclinado hacia abajo con el fin de derramar las bendiciones recibidas sobre la tierra. Los derviches forman un círculo y cada uno de ellos se mueve en armonía al ritmo de la música, aumentando lentamente la velocidad e intensidad de los movimientos hasta que todo termine en una cumbre de exaltación espiritual³⁷⁰.

Llama la atención la afinidad de la postura del derviche bailando con la figura del Aleph hebreo trazada por el propio Borges en “El Aleph”:
“también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior” (*O. C. I*, p. 627). Tanto la danza sufí “Samā” como el Aleph de los cabalistas apuntan a objetivos espirituales y revelan un trasfondo místico que exalta la unión entre lo divino y lo humano a través de la figura

³⁷⁰ Yusuf Fernández: “La danza sufí de los derviches turcos”, en página web citada.

de un ser humano señalando con una mano el cielo y con la otra la tierra. Es inevitable también observar la omnipresencia de la figura circular en todo momento: el Aleph se trata de una esfera tornasolada de dos o tres centímetros de diámetro (el mismo tamaño de una moneda), y los derviches bailan formando círculos (son monedas danzantes) para reflejar la naturaleza giratoria de todo el universo. Además, sería lícito pensar con López-Baralt que cada uno de estos contemplativos bailando es un Zahir a punto de acceder a las profundidades de la Verdad y visualizar lo que hay en el otro lado de la moneda.

En su artículo, Fernández ha mostrado un interés especial por la figura de Yalal al Din Rumi (1207-1273), uno de los más importantes sabios sufíes de todos los tiempos. Rumi pasó a ser conocido con el nombre de Mevlana (maestro) por sus seguidores porque les enseñó un método de perfeccionamiento espiritual basado en tres elementos principales que eliminan las barreras de la comunicación humana: la música, la poesía y el recuerdo. Durante su vida, Rumi escribió una enorme obra literaria. Además de su obra cumbre, el *Mathnawi*, que está compuesto por seis libros y casi 25.000 pareados, compuso 2.500 odas místicas y 1.600 cuartetos. En el *Mathnawi* se expresa la voz de lamento del alma humana, que desea abandonar su exilio terrenal, buscando la reunificación con su Creador. Rumi enseñó que el amor era el camino hacia el crecimiento espiritual y el perfeccionamiento interior. El artículo se cierra con un dato curioso sobre la práctica de este tipo de baile hoy en días en el oriente. Tanto en Turquía como en muchos países árabes, el Estado trató de mantener la “Samā” bajo su control y buscó también su secularización. Para ello contrató a personas que no pertenecían a la Orden para que realizaran estas danzas, con fines esencialmente turísticos. Así pues, ya no se trata de danza sufí sino de un simple espectáculo.

III. Identificación de lo humano con lo ultra humano. Dos maneras de identificarse dentro del laberinto

En este capítulo tratamos la tercera dimensión del laberinto, o sea el encuentro de lo humano con lo supra humano. El creador creado, el soñador soñado y el buscador buscado son tres variantes de la misma entonación que pretendemos resaltar en el capítulo actual. En “Las ruinas circulares” el protagonista quiere soñar un hombre e imponerlo a la realidad, pero descubre al final que él mismo es el sueño de otro. El tema de “El acercamiento a Almotásim” ofrece otra perspectiva de la misma teoría: un joven emprende la tarea de buscar a Almotásim. Después de un viaje largo por toda la geografía de la India, se le revela que Almotásim es todos los hombres averiguados y cada uno de ellos, incluso el mismo joven investigador.

En “Las ruinas circulares” analizamos detalladamente el tema del mundo como un sueño y destacamos el traspaso de lo profano a lo sagrado a través de la realización de un proyecto mágico sobrenatural: soñar a un hombre e imponerlo a la realidad. El tema está estrechamente vinculado con la teoría idealista que exalta el carácter alucinatorio del mundo en que vivimos. Al mismo tiempo, se analizan los detalles del proceso creativo emprendido por el mago y que se resuelve con un desenlace no menos sorprendente que el proyecto del protagonista.

Paralelamente, en “El acercamiento a Almotásim” se estudia el paso de lo humano a lo divino, o mejor dicho la identificación de ambos a través de la tarea de un estudiante en búsqueda de la identidad divina. El recorrido de la búsqueda homenaja la figura circular constantemente, lo que nos remite al laberinto borgeano con sus detalles estructurales. Por el otro lado, el cuento ofrece un ejemplo de la multiplicidad que se resuelve en la unidad, ya que el título “El acercamiento a Almotásim” incluye un ensayo literario que reseña una novela apócrifa cuya conclusión se trata de un poema místico que recoge las claves del desenlace enigmático. Tanto en “Las ruinas circulares” como en “El acercamiento a Almotásim” intuimos un movimiento espiral dentro de la circularidad del laberinto en el que se encuentran ambos protagonistas respectivamente. La dirección de la espiral es “descendente” en el primer caso, mientras en el segundo se puede calificar de “ascendente”.

III.1: El mundo como un sueño en “Las ruinas circulares”

Este cuento ha sido publicado principalmente en *El jardín de senderos que se bifurcan* del año 1942, incluido más tarde en *Ficciones* del año 1944³⁷¹. El cuento se abre con un epígrafe de *Through the looking glass* de Lewis Carroll: “And if he left off dreaming about you...”, que ya deja intuir el tema del cuento: la cosmovisión idealista del mundo según la cual la realidad es un sueño; el mundo material no existe fuera de la percepción mental de cada uno. Si dejáramos de pensar en el mundo, éste no existiría. De la misma manera, la frase del epígrafe se dirige a Alicia explicándole que los ronquidos que oye son del King Red que duerme y que la está soñando, y que si él dejara de soñarla, ella - la pequeña Alicia - se apagaría lo mismo que una vela, y no estaría en ninguna parte, pues “*you are only a sort of thing in his dream*”. Así, con una cita del autor de *Alice in Wonderland*, el autor abre el camino al idealismo que consiste en percibir el mundo como un sueño. De hecho, Borges mencionaba con bastante frecuencia la famosa historia de Chuang Tzu: “Éste, hará unos veinticuatro siglos, soñó que era una mariposa, y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre” (*O. C. II*, p. 146).

El caso revela, sin duda alguna, uno de los rasgos principales de lo fantástico: el desplazamiento incesante del sueño en la realidad y de la realidad en el sueño. Ana María Barrenechea considera que el mismo papel desintegrador que desempeña la pesadilla por la confusión que introduce entre los límites de lo vivido y lo soñado, lo realiza la intervención del

³⁷¹ Como la mayoría de los cuentos, Borges publicó “Las ruinas circulares” por primera vez en el año 1940 en la revista *Sur*, año 10, núm. 75, pp. 100-106. Luego incluyó el cuento en las dos colecciones mencionadas de 1942 y 1944.

plano literario o ficticio en el plano considerado real. En Borges, los sueños son una herramienta para borrar las fronteras entre lo real y lo ficticio: “Unas veces son más nítidos que la misma vida y por serlo la existencia tiende a volverse ensoñación”³⁷². No es de extrañar, por lo tanto, que en el prólogo de *Ficciones* el autor comente: “En Las ruinas circulares *todo es irreal*” (*O. C. I*, p. 429). Jaime Alazraki- en una nota a pie de página- cree que esta irrealidad de la que habla Borges es la fuente principal de toda obra de arte, ya que, según Alazraki, el arte puede proceder solamente con irrealidades:

Esas irrealidades, sin embargo, tienen la misteriosa virtud de iluminar la realidad, de revelarla en sus estratos más profundos. Mucho de la confusión emerge del error de identificar el “realismo” literario con la realidad. El realismo es otra forma de irrealidad, puesto que alude a una etapa o período de la historia del arte,³⁷³.

El tema de “Las ruinas circulares” es la simple teoría del carácter ilusorio del mundo, repetida varias veces en las religiones del Indostán y en el budismo particularmente³⁷⁴. Así lo anuncia claramente Borges después de reflexionar sobre las respuestas que han dado los libros y los teólogos a la problemática leyenda de Buddha:

Para desatar el problema, no son indispensables, por lo demás, tales sutilezas dogmáticas; basta recordar que todas las religiones del Indostán y en particular el budismo enseñan que el mundo es ilusorio. *Minuciosa relación del juego* (de un Buddha) quiere decir Lalitavistra, según Winternitz; un juego o un sueño es, para Mahayana, la vida del Buddha sobre la tierra, que es otro sueño (*O. C. II*, p. 120).

³⁷² Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad...*, *op. cit.*, pp. 99 y 100.

³⁷³ Jaime Alazraki: *La prosa narrativa...*, *op. cit.*, p. 18

³⁷⁴ Véase el ensayo “Formas de una leyenda”, del libro *Otras inquisiciones*, (*O. C. II*, pp. 118-121)

En *Historia universal de la infamia* Borges reproduce un cuento titulado “Historia de los dos que soñaron” que destaca el fascinante juego entre lo real y lo onírico. El cuento, según una nota a pie de página, corresponde a “la noche 351” de *Las mil y una noches*, y relata la historia de Mohamed El Magrebí, hombre magnánimo que ha perdido todas sus riquezas menos la casa de su padre, sueña en El Cairo que un hombre le dice: “Tu fortuna está en Persia, en Isfaján, vete a buscarla”. El hombre realiza el viaje y en Isfaján es metido en la cárcel confundido con un ladrón. Allí confiesa su historia al capitán quien le dice:

Hombre desatinado y crédulo, tres veces he soñado con una casa de El Cairo en cuyo fondo hay un jardín, y en el jardín un reloj de sol y después del reloj de sol una higuera y luego de la higuera una fuente y bajo la fuente un tesoro. No he dado el menor crédito a esa mentira. Tú, sin embargo, engendro de una mula con un demonio, has ido errando de ciudad en ciudad, bajo la sola fe de tu sueño. Que no te vuelva a ver en Isfaján. Toma estas monedas y vete... El hombre las tomó y regresó a la patria. Debajo de la fuente de su jardín (que era la del sueño del capitán) desenterró el tesoro (*O. C. I*, pp. 338 y 339).

Rogier Caillois ha detectado en “La última visita del caballero enfermo” (1906) de Giovanni Papini otra posible fuente de inspiración que Borges utilizó para forjar el tema de la vida como un sueño. El cuento ha sido reproducido en *Antología de la literatura fantástica* y habla de un hombre que es el sueño de otro a punto de dormirse. Borges retocaba en sus “ruinas circulares” la materia prima facilitada por el texto de L. Carroll y por el protagonista de Papini, quien comenta: “no soy más que la figura de un sueño”, “yo soy de la misma sustancia que están hechos los sueños”, “hay uno que duerme y sueña y me ve obrar y vivir y moverme y en este momento sueña que digo esto”³⁷⁵. Ana María Barrenechea confirma la

³⁷⁵ Sobre este tema ver Rogier Caillois: “Los temas fundamentales de Borges”, en *Gaceta del Fondo de C. E.* (Número monográfico: “Destiempo de Borges”), México, FCE, Agosto de 1986, p. 37. Víctor Bravo: *El orden y la paradoja...*, *op. cit.*, pp. 203 y 204. Jorge Luis Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo: *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1940.

hipótesis de Caillois y busca otro posible enlace con “Last and First Man”³⁷⁶ de Olaf Stapledon, donde aparecen especies de hombres concebidas por cerebros instalados en torres de metal y donde figura el rasgo de la elección de alumnos con las mismas características del cuento borgeano. Barrenechea destaca, además, que los tres autores fueron incluidos en la mencionada *Antología de la literatura fantástica*³⁷⁷.

Al abordar el tema del idealismo en Borges, es necesario mencionar la más importante y más antigua fuente filosófica y mística de esta vertiente que se encuentra en la antigua sabiduría hindú. Pero Juan Nuño y Marcin Kazmierczak creen que “Se ha insistido últimamente en el orientalismo de Borges y se ha olvidado que todas sus referencias son occidentales”³⁷⁸. Los dos críticos consideran lícito el interés por el budismo hasta cierto punto, pero llaman la atención a Schopenhauer y a los neoidealistas como otra fuente indiscutible en asuntos del idealismo. Muchos años después de escribir “Las ruinas circulares”, específicamente en 1982, Borges destaca que ha sido valorado por la crítica y por el público como su mejor cuento, y que está basado en la vieja hipótesis idealista de que la realidad es un sueño, de que alguien nos sueña:

Pero lo que puede ser un lugar común en la filosofía, puede ser una novedad en lo narrativo. O en todo caso está aprovechado como novedad. Claro que este cuento no hubiera sorprendido a Berkeley ni a los filósofos de la India, por ejemplo. Pero para los lectores argentinos, sí fue sorprendente³⁷⁹.

³⁷⁶ El título sería “Último y primer hombre”. La traducción es nuestra.

³⁷⁷ Ana María Barrenechea: *La Expresión de la irrealidad...*, *op. cit.*, p. 96.

³⁷⁸ Véase Juan Nuño: *La filosofía de Borges*, México, FCE, 1986. Marcin Kazmierczak: *La metafísica idealista...*, *op. cit.*, p. 190.

³⁷⁹ Jorge Luis Borges y Antonio Carrizo: *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, Buenos Aires, FCE, 1982, pp. 222-223.

Borges menciona a Berkeley y a los filósofos de la India insinuando que son las dos fuentes filosóficas principales en las que se inspiró para este cuento. De hecho, Ana María Barrenechea piensa que “quizás el idealismo de Berkeley fue el más poderoso desde el comienzo”³⁸⁰. En el poema “Amanecer”- un auténtico homenaje al idealismo- el espectador solitario de las calles de Buenos Aires las está salvando de desaparecer para siempre:

Si están ajenas de sustancias las cosas
y si esta numerosa urbe de Buenos Aires
equiparable en complicación a un ejército
no es más que un sueño
que logran en compartida magia las almas,
hay un instante
en que pelagra desafortadamente en su ser
y es el instante estremecido del alba,
cuando el dormir derriba los pensares
y sólo algunos transnochadores conservan
cenicienta y apenas bosquejada
la visión de las calles
que definirán después con los otros
¡hora en que el sueño pertinaz de la vida
corre peligro de quebranto,
reducido con angustia forzosa
a la estrechez de unas pocas almas que piensan,
hora en que le sería fácil a Dios
matar del todo Su obra!
(*O. C. I.*, pp. 38 y 39)

Uno de los valores destacables de la obra literaria borgeana es “el admirable recurso de una transformación artística de las ideas filosóficas al lenguaje literario”³⁸¹. Así lo llama Marcín Kazmierczak subrayando que la transformación consiste en dar imágenes literarias a las ideas filosóficas en literatura fantástica. En este sentido, se puede valorar los ensayos filosóficos del autor como una recopilación e investigación más o menos objetiva de escogidas ideas filosóficas (actitud investigadora o aportación

³⁸⁰ Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad...*, *op. cit.*, p. 95.

³⁸¹ Marcín Kazmierczak: *La metafísica idealista...*, *op. cit.*, p. 128.

de los datos); en los relatos fantásticos se dedica a una transformación estética de lo que le resulta “sorprendente y maravilloso” en estas ideas (juego artístico o confabulación de los datos); en la poesía revela sus íntimos sentimientos de asombro pero también de pesimismo, nostalgia o resignación (confesión personal o reacción emocional frente a las ideas manejadas)³⁸².

A pesar de su inmensa cultura filosófica, el escritor argentino subraya su afán por la filosofía pero practica una limitación selectiva a tan sólo tres figuras como puntos de referencia básicos en su producción literaria: “Y me interesa mucho la filosofía. Pero me he limitado a releer ciertos autores. Y estos autores son: Berkeley, Hume y Schopenhauer. Y he descuidado a los demás”³⁸³. El descuido al que se refiere el escritor es engañoso, porque si rastreamos su producción literaria se puede hablar de una lista larga de filósofos como Platón³⁸⁴, Pitágoras, Zenon de Elea, San Agustín, Hegel, Spinoza, Kant, De Quincey, León Bloy y Spencer, por enumerar a algunos. Lo que nos importa, de momento, es resaltar el papel del pensamiento de los tres filósofos en la confección de “Las ruinas circulares”. En “Nueva refutación del tiempo” Borges hace una referencia clara al idealismo de Berkeley según el cual:

³⁸² El propio Kazmierczak concede más detalles sobre el caso en una nota: “Un buen ejemplo de diversas aproximaciones desde diferentes géneros literarios al mismo tema es el problema del emanantismo presente por ejemplo en los poemas *El Golem*; *El Ajedrez* al igual que en el relato *Las ruinas circulares* y aludido en los ensayos *Una vindicación de la Cábala* o *Una vindicación del falso Basíledes*”. Véase nota número (299) en Marcin Kazmierczak: *La metafísica idealista...*, *op. cit.*, p. 212

³⁸³ Jorge Luis Borges y Antonio Carrizo: *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, *op. cit.*, pp. 142-144.

³⁸⁴ En el museo de las realidades arquetípicas de Platón, Juan Nuño intenta encontrar una respuesta frente al idealismo que arrastra todo: “La fuerza del mentalismo es tal que no está asegurada la separación entre alucinación y percepción, entre visión y sueño. Sólo el respaldo ontológico del mundo estable de aquellos modelos, el museo de las realidades arquetípicas, podrá prestar la dimensión sustantiva de que carece la pasajera percepción y aún más, el engañoso sueño”. Véase Juan Nuño: *La filosofía de Borges*, *op. cit.*, p. 104.

Hay verdades tan claras que para verlas nos basta abrir los ojos. Una de ellas es la importante verdad: Todo el coro del cielo y los aditamentos de la tierra- todos los cuerpos que componen la poderosa fábrica del universo- no existen fuera de una mente; no tienen otro ser que ser percibidos; no existen cuando no los pensamos, o sólo existen en la mente de un Espíritu Eterno (*O. C. II*, pp. 137 y 138).

Víctor Bravo utiliza el término “insustancialidad de lo real”³⁸⁵ para referirse al carácter alucinatorio del mundo idealista y destaca la idea de una realidad creada o construida como base fundamental del principio *Esse est percipi* (ser es percibir o ser percibido) de Berkeley. Hume llega a rechazar la veracidad del sujeto como determinante de la percepción del mundo, lo que pone en tela de juicio la noción berkeleyana del Espíritu Eterno o el espíritu pensante. Borges supo amortiguar esa aparente contradicción entre ambos filósofos para confeccionar la maravillosa circularidad del mito insinuando la inclusión del propio dios en el círculo como un giro más en la infinita cadena del soñador soñado. En palabras de Kazmierczak, “la idea de la infinita serie de soñadores-sujetos del sueño- presupone que cualquier sujeto también es un objeto falso en la relación con su sujeto superior etc.”³⁸⁶. Si lo que vemos no es sino un falso reflejo de un objeto, por consiguiente, el objeto no debe ser más que un reflejo falso del sujeto.

En resumen, las dos visiones- aparentemente opuestas- de Berkeley y de Hume no se descalifican, sino más bien se complementan para reforzar el escepticismo total de Borges³⁸⁷. Schopenhauer, a su vez, ha condensado la teoría idealista en su famosa frase: “El mundo es mi representación” que simultáneamente pone de relieve la singularidad del ser humano al tener conciencia de esta irrealidad en que vive. Es un círculo vicioso donde la

³⁸⁵ Víctor Bravo: *El orden y la paradoja...*, op. cit., pp. 26 y 27.

³⁸⁶ Marcín Kazmierczak: *La metafísica idealista...*, op. cit., p. 149.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 177.

percepción humana es causa y efecto del carácter ficticio del mundo; el hombre es capaz de percibir la irrealidad del mundo dentro de la cual él mismo es percibido y es afantasmado simultáneamente.

En 1939 Borges publicó en *El Hogar* un artículo titulado “Cuando la ficción vive en la ficción” donde se discutía el tema de una obra de arte dentro de otra obra de arte. El escritor comentó muchos ejemplos como *Hamlet*, *Las mil y una noches* o *El Quijote* antes de llegar al deslumbrante caso de *At Swim Two Birds*, una novela recién publicada de Flann O’Brien donde un estudiante de Dublín escribe una novela sobre un tabernero que escribe una novela sobre sus parroquianos, uno de los cuales es el mismo estudiante. Borges concluyó el artículo con una frase que deja clara la vinculación de Schopenhauer con el efecto metafísico producido por aquellas obras que borran la línea divisoria entre realidad y sueños:

Arthur Schopenhauer escribió una vez que los sueños y la vigilia eran hojas de un mismo libro y que leerlas en orden era vivir, y hojearlas, soñar. Cuadros dentro de cuadros, libros que se desdoblán en otros libros, nos ayudan a intuir esa identidad³⁸⁸.

Según las derivaciones de la teoría idealista, Dios puede conocer el mundo porque lo ha creado, pero el hombre sólo lo que él mismo produce. Esto arrojaría más luces sobre la idea borgeana del hombre como un ser perdido en el laberinto del inconcebible universo creado por Dios. Este contraste trágico- destaca Alazraki- entre un hombre que se cree dueño y hacedor de su destino y un texto o plan divino en el cual está ya escrita su suerte, “hace pareja con el problema respecto al universo: el mundo es impenetrable, pero la inteligencia humana no cesa de proponer

³⁸⁸ Jorge Luis Borges: “Cuando la ficción vive en la ficción”, en *El Hogar*, 2 de junio de 1939, p. 6, citado por Emir Rodríguez Monegal: *Borges, una biografía literaria*, op. cit., p. 306.

esquemas”³⁸⁹. Uno de estos esquemas propuestos es el idealismo o la puesta en crisis de lo real para llegar a un entendimiento del mundo que nos rodea. Pero mientras los postulados de la filosofía son susceptibles de una crítica dura e implacable, el planteamiento literario de las ideas filosóficas no necesita defender sus premisas. El creador literario- como mencionamos en el análisis de “El inmortal”- lleva una ventaja al filósofo que se ve obligado a someterse su doctrina al esquema de la lógica y la coherencia a lo largo de toda su carrera de creación. El escritor, por el contrario, se divierte con las ideas filosóficas combinándolas y convirtiéndolas en literatura fantástica como acabamos de comprobar con las ideas de Berkeley y Hume en “Las ruinas circulares”.

La puesta en crisis de lo real se debe esencialmente a la violación de cualquiera de los tres principios fundamentales de la lógica: el principio de la identidad, de no contradicción y de tercero excluido. Según Víctor Bravo: “El horizonte de presuposiciones que constituyen lo real, según la lógica, se desliza por la homogeneidad que proporciona el cumplimiento de estos principios”³⁹⁰. La irrupción de la paradoja supone incumplir uno de estos principios y por consiguiente poner en jaque toda la realidad. En el caso de “Las ruinas circulares”, es evidente el incumplimiento del primer principio de la identidad que se esfuma en cuanto el mago pisa los jirones de fuego. “Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión” (*O. C. I*, p. 455). Justo en este instante se encarrila la causa y el mago comprende que “él también era una apariencia”. El desvanecimiento de la identidad equivale en este caso la nulidad de lo real o lo que el propio Bravo llama “la insustancialidad de lo

³⁸⁹ Jaime Alazraki: *Narrativa y crítica...*, *op. cit.*, p. 50.

³⁹⁰ Víctor Bravo: *El orden y la paradoja...*, *op. cit.*, p. 30.

real”. Alberto C. Pérez resume la paradoja de la identidad en el desenlace del cuento:

El hombre es criatura y es creador, eslabón de una serie infinita que se repite sin fin. En cuanto criatura es contingente y fugaz, en cuanto creador tiene algo de inmortal y permanente: comprenderlo, es para él alivio, humillación y terror. Alivio saber que no pertenece a la ilusión de la materia, con lo que desaparece la tensión de creerse parte de un mundo al que no pertenece; humillación saber que su destino ha sido preestablecido por otro soñador; terror por saberse un sueño, nada³⁹¹.

Con los tres sentimientos del mago: alivio, humillación y terror trazamos las líneas generales de un esquema analítico para investigar escrupulosamente más detalles del relato. Leonor Fleming cree que no es casual que la “humillación” ocupe el lugar central de la triada simbólica y sea el nexo entre las reacciones antagónicas de “alivio” y “terror”, lo que realza su protagonismo:

La evanescencia de la criatura confirma la inconsistencia de su creador, humilla porque golpea en el centro mismo de la autoestima del hombre contemporáneo; su yo, su personalidad compacta, son puestos en duda. La primaria sensación, física, de alivio (porque el fuego no lo quema), se desvanece ante el terror, psicológico, al comprobar su inconsistencia como persona³⁹².

En principio, pensamos que los tres sentimientos encajan con las tres partes principales de la narración: prefacio, anécdota y desenlace. En el prefacio el narrador nos presenta al protagonista metido en un ambiente nocturno, sereno y lleno de magia y simbolismo que dan acceso a una narración fantástica de alto nivel. En la parte central se accede al sueño voluntario del mago con todos sus detalles. El sobrecogedor desenlace, tan rápido como tenso, deja tanto el protagonista como el lector frente a la

³⁹¹ Alberto C. Pérez: *Realidad y suprarrealidad...*, op. cit., p. 92.

³⁹² Leonor Fleming: “Un dios múltiple. Una lectura de ‘Las ruinas circulares’”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N. 505-507, *Homenaje a Borges*, 1992, p. 472.

única realidad: “todo es irreal”. En cada parte veremos hasta qué punto coincide el estado anímico del protagonista con el sentimiento correspondiente. A lo largo de las tres fases se nota el incesante avance hacia la destrucción del mito de un personaje que se cree dueño de sus actos y se enfrenta al final con la humillante condición de mero simulacro.

1.1: El prefacio, sentimiento de alivio

En el cuento un hombre llega a un templo incendiado y decide realizar allí el proyecto mágico de su vida: soñar a un hombre: “Quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad” (*O. C. I*, p. 451). Después de muchas noches de fracasos, insomnios y frustraciones- que forman el cuerpo del relato- el mago sueña a un hombre de rasgos aislados que repetían los de su soñador, pero que no se incorpora ni habla. Una tarde, el hombre, tan agotado y desesperado, se arrojó a los pies de la efigie del templo destruido implorando su desconocido socorro. El múltiple dios oye sus ruegos y le promete animar al fantasma soñado, de suerte que todas las criaturas, excepto el fuego y el soñador, lo piensan un hombre de carne y hueso:

Ese múltiple dios le reveló que su nombre terrenal era Fuego, que en ese templo circular (y en otros iguales) le habían rendido sacrificios y culto y que mágicamente animaría al fantasma soñado, de suerte que todas las criaturas, excepto el Fuego mismo y el soñador, lo pensarán un hombre de carne y hueso. Le ordenó que una vez instruido en los ritos lo enviaría al otro templo despedazado cuyas pirámides persisten aguas abajo” (*O. C. I*, p. 453).

Cuando el mago comprende que está listo para nacer lo besa por primera vez y lo envía al otro templo. Una noche dos remeros le traen la noticia de un hombre mágico capaz de hollar el fuego y no quemarse y el mago-soñador comprende que su hijo soñado ha averiguado su condición de mero simulacro.

El mago recordó bruscamente las palabras del dios. Recordó que de todas las criaturas que componen el orbe, el fuego era la única que sabía que su hijo era un fantasma. Ese recuerdo, apaciguador al principio, acabó por atormentarlo. Temió que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro (*O. C. I.*, p. 454).

Una mañana, un incendio en el santuario abandonado le anuncia el fin de sus días; el mago lo comprende y camina contra los jirones de fuego, pero el fuego no lo abrasa, lo acaricia sin calor. En este instante: “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (*O. C. I.*, p. 455).

El prefacio ocupa casi las dos primeras páginas del relato donde el narrador omnisciente es el único testigo de los actos del protagonista. Transcribimos el texto para valorar detalladamente sus elementos mágicos:

Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra. Lo cierto es que el hombre gris besó el fango, repechó la ribera sin apartar (probablemente, sin sentir) las cortaderas que le dilaceraban las carnes y se arrastró, mareado y ensangrentado, hasta el recinto circular que corona un tigre o un caballo de piedra, que tuvo alguna vez el color de fuego y ahora el de ceniza. Ese redondel es un templo que devoraron los incendios antiguos, que la selva palúdica ha profanado y cuyo dios no recibe honor de los hombres. El forastero se tendió bajo el pedestal. Lo despertó el sol alto. Comprobó sin asombro que las heridas habían cicatrizado; cerró los ojos pálidos y durmió, no por flaqueza de la carne sino por determinación de la voluntad. Sabía que ese templo era el lugar que requería su invencible propósito; sabía que los árboles incesantes no habían logrado estrangular, río abajo, las ruinas de otro templo propicio, también de dioses incendiados y muertos; sabía que su inmediata obligación era el sueño. Hacia la medianoche lo despertó el grito inconsolable de un pájaro. Rastros de pies descalzos, unos higos y un cántaro le advirtieron que los hombres de la región habían espiado con respeto su sueño y solicitaban su amparo o temían su magia. Sintió el frío del miedo y buscó en la muralla dilapidada un nicho sepulcral y se tapó con hojas desconocidas (*O. C. I.*, p. 451).

El carácter ficticio de la realidad viene forzado desde la primera línea de la narración, presentando al protagonista como si fuera un fantasma: “Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado”. El juego de desplazamiento entre lo real y lo ficticio viene reforzado por el uso de algunas palabras que tienen doble función. Por ejemplo, la palabra “nadie”³⁹³ que abre el cuento es una negación que deja afantasmado al protagonista. A pocas líneas la misma palabra “nadie” se convierte en una herramienta para plantar al fantasma en un terreno real: “pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur”. Otro tanto se puede decir sobre el verbo “saber”, pero esta vez en sentido contrario. Primero, se aprecia que el personaje está bien arraigado, lo tiene todo claro, pisa tierra firme y “sabe” a que venía, pero al rato se diluyen estos rasgos firmes: “si alguien le hubiera preguntado su nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder”.

Se aprecia un ambiente totalmente apaciguado donde la noche lo envuelve todo y deja inmejorable un escenario perfecto para la realización del sueño. La frase que ha dejado el narrador entre paréntesis: (probablemente, sin sentir) anticipa la revelación final de la condición ficticia- un fantasma- de este personaje. Los siguientes elementos narrativos acentúan esa tendencia hacia lo fantasmagórico: un hombre “gris” y “taciturno” con ojos “pálidos” acude al recinto circular que tuvo alguna vez el color del fuego y ahora el de “la ceniza”; el dios del templo “incendiado” y profanado ya no recibe honor de los hombres; “Rastros de pies descalzos”, unos higos y un cántaro advirtieron el espionaje y el miedo de los locales a la magia del desconocido que, a su vez, reaccionó buscando en la muralla dilapidada “un nicho sepulcral” y “se tapó con hojas

³⁹³ Zheylya Henriksen: *Tiempo sagrado...*, op. cit., p. 79.

desconocidas”. El proyecto mágico del desconocido protagonista “le había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder” (*O. C. I*, p. 451). Entre el color rojo del fuego y el gris de la ceniza se puede apreciar un primer hilo del juego incesante entre dos mundos que se desplazan continuamente, uno real y el otro ilusorio; una realidad material y otra alucinatoria.

La abundancia de las referencias oníricas desde el comienzo es una señal inconfundible al tema del sueño como eje principal de toda la narración. El mago sabía desde el principio que “su inmediata obligación era el sueño”, por eso, “cerró los ojos pálidos y durmió, no por flaqueza de la carne sino por determinación de la voluntad”. El propósito que lo guiaba era “soñar un hombre”, y para lograrlo consagró su cuerpo “a la única tarea de dormir y soñar”. Joseph Campbell insiste en que el sueño permite una imagen circular de lo que es un cosmos viviente:

The cosmogonic cycle is to be understood as a passage or universal consciousness from the deep sleep zone of the unmanifest, through dream, to the full day of walking; then back again through dream to the timeless dark. As in the actual experience of every living being, so in the grandiose figure of the living cosmos: in the abyss of sleep the energies are regressed, in the work of the day they are exhausted; the life of the universe runs down and must be renewed³⁹⁴.

³⁹⁴ Joseph Campbell: *The Hero of a Thousand Faces*, New York, Princeton University Press, 1973, p. 266. “El ciclo cosmogónico se debe entender como un paso o una conciencia universal de la zona no manifestada del sueño profundo, a través del sueño, al pleno despertar del día, luego de vuelta a través del sueño a la oscuridad eterna. Al igual que en la experiencia real de cada ser vivo, en la figura grandiosa del cosmos vivo: en el abismo del sueño las energías se renuevan, en el trabajo del día se agotan. La vida del universo se agota y debe ser renovada”. La traducción es nuestra.

Borges, a su vez, prefigura esta circularidad del sueño en el poema “Arte poética” de *El hacedor* donde establece que la ilusión de vivencia del hombre en la realidad temporal es comparable al sueño:

[...]
Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño
[...]
(*O. C. II*, p. 221).

La sensación de alivio se nota en la satisfacción del mago al haberse dado con el espacio adecuado para llevar a cabo la tarea sagrada del sueño. Después de tanto sufrimiento y un viaje agotador, el protagonista ve en el templo abandonado un cierto tipo de oasis. El alivio se debe en gran parte a la disponibilidad de todos los elementos indispensables para un ritual sagrado que el mago está a punto de llevar a cabo como veremos en seguida. El verbo “saber” repetido varias veces en este apartado refleja la satisfacción del protagonista en cuanto al espacio sagrado con todos los requisitos bien atendidos, y confirma que la realización del proyecto está bien encarrilada: el ciclo mágico de la creación se está reactivando.

1.2: La anécdota, humillación del mago

1.2.1: Tarea mágica, ritos sagrados

La segunda órbita de la narración resume las labores del mago para conseguir su meta final en un proceso largo que arranca con ritos de índole religiosa, y luego se adentra en los detalles de la minuciosa operación de crear y enseñar al hijo soñado antes de mandarle al otro templo, río abajo. El narrador describe así las ceremonias previas a la actividad creativa:

Para reanudar la tarea, esperó que el disco de la luna fuera perfecto. Luego, en la tarde, se purificó en las aguas del río, adoró los dioses planetarios, pronunció las sílabas lícitas de un nombre poderoso y durmió. Casi inmediatamente, soñó con un corazón que latía (*O. C. I*, p. 453).

Se habla de auténticos elementos indispensables en el rito religioso de todas las culturas ancestrales en general y en la hindú particularmente. De estos componentes Sonia Betancort enumera: el recinto, la palabra o plegaria, la acción y el sacrificio, la ofrenda y la libación³⁹⁵. Estas ceremonias con sus componentes implican el paso de lo profano a lo sagrado; de lo ilusorio a la realidad; del hombre a la divinidad; de la ignorancia al conocimiento y de la muerte a la vida³⁹⁶. Por eso no nos extraña que, en cuanto el mago haya consumado el rito, “casi inmediatamente, soñó con un corazón que latía” (*O. C. I*, p. 453). La luna perfecta es el símbolo del tiempo cíclico del mundo que es sucesivamente creado y destruido. Mircea Eliade cree, en este respecto, que la luna no sólo significa que la muerte está vinculada con la vida, sino que la muerte no es el fin y que siempre habrá un renacer:

³⁹⁵ Sonia Betancort Santos: *Oriente no es una pieza de museo. Jorge Luis Borges y las culturas de la india*, tesis doctoral dirigida por la Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo, Salamanca, 2010, p. 392.

³⁹⁶ Louis Renou: *El Hinduismo. Los Textos. Las Doctrinas. La Historia*, Buenos Aires, Eudeba, 1960, p. 79.

The moon, indeed, measures the most conspicuous periodicities, and it was terms relating to the moon that were first used for the measurement of time. The lunar rhythm regularly presents a "creation" (the new moon), followed by a growth (to full moon), a diminution and a "death" (the three moonless nights). It was very probably the image of eternal birth and death of the moon which helped to crystallise the earliest human intuitions about the alternations of Life and Death, and suggested, later on, the myth of the periodic creation and destruction of the world³⁹⁷.

El ritual anula el espacio y el tiempo profanos coincidiendo con el tiempo mítico del comienzo. Por medio del ritual, el celebrante ingresa al instante sagrado donde tuvo lugar la creación; por medio del rito el celebrante coincide con el gesto arquetípico (el modelo divino) que se efectuó en *illo tempore*³⁹⁸. Es simplemente la regeneración del ciclo vital y la imitación microcósmica de la creación, como piensa Renou. El paso de la muerte a la vida implica también que los recintos rituales (el recinto circular que corona un tigre o caballo de piedra, que tuvo alguna vez el color del fuego y ahora el de la ceniza) con sus utensilios aparezcan abandonados y devastados, y que vuelvan a prepararse para otras prácticas del culto en un nuevo gesto de regeneración:

Le convenía el templo inhabitado y despedazado, porque era un mínimo de mundo visible; la cercanía de los leñadores también, porque éstos se encargaban de subvenir a sus necesidades frugales. El arroz y las frutas de su tributo eran pábulo suficiente para su cuerpo consagrado a la única tarea de dormir y soñar (*O. C. I*, pp. 451 y 452).

³⁹⁷ Mircea Eliade: *Images and symbols*, Nueva York, Sheed and Ward, 1969, p. 72. *The Sacred and the Profane*, New York, Harper and Row, 1961, p. 157. "La luna, de hecho, mide las periodicidades más visibles, y ha sido uno de los términos relacionados con la medición del tiempo. El ritmo lunar presenta regularmente una "creación" (la luna nueva), seguido por un crecimiento (luna llena), y una disminución de la "muerte" (las tres noches sin luna). Era muy probable que la imagen del nacimiento y la muerte eterna de la luna, fuera la que ayudó a cristalizar las primeras intuiciones humanas sobre las alternativas de vida y muerte, y sugirió, más tarde, el mito de la creación periódica y la destrucción del mundo". La traducción es nuestra.

³⁹⁸ Zheylya Henriksen: *Tiempo sagrado...*, *op. cit.*, p. 72. Mircea Eliade: *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*. New York, Harper and Row, 1959, pp. 20 y 21.

Betancort y Renou nos facilitan otros detalles del rito hindú que coinciden escrupulosamente con las prácticas del protagonista de “Las ruinas circulares”:

Las literaturas indias a menudo presentan relatos específicos de lugares consagrados al acto del rito, donde se describen sus altares como auténticos arquetipos celestes, contruidos de acuerdo a una cosmología y elegidos a través de notables estudios de astronomía y geometría. Ubicados al aire libre, los territorios del rito se localizan en un lugar elevado, orientado hacia alguno de los puntos cardinales, generalmente el Este o el Sur, cerca de un río, considerado sagrado, cuyo suelo está cubierto de hierba, donde se colocarán las ofrendas en un terreno llano y se tendrán en cuenta, entre otros, los ciclos lunares o solares imprescindibles para preparar el hallazgo del ritual. Circulares, cuadrados, o incluso triangulares, [...] los altares del rito indio definen su forma de acuerdo al culto y al sacrificio que intentan desarrollar, pero es imprescindible que su ángulo coincida exactamente con el espacio de lo sagrado, el punto de contacto entre cielo y tierra, el denominado Monte Meru por el hinduismo, montaña piramidal, ombligo del universo a partir del cual se ordenan los mundos celestes y terrestres, los cielos y los infiernos³⁹⁹.

Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* echa más luces sobre el tema de los altares, las montañas y las pirámides como espacios sagrados. El poeta mejicano resume la relación entre todos los elementos que desarrollamos en este pasaje:

Cada tierra es una sociedad: un mundo y una visión del mundo y del trasmundo. Cada historia es una geografía y cada geografía una geometría de símbolos: India es un cono invertido [...] México se levanta entre dos mares como una enorme pirámide trunca: sus cuatro costados son los cuatro puntos cardinales; sus escaleras son los climas de todas las zonas, su alta meseta es la casa del sol y de las constelaciones⁴⁰⁰.

³⁹⁹ Sonia Betancort Santos: *Oriente no es una pieza de museo...*, op. cit., pp. 392 y 393. Louis Renou: *El Hinduismo. Los Textos. Las Doctrinas. La Historia*, op. cit., pp. 79, 84 y 88.

⁴⁰⁰ Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 393.

En “Posdata”⁴⁰¹ informa Paz de que la estructura piramidal fue, desde los comienzos de la historia, el símbolo geométrico preferido por las antiguas civilizaciones para representar el mundo que, a su vez, fue concebido como una montaña. La figura de la montaña encontró en la pirámide el símbolo perfecto con mayor expresividad posible. Según las civilizaciones mesoamericanas, la pirámide culminaba en un espacio magnético llamado “plataforma-santuario”, que representaba el eje principal del universo y, al mismo tiempo, el centro del cuadrilátero donde se cruzaban los cuatro puntos cardinales. La plataforma-santuario era el lugar del encuentro de lo humano con lo divino; de la vida y de la muerte. El altar del sacrificio donde aparecían los dioses era un espacio simbólico de la muerte pero también de la vida que se regenera a base de la muerte; representaba el fin y el principio de las eras.

El tema del sacrificio está relacionado con las figuras de la pirámide y el laberinto. Los faraones construyeron las tumbas de sus reyes en forma de pirámides donde la estructura laberíntica prefiguraba, desde nuestro punto de vista, un modelo del laberinto mayor llamado “universo”. Además, la estructura piramidal representaba un punto de conexión entre la vida y la muerte. En la India, el agua (el río) desempeñaba el mismo papel de la pirámide en la cultura faraónica. Tanto la pirámide como el río están presentes en “Las ruinas circulares” y reflejan claramente el concepto de destrucción y regeneración; vida y muerte. El dios Fuego revela al mago que animaría a su fantasma y ordenó que: “[...] lo enviaría al otro templo despedazado cuyas *pirámides* persisten *aguas abajo*, para que alguna voz lo glorificara en aquel edificio desierto. En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó” (*O. C. I*, pp. 453 y 454)⁴⁰². Este espacio

⁴⁰¹ Véase Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*, *op. cit.*

⁴⁰² Las cursivas son nuestras.

sagrado que reúne las dos figuras es el escenario del milagro esperado: la regeneración de la vida.

En el mismo contexto, Zheylya Henriksen subraya que la construcción del altar del fuego representa el sistema circular del año que termina y se repite. Simbólicamente, cualquier construcción de un altar equivale a la repetición de la cosmogonía⁴⁰³. En palabras de Mircea Eliade:

The texts add that “the fire altar is the year” and explain its temporal system. [...] with the building of each fire altar, not only is the world remade but the year is built too; in other words, *time is regenerated by being created anew*. [...] What is sought by the erection of fire altar is to sanctify the world, hence to place it in a sacred time. [...] The temple is an *imago mundi*; being at the Center of the world, [...] it sanctified not only the entire cosmos but also cosmic life- that is, time⁴⁰⁴.

El templo del dios fuego reúne todas las condiciones para que se convierta en una *Imago mundi*. Allí se reactiva el mito del tiempo cíclico con la reproducción de otro proceso cosmogónico: la creación del primer hombre. Es un punto de comunicación en dirección ascendente con el mundo de los dioses. El templo viene a ser, en este sentido, una “hierophany”⁴⁰⁵; una irrupción de lo sagrado dentro de un territorio.

La libación forma parte de los ritos religiosos⁴⁰⁶ y está presente en el cuento a través de “la cicuta” que bebía el mago para reconciliar el sueño:

⁴⁰³ Zheylya Henriksen: *Tiempo sagrado...*, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁰⁴ Mircea Eliade: *The Sacred and the Profane*, *op. cit.*, p. 74. “Los textos añaden que “el altar de fuego es el año” y explican su sistema temporal. [...] Con la construcción de cada altar de fuego, no sólo se rehace el mundo sino el año se reconstruye también, en otras palabras, el tiempo se regenera al ser creado de nuevo. [...] Lo que se busca con la erección del altar del fuego es santificar el mundo, por lo tanto, colocarlo en un tiempo sagrado. [...] El templo es una imago mundi estando en el centro del mundo, [...] Esto santifica, no sólo la totalidad del cosmos, sino también la vida cósmica, es decir, el tiempo”. La traducción es nuestra.

⁴⁰⁵ Zheylya Henriksen: *Tiempo sagrado...*, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁰⁶ En la fe cristiana el cáliz de la sangre derramada de Cristo que beben los creyentes da acceso a la unión con la divinidad. De ahí, se habla de una extensión de los ritos religiosos en las culturas ancestrales

“apenas alcanzó entre la cicuta unas rachas de sueño débil, vetadas fugazmente de visiones de tipo rudimental: inservibles” (*O. C. I*, p. 452). En cuanto a la palabra como elemento fundamental en el ritual, se aprecia que el protagonista apela a ésta como un medio de comunicación con la divinidad por su doble poder destructivo y creativo. El mago quería elegir a un alumno de su colegio onírico para enseñarle. Al congregarse el colegio: “apenas hubo articulado unas breves palabras de exhortación, éste se deformó, se borró” (*O. C. I*, p. 452). Paradójicamente, se recurrió a la palabra en otras ocasiones, pero con un matiz constructivo. Acabamos de comprobar el poder creativo de “las sílabas lícitas de un nombre poderoso” que le dieron acceso al sueño del hijo deseado. En otra ocasión: “Deliberadamente no soñó durante una noche: luego retomó el corazón, invocó el nombre de un planeta y emprendió la visión de otro de los órganos principales” (*O. C. I*, p. 453). Y en otro esfuerzo: “se arrojó a los pies de la efigie [...], e imploró su desconocido socorro” (*O. C. I*, p. 453). Este último intento le facilitó un contacto directo con el múltiple dios “Fuego” quien animó al fantasma soñado.

El múltiple dios “Fuego” posee también doble naturaleza creativa destructiva: anima al fantasma soñado pero anuncia el final del padre soñador. Según un mito de las doctrinas cíclicas, el mundo llega a su fin por medio del fuego y es éste el que lo renueva también. En el pensamiento de Heráclito el mundo es engendrado por el fuego y devorado por él cíclicamente⁴⁰⁷. Este dios multiforme es capaz de aunar bajo la forma de un tigre a tantas identidades cargadas de mucho simbolismo. El dios “Fuego”- describe el narrador de “Las ruinas circulares”- “no era un atroz bastardo

y su alcance en la fe cristiana a través de la idea de la libación como un elemento básico en los actos de índole religiosa.

⁴⁰⁷ Véase Zheyli Henriksen: *Tiempo sagrado...*, op. cit., p. 70. Mircea Eliade: *Cosmos and History. The Myth...*, op. cit., pp. 124 y 125.

de tigre y potro, sino a la vez esas dos criaturas vehementes y también un toro, una rosa, una tempestad⁴⁰⁸” (*O. C. I*, p. 453). En la célebre conclusión de “Nueva refutación del tiempo” Borges evoca de nuevo la figura del fuego y la del tigre asociándolas al destino de la humanidad: “El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego” (*O. C. II*, pp. 148 y 149). Para Borges, el tigre y el fuego se refieren al tiempo infinito; a la inmortalidad que el hombre implora. El hombre sigue buscando el río cuyas aguas dan la inmortalidad, pero el tigre y el fuego del tiempo infinito están acechándole, destrozando y consumiendo su deseo eterno de sentirse inmortal. Así gira toda la historia humana en un circuito cerrado de “tiempo infinito” generado y devorado por el fuego. Cuando Borges grita: “Pero yo soy el tigre... pero yo soy el fuego”, este grito es el resultado inevitable de aplicar la teoría panteísta, que otorga al hombre su deseo eterno de inmortalidad. Siendo tigre y fuego (creador o dios), el protagonista en “Las ruinas circulares”: “Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión”.

⁴⁰⁸ Para más detalles sobre el simbolismo de estas figuras, consultar Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: *Diccionario de los símbolos*, *op. cit.* También Sonia Betancort Santos: *Oriente no es una pieza de museo...*, *op. cit.*, pp. 403-405.

1.2.2: La creación literaria como actividad onírica

Por el tema de la creación de un ser, “Las ruinas circulares” ha sido vinculado por la crítica con *El Golem* (1915) de Gustav Meyrink⁴⁰⁹. La novela del escritor austriaco tiene un notable fondo cabalístico y cuenta la historia de un rabino de Praga en el siglo XVI que crea a un hombre de arcilla y le da vida con el nombre “Emeth” que significa nombre de Dios. Al borrar la letra “h” se le quitaba la vida y el nombre significa “muerte”. Un día el rabino se olvida de borrar la letra y el Golem sale a las calles sembrando el pánico entre la gente. En el cuento de Borges se asiste al mismo deseo de crear a un hombre:

En las cosmogonías gnósticas, los demiurgos amasan un rojo Adán que no logra ponerse de pie; tan inhábil y rudo y elemental como ese Adán de polvo era el Adán de sueño que las noches del mago habían fabricado. Una tarde el hombre casi destruyó toda su obra, pero se arrepintió (*O. C. I*, p. 453).

La creación de seres es una práctica siempre reservada a los dioses. Ejercerla por los seres humanos es justificable desde la perspectiva que el relato ofrece: los hombres dejaron de adorar al dios Fuego, y por ello éste ha muerto. Este olvido, según Víctor Bravo, “determina la sagrada tarea del soñador: producir adoradores para que los dioses dejen de estar muertos”⁴¹⁰.

En *El otro, el mismo* Borges incluyó un largo poema con el mismo título de la novela *El Golem* y confesó en el prólogo del poemario que se trata de una variación de “Las ruinas circulares”. El poema borgeano insiste en el poder de la palabra como fuerza creativa:

⁴⁰⁹ Emir Rodríguez Monegal: *Borges, una biografía literaria*, op. cit., pp. 123 y 124. Víctor Bravo: *El orden y la paradoja...*, op. cit., pp. 204 y 205.

⁴¹⁰ Víctor Bravo: *El orden y la paradoja...*, op. cit., p. 206.

Si (como el griego afirma en el *Cratilo*)
el nombre es arquetipo de la cosa,
en las letras de *rosa* está la rosa
y todo el Nilo en la palabra *Nilo*.

Y, hecho de consonantes y vocales,
habrá un terrible Nombre, que la esencia
cifre de Dios y que la Omnipotencia
guarde en letras y sílabas cabales
[...]
(*O. C. II*, p. 263).

Tanto el texto de Borges como el de Meyrink sugieren que todos estos personajes son creaciones del escritor, el verdadero dios de sus creaturas. Esta perspectiva abre el camino a una lectura que se basa en el paralelismo entre la creación de la obra literaria y la del hijo soñado del mago. La obra literaria, de acuerdo con Leonor Fleming⁴¹¹, puede considerarse como un sueño dirigido, deliberado e impuesto a la realidad. En este sentido, el escritor que es un soñador profesional decide imponer a la realidad sus obras, los productos de la mente. Esta empresa obsesionante le insume todas sus fuerzas: “Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma” y le hace descuidar su propia subsistencia: “los leñadores... se encargaban de subvenir a sus necesidades frugales” (*O. C. I*, p. 452). Fleming detecta más coincidencias entre el acto mismo de la escritura y la “ardua tarea” de soñar a un hombre. Ambos reúnen elementos como la dificultad y el esfuerzo, pero también revelan placer, ternura y felicidad durante las horas dedicadas al proyecto: “con minucioso amor lo soñó” (*O. C. I*, p. 453), “En general sus días eran felices; al cerrar los ojos pensaba: *Ahora estaré con mi hijo*” (*O. C. I*, p. 454), “dilataba cada día las horas dedicadas al sueño” (*O. C. I*, p. 454). La estudiosa destaca también los mínimos detalles de la empresa que son señalados con irónica precisión: subraya por ejemplo la obsesiva dependencia de la obra por parte del autor

⁴¹¹ Leonor Fleming: “Un dios múltiple...”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, *op. cit.*, p. 470.

al dilatar las horas dedicadas al sueño bajo el pretexto de la necesidad pedagógica; las manías; las inseguridades; las correcciones y retoques del texto: “También rehizo el hombro derecho, acaso deficiente” (*O. C. I*, p. 454). Fleming vuelve a insistir en el paralelismo entre ambas tareas y reflexiona sobre dos puntos más:

Inclusive la caracterización, aparentemente incidental, del muchacho cetrino (la obra) que repetía los rasgos del soñador (el autor), transmite una opinión sobre la literatura, aquella que fue resumida por Flaubert en *Madame Bovary c'est moi* y que, con un guiño exagerado, reitera Marguerite Yourcenar cuando dice que todo autor sólo está capacitado para la autobiografía.

La obra (el ‘discípulo’ y luego el ‘hijo’, en la simbología de su progresiva relación con el creador) estará lista cuando, por su consistencia, sea capaz de convivir con la realidad exterior (en el cuento, cuando embandera la cumbre)⁴¹².

El artículo hace referencia intermitente al estudio realizado por Donald Shaw sobre este cuento⁴¹³. El crítico inglés divide el proceso creador en tres fases identificables sucesivamente con “el sueño de la razón”, “el sueño de las emociones”, ambos fracasados, y “el sueño del alma” marcado por el éxito y la imprescindible recurrencia a la divinidad. Según Shaw, la aparición del dios del fuego es un simple recurso narrativo sugerido por la teoría de Heráclito según la cual en el origen de todo está el fuego. Leonor Fleming se opone a Shaw y no piensa que la elección del fuego sea casual; por el contrario, ve en el fuego la clave más significativa y compleja, “cuya importancia en la alegoría general está subrayada justamente por su lugar de excepción en la estructura del cuento, al coincidir con el primer clímax del relato: el logro feliz de la difícil empresa”⁴¹⁴. Fleming establece que, para relizar la tarea mágica, se recurre a la ayuda divina concedida por el dios de fuego, metáfora del lenguaje. Esta ayuda

⁴¹² *Idem.*

⁴¹³ Véase Donald Shaw: *Jorge Luis Borges. Ficciones*, Barcelona, Laia, 1986.

⁴¹⁴ Leonor Fleming: “Un dios múltiple...”, *op. cit.*, p. 471.

suele llamarse “talento”, “inspiración” o “entusiasmo”. En este sentido, el lenguaje es “ese múltiple dios” que ha sido un tigre, un potro, un toro, una rosa y una tempestad. Todos, por cierto, son símbolos insistentes de los atributos de la literatura. La metáfora del fuego del lenguaje tiene otras dimensiones:

No es casual tampoco que ese dios múltiple, el lenguaje, sea a la vez un principio creativo y destructor: el lenguaje literario nace de las ruinas, del agotamiento de otro lenguaje, destruye lo establecido para dar nueva vida, en una cadena continua- la de las sucesivas estéticas- que se insinúa ilimitada o circular: “Porque se repitió lo acontecido hace muchos siglos. Las ruinas del santuario del dios del fuego fueron destruidas por el fuego”⁴¹⁵.

Para reforzar esta teoría Fleming señala un episodio del relato donde el hijo (la obra) lanzado al mundo (a las múltiples lecturas) se hace célebre por su capacidad de hollar el fuego sin quemarse, lo que podría entenderse como la capacidad de pervivencia de una obra (un clásico) a pesar de la amenaza de otros fuegos, de la existencia de nuevos códigos estéticos. A este debate interesante entre Shaw y Fleming nos gustaría aportar nuestro grano de arena señalando a un episodio bíblico que refuerza la metáfora del fuego del lenguaje y consolida la propuesta de Leonor Fleming. En el segundo capítulo de “Hechos de los Apóstoles” se señala la venida del Espíritu Santo en el día de Pentecostés:

Y de repente vino del cielo un estruendo como de un viento recio que soplaba, el cual llenó toda la casa donde estaban sentados; y se les aparecieron lenguas repartidas, como de fuego, asentándose sobre cada uno de ellos. Y fueron todos llenos del Espíritu Santo, y comenzaron a hablar en otras lenguas, según el Espíritu les daba que hablasen⁴¹⁶.

⁴¹⁵ *Idem.*

⁴¹⁶ *Santa Biblia*, “Hechos de los Apóstoles” (2: 2-4), *op. cit.*, p. 1003.

La vinculación del fuego y la tempestad con la lengua deja clara la metáfora del polifacético dios de fuego que es el lenguaje. Adjuntar el tema de la inspiración y el Espíritu Santo en este contexto confirma la idea de la creación lingüística como una inspiración divina, lo que implica considerar la obra literaria como “escritura sagrada” tal como hemos explicado detalladamente en capítulos anteriores.

En el proceso onírico de la creación del otro Adán se pueden distinguir dos intentos: uno marcado por el fracaso y el segundo por el éxito. Durante el primer intento captamos muchas señales de esa humillación que se siente el anónimo protagonista, y que destacamos como marca distintiva de este segundo círculo narrativo que ocupa el resto de la narración con excepción del último párrafo dedicado al desenlace. La historia de la humillación arranca con unos sueños “caóticos” que poco después, fueron de “naturaleza dialéctica” (*O. C. I*, p. 452). El soñador dicta a los alumnos fantasmas de su escuela onírica clases de todo tipo en busca de “un alma que mereciera participar en el universo” (*O. C. I*, p. 452). A las nueve o diez noches se ve decepcionado por el fracaso del “vasto colegio ilusorio” que decidió licenciar para siempre, y se quedó con un solo alumno. Sin embargo, la catástrofe sobrevino, el soñador ya no puede dormir, ha perdido la capacidad del sueño voluntario, ya no puede reanudar el proyecto. Por lo tanto: “en la casi perpetua vigilia, lágrimas de ira le quemaban los viejos ojos” (*O. C. I*, p. 452). Todos estos obstáculos e inconvenientes ofrecen razones para justificar la humillación que sentía durante su intento de realizar esa tarea sobrenatural:

Comprendió que el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños es el más arduo que puede acometer un varón, aunque penetre todos los enigmas del orden superior y del inferior: mucho más arduo que tejer una cuerda de arena o que amonedar el viento sin cara. Comprendió que un fracaso inicial era inevitable (*O. C. I.*, pp. 452 y 453).

A partir de aquí comienza la segunda etapa que le va a conducir- eso sí, con muchas dificultades- a la realización de su propósito. El protagonista reanuda la sagrada tarea después de haber ejercido algunos rituales de índole religiosa. Los rasgos divinos de la actividad creativa empiezan a surgir con el número catorce⁴¹⁷ como protagonista: “con minucioso amor lo soñó, durante catorce lúcidas noches [...] La noche catorcena rozó la arteria pulmonar con el índice y luego todo el corazón, desde fuera y adentro” (*O. C. I.*, p. 453). Sin embargo, la creatura “no se incorporaba ni hablaba ni podía abrir los ojos” (*O. C. I.*, p. 453). Para que el hijo soñado cobre vida hace falta una intervención divina para soplarle el aliento de vida que los humanos no pueden conceder. El soñador se rinde a los pies de la estatua del dios Fuego pidiéndole que anime al fantasma. En un acto parecido al de la creación de Adán en el libro de “Génesis”⁴¹⁸, el dios Fuego logra vivificar al Adán soñado por el mago. Por fin llega el momento esperado y ocurre el milagro: “En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó” (*O. C. I.*, p. 454). Antes de cerrar este segundo círculo de la narración, Borges ha ido sembrando las semillas del desenlace⁴¹⁹: Excepto el dios Fuego y el mago, todos crearán ese nuevo Adán de carne y hueso, dato que pronto cobrará mucho valor en el desenlace.

⁴¹⁷ Véase más detalles sobre el simbolismo de este número en la parte dedicada al estudio de “La casa de Asterión” de este trabajo.

⁴¹⁸ Véase *Santa Biblia*, “Génesis” (2:7), *op. cit.*, p. 6.

⁴¹⁹ Alberto C. Pérez: *Realidad y suprarrealidad...*, *op. cit.*, p. 91.

1.3: El desenlace, terror frente al desvanecimiento de la identidad

Marcín Kazmierczak hace referencia al emanantismo como un factor añadido por Borges en la hipótesis idealista de que somos un mero sueño. Se postula, en este caso, que detrás de quien nos está soñando hay otro, que está soñando a éste. Pero mientras el emanantismo de los neoplatónicos es de carácter lineal, el de Borges es reflexivo y circular:

La existencia objetiva e irrefutable del Absoluto, llámeselo “Bien”, “Uno” o “Dios”, indica que el emanantismo de los neoplatónicos (y los gnósticos) tiene carácter lineal, es decir, es un proceso descendente y reduccionista (desde el Absoluto hasta la materia o la nada). En tanto en cuanto Borges aprovecha este concepto, el emanantismo se manifiesta marcado por dos características diferentes: es reflexivo y circular⁴²⁰.

La reflexividad es una manera de exacerbar- sigue Kazmierczak- el tema de los espejos, también vinculado con el dualismo platónico despojado por Borges- y por supuesto Hume- de la veracidad del mundo de los arquetipos. Mientras la circularidad se debe a invertir la dirección de la emanación y el rechazo total de cualquier posibilidad de establecer la prioridad ontológica entre los seres vinculados, pues tanto el sujeto como el objeto, tanto el arquetipo como el objeto sensible, todos en la misma medida carecen de la verdadera existencia.

El círculo vicioso del soñador soñado afectaría- según Borges- al mismísimo Dios, al Creador del universo, quien revela a Shakespeare en el desenlace de “Everything and nothing” que él mismo es meramente un soñador soñado:

⁴²⁰ Marcín Kazmierczak: *La metafísica idealista...*, op. cit., pp. 148 y 49. El subrayado es del autor.

La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: *Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo*. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: *Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie* (*O. C. II*, p. 182).

La cadena espiral de soñadores soñados se dirige a los propios lectores haciendo pensar en una emanación infinita de la ficción que pronto los incluye, los asimila y acaba tragándoles por completo dentro de ese mundo irreal. En “Magias parciales del Quijote” Borges había reflexionado sobre la metáfora infinita y circular del relato que se incluye literalmente a sí mismo (el *Quijote*, *el Ramayana*, *Hamlet*, *Las mil y una noches*) o del mapa que se contiene infinitamente. En el último párrafo responde a la pregunta de por qué nos inquieta esa circularidad infinita:

Creo haber dado con la razón: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben (*O. C. II*, p. 47).

El laberinto, entonces, está formado por laberintos y está engastado en laberintos de laberintos. En cada encrucijada estamos ante un nuevo nivel de bifurcación (un nuevo laberinto dentro del laberinto mayor que lo incluye). Para cualquier hombre atrapado en un laberinto compuesto de otros laberintos incluidos, hay dos posibles reacciones:

O bien limita voluntariamente su mundo a dos niveles, y decide que lo que soporta su laberinto es la realidad primera; o bien, al descubrir que su laberinto contiene otro laberinto con otros incluidos, sospecha que el movimiento infinito puede también extenderse hacia la periferia, con la posibilidad de que no haya nunca un territorio real ⁴²¹.

⁴²¹ Ivan Almeida, “Borges, o los laberintos de la inmanencia”, página web citada, pp. 12 y 13.

Bajo la tutela de Hume, Borges manifiesta una preferencia obstinada por la segunda opción. Introducir la circularidad en los laberintos comporta el hecho de que lo incluido pueda, al cabo de un recorrido más o menos largo, incluir a su incluyente. Por lo tanto, en “Las ruinas circulares”- según Almeida- “No sólo todo creador es al mismo tiempo una creatura, sino que, al cabo de un periplo más o menos largo, puede llegar inclusive a derivar de su propia creatura”⁴²². Sería vano intentar determinar el nivel de realidad de la existencia, como argumenta Sonia Betancort: “pues la ilusión es la naturaleza de todos los seres”⁴²³. La circularidad, por lo tanto, ofrece una respuesta satisfactoria de una pregunta que se ha ido surgiendo: ¿Dónde y cuándo empieza la trama? Ante la posibilidad de que detrás de Dios haya otro dios; detrás del soñador haya otro soñador, la forma espiral sería la única dimensión aceptable para conjeturar o intuir cierta infinitud.

Zheyla Henriksen detecta- en forma de una espiral- otro tipo de la circularidad que envuelve todo el texto borgeano. Al dividir el cuento en tres unidades narrativas, la crítica llega a distinguir en cada una un comienzo con una acumulación de rituales y un cierre con: dormir, soñar y despertar⁴²⁴. La insistencia en permanecer soñando deja suponer que el mago (el soñador) pertenece al plan de la realidad y sus sueños forman el otro plan; lo ficticio. Irónicamente, la revelación final convierte la realidad en ficción y el creador se halla en la misma condición de su creatura, un “mero simulacro”.

⁴²² *Ibid.*, pp. 14 y 15.

⁴²³ Sonia Betancort Santos: *Oriente no es una pieza de museo...*, *op. cit.*, p. 377.

⁴²⁴ Zheyla Henriksen: *Tiempo sagrado...*, *op. cit.*, pp. 71 y 72.

Como un hijo soñado, también el soñador no es otra cosa que el sueño de otro mago que sueña. Jaime Alazraki considera que la existencia de dos soñadores deja conjeturar la posibilidad de un sinfín de soñadores. Esta posibilidad- según Alazraki- se refuerza por la forma circular del templo, por la referencia al número de las mil y una noches y por algunas meditaciones del mago. En cuanto a la forma del templo, el narrador omnisciente lo describe así: “el recinto circular que corona un tigre” (*O. C. I*, p. 451). Por la forma circular del templo, Alazraki establece una relación espacio temporal alegando: “el tiempo circular según el cual todas las cosas se repiten cíclicamente, es otro de sus temas favoritos”⁴²⁵. En Borges, las referencias al círculo se dan tanto en su concepción temporal como en el orden espacial y por eso creemos que el término “cronotopo”⁴²⁶, que se refiere a la inseparabilidad de las relaciones temporales y espaciales, es significativo y aplicable en este caso. Zheylya Henriksen añade otro dato relevante al respecto mostrando que la palabra “templo” etimológicamente “templum”, es sinónimo espacial de “tempos”, que significa “tiempo”: “o sea el aspecto temporal de la moción del horizonte en el espacio y el tiempo”⁴²⁷. Además, en “Las ruinas circulares” la relación entre lo circular y lo infinito es patente. Desde el título trasluce un primer hilo de la forma circular que adoptan las ruinas. Aparentemente, el adjetivo “circulares” dirige la mirada hacia un espacio circular. Sin embargo, pensamos que señalan también a un tiempo circular. El autor, con mucho acierto, ha generado este título que, con el desenlace sorprendente, forma un circuito cerrado dentro del cual se arruinan, repetidamente, los mitos del soñador soñado.

⁴²⁵ Jaime Alazraki: *Narrativa y crítica...*, op. cit., p. 48.

⁴²⁶ Véase Enrique Santos Unamuno: *Laberintos de papel: Jorge Luis Borges e Italo Calvino en la era digital*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de publicaciones, 2002, p. 93.

⁴²⁷ Zheylya Henriksen: *Tiempo sagrado...*, op. cit., p. 69.

La referencia a *Las mil y una noches*⁴²⁸ consolida, una vez más, el carácter circular de la narración. Es el número de las noches consagradas al proyecto del protagonista: “es natural que el mago temiera por el porvenir de aquel hijo, pensado entraña por entraña y rasgo por rasgo, en mil y una noches secretas” (*O. C. I*, p. 454). Notemos que en “El jardín de los senderos que se bifurcan” hay otro abordaje del asunto. Como señala el propio Borges en su ensayo “Las mil y una noches”⁴²⁹, el libro se trata de una serie de fábulas recogidas durante el siglo XV en Alejandría, fueron contadas oralmente al principio en la India, luego en Persia, luego en Asia Menor. Al final, se compilaron y se redactaron en árabe en El Cairo. En la noche central el rey oye de boca de Shahrazad su propia historia. Shahrazada cuenta y es contada, es sujeto y objeto a la vez sin que se pudiera establecer algún tipo de cronología, como afirma Marcín Kazmierczak quien cree que el círculo se cierra con la noche señalada para dar cabida a un nuevo giro. La infinitud de la cadena se debe fundamentalmente a su carácter circular. Allí reside la eternidad del libro: “todos los cuentos están incluidos dentro de esta fábula y ella está incluida en el conjunto de todas y así hasta el infinito”⁴³⁰.

⁴²⁸ El carácter profundamente oriental del libro afirma una vez más la influencia de la cultura oriental, sobre todo la india en este cuento particularmente y en la obra borgeana en general. Sobre este tema véase: Sonia Betancort Santos: *Oriente no es una pieza de museo...*, *op. cit.*

⁴²⁹ El ensayo fue publicado en el libro *Siete noches* del año 1980. Véase *O. C. III*, pp. 232-241.

⁴³⁰ Marcín Kazmierczak: *La metafísica idealista...*, *op. cit.*, p. 152.

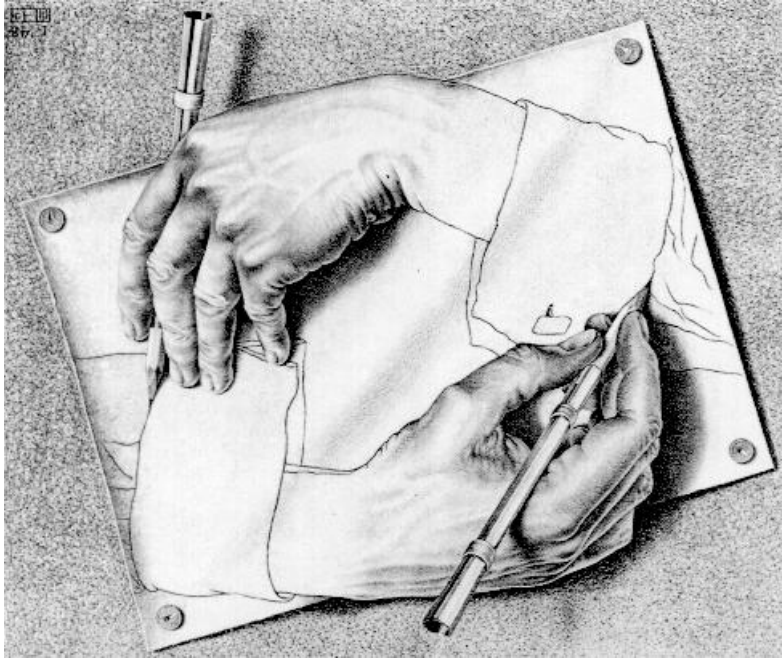


Ilustración del infinito según Escher.

Paralelamente con *Las mil y una noches*, existe la posibilidad de que Dios, el Soñador con quien arranca aparentemente la trama, esté incluido en el sueño del hijo soñado por el mago o uno de sus más lejanos descendientes oníricos. Introducir la circularidad comporta el hecho de que lo incluido pueda, al cabo de un recorrido más o menos largo, incluir a su incluyente. El protagonista extrae de su sueño una criatura que se le asemeja, y al final de la historia descubre que él también está siendo soñado por otro. Éste, en uno de los posibles porvenires, es el fruto del sueño de esa criatura soñada por el mago. Javier D' Esposito, a su vez, dilata las dimensiones de este infinito con el siguiente comentario:

Un tiempo cíclico, compuesto de una repetición constante, es infinito. Pero Borges advierte un infinito mayor (si esto es posible), porque las similitudes son asimismo infinitas, y entonces existe un infinito dentro de otro⁴³¹.

⁴³¹ Javier D'Esposito, "Lecturas del universo", en *proa*, *op. cit.*, p.156.

Sonia Betancort detecta en “Las ruinas circulares” una cadena de tiempos que pasan constantemente de lo puntual a lo general⁴³². El cuento arranca con “la unánime noche” y termina hablando en su tramo final de “mil y una noches” e, incluso, de “muchos siglos”, pasando por otras medidas del tiempo que siguen rigurosamente un orden ascendente de menor a mayor. Se habla de “medianoche”, “un día”, “nueve o diez noches”, “catorce noches”, “antes de un año”, “dos años”, y “años y lustros”. Esta extensibilidad temporal, desde nuestro punto de vista, dialoga con la dilatación del argumento principal que comienza con el simple sueño del mago y termina tragándose a toda la realidad del mundo en que vivimos. Notemos la relación retrospectiva entre la realidad del mundo y la extensibilidad temporal: en cuanto vayan aumentando los círculos del tiempo, la realidad es cada vez menor y el carácter alucinatorio del cosmos va ganando terreno.

La geografía del espacio narrativo confirmaría lo que venimos explicando: se sabe que “el hombre taciturno venía del Sur” y que su aldea está “aguas arriba, en el flanco violento de la montaña” (*O. C. I*, p. 451). Luego, el mago envió al hijo soñado a “otro templo cuyos despojos blanqueaban río abajo” (*O. C. I*, p. 454). Finalmente, vinieron dos remeros y le hablaron al protagonista “de un hombre mágico en un templo del Norte” (*O. C. I*, p. 454). Este recorrido de Sur a Norte y la curva de la superficie (desde el flanco violento de la montaña, aguas arriba hasta el templo del Norte, río abajo) siguen el mismo ritmo degradante y aniquilador de la realidad, y simultáneamente deja que brote la naturaleza ilusoria del mundo que va descubriéndose y acaba invadiendo toda la atmósfera.

⁴³²Sonia Betancort Santos: *Oriente no es una pieza de museo...*, *op. cit.*, p. 384.

Las meditaciones del mago también aportan una carga considerable a la circularidad del texto. En una de sus meditaciones, el protagonista imagina a su hijo irreal ejecutando idénticos ritos, en otras ruinas circulares, como él ahora. En otro pasaje recuerda las palabras del dios fuego:

Recordó que de todas las criaturas que componen el orbe, el fuego era la única que sabía que su hijo era un fantasma. Ese recuerdo, apaciguador al principio, acabó por atormentarlo. Temió que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro (*O. C. I*, p. 454).

A los tres recursos mencionados por Alazraki, podríamos añadir otro elemento lingüístico que se nota en varias ocasiones a lo largo de la narración. La impresión de la infinita circularidad viene infundida desde el comienzo con “los incendios antiguos” (*O. C. I*, p. 451) que devoraron el templo, que se trata de un espacio con forma circular: “Ese redondel es un templo” (*O. C. I*, p. 451). En ese templo circular “y en otros iguales” (*O. C. I*, p. 453) se repiten los mismos rituales infinitamente. Del hijo soñado dice el texto: “Era un muchacho taciturno, [...], de rasgos aislados que repetían los de su soñador” (*O. C. I*, p. 452). El forastero, después de realizar el objetivo de su sueño y antes de mandar a su hijo soñado al otro templo, intuye ese movimiento circular reiterativo: “A veces, lo inquietaba una impresión de que ya todo eso había acontecido” (*O. C. I*, p. 454). Durante el período de aprendizaje, el mago: “Ensayó otros experimentos análogos” (*O. C. I*, p. 454). Una vez enviado el hijo soñado al otro templo, el protagonista imaginaba a su hijo irreal ejecutando “idénticos ritos” en otras “ruinas circulares” (*O. C. I*, p. 454). El narrador, a su vez, lo deja claro en el tramo final: “Porque se repitió lo acontecido hace muchos siglos” (*O. C. I*, p. 455). Este narrador, y es de especial interés mencionarlo, añade una órbita más a la espiral al dejarnos un comentario algo misterioso: “Al cabo

de un tiempo que ciertos narradores de su historia prefieren computar en años y otros en lustros, lo despertaron dos remeros a medianoche” (*O. C. I*, p. 454). El comentario sugiere la existencia de otros narradores del mismo mito, lo que abre el camino a pensar en una cadena paralela y circular de narradores narrados y de narraciones que se incluyen infinitamente dentro de otras.

III.2: El encuentro del buscador buscado en “El acercamiento a Almotásim”

Este cuento fue publicado por primera vez en *Historia de la eternidad* en 1936 bajo el título de Dos notas; una es “El acercamiento a Almotásim” y la otra, “El arte de injuriar”. En el prólogo del libro Borges escribe:

El acercamiento a Almotásim es de 1935; he leído hace poco *The Sacred Fount* (1901) cuyo argumento general es tal vez análogo. El narrador en la delicada novela de James, indaga si en B influyen A o C; en El acercamiento a Almotásim, se presiente o adivina a través de B, la remotísima influencia de Z, a quien B no conoce (*O.C. I*, p. 351).

El propio Borges vuelve a dar más detalles sobre el proceso de creación de este cuento. Apunta a un nuevo género que se trata de una reseña bibliográfica en un libro de ensayos. Emir Rodríguez Monegal rescata unas palabras del autor del año 1970 donde narra el cuento que había detrás del cuento:

Mi cuento siguiente, “El acercamiento a Almotásim”, escrito en 1935, es a la vez un invento y un pseudoensayo. Fingía ser la reseña de un libro publicado por primera vez en Bombay, tres años antes. Doté a su segunda y apócrifa edición con un editor real, Victor Gollancz, y con un prefacio de una escritora real, Dorothy L. Sayers. Pero autor y libro son enteramente de mi invención. Aporté el argumento y ciertos detalles de algunos capítulos- pidiendo cosas prestadas a Kipling e introduciendo a un místico persa del siglo XII, Farid ud-Din Attar- y luego puntualicé cuidadosamente sus limitaciones. El cuento apareció al año siguiente en un volumen de ensayos, *Historia de la eternidad*, confinado al final del libro, junto a un artículo sobre el “Arte de injuriar”. Quienes leyeron “El acercamiento a Almotásim” creyeron en lo que decía, y uno de mis amigos llegó a ordenar la compra de un ejemplo en Londres. No fue hasta 1942 que lo publiqué abiertamente como cuento, en mi primera colección de cuentos, *El jardín de senderos que se bifurcan*⁴³³

⁴³³ Emir Rodríguez Monegal: *Borges, una biografía...*, op. cit., p. 240.

En cuanto al título de la novela apócrifa *The Approach to Almotásim*, Antonio Fernández Ferrer llama la atención a la verosimilitud del título que apareció en numerosas publicaciones de contenido religioso y filosófico durante las primeras décadas del siglo XX como, por ejemplo, *The Approach to Philosophy* de R. B. Perry (1905); *The Approach to the Gospel* de J. Hooper (1920); *The Approach to God. A study of the covenant prayer* de S. Hughson (1937). Con título similar se publicaron manuales y antologías literarias de grandes autores como Shakespeare, Tennyson o Spencer, como por ejemplo, *The Approach to Shakespeare*, editado por Richard Wilson en 1925⁴³⁴. En la misma línea, Arturo Echavarría reflexiona sobre el título y alega que cobra mayor sentido: “no es «La búsqueda de Almotásim», sino «El acercamiento... », el proceso purificador que puede atravesar una persona para encontrarse consigo mismo, y acaso con la divinidad”⁴³⁵.

En “El acercamiento a Almotásim” Borges presupone la existencia de una novela y se aboca a resumirla y comentarla; procedimiento muy borgeano que el escritor justifica desde el prólogo de *Ficciones*:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de exhibir en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resartus*... Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios (*O. C. I*, p. 429).

⁴³⁴ Véase Antonio Fernández Ferrer: *Ficciones de Borges. En las galerías del laberinto*, op. cit., pp. 339 y 340.

⁴³⁵ Arturo Echavarría: *Lengua y literatura de Borges*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 195.

En la apócrifa novela, un estudiante de derecho en Bombay decide dedicar su vida a la búsqueda del hombre de quien procede esta transparencia que una vez percibió en un hombre vil y aborrecible. El estudiante supone que este hombre vil y aborrecible es el reflejo de un amigo, o amigo de amigo. Y cuando vuelve a pensar en el problema, llega a una convicción misteriosa: “En algún punto de la tierra hay un hombre de quien procede esta claridad; en algún punto de la tierra está el hombre que es igual a esa claridad. El estudiante resuelve dedicar su vida a encontrarlo” (*O. C. I*, p. 416). El protagonista inicia así una larga peregrinación por el Indostán. Todos los hombres que interroga tienen una porción de Almoatásim, fuente de esa claridad que busca. Así se convierte la apócrifa novela de Mir Bahadur Alí en “una progresión ascendente, cuyo término final es el presentido hombre que se llama Almotásim”. La porción divina de Almoatásim es mayor, cada vez que los hombres interrogados le han conocido más de cerca. Y al cabo de los años:

El estudiante llega a una galería, en cuyo fondo hay una puerta y una estera barata con cuentas y atrás un resplandor. El estudiante golpea las manos una y dos veces y pregunta por Almoatásim. Una voz de hombre-la increíble voz de Almoatásim- lo insta a pasar. El estudiante descorre la cortina y avanza. En ese punto la novela concluye” (*O. C. I*, p. 416).

Al final de su nota a la novela, Borges incluye otra, al pie de página. La nota de la nota contiene otro resumen, esta vez de un poema: *Mantiq Al Tayr* que Borges traduce (*coloquio de los pájaros*), del místico persa Farid Al Din Abú Talib Muhámmad Ben Ibrahim Attar, a quien mataron los soldados de Tule, hijo de Zingis Jan, cuando Nishapur fue usurpada. En el poema citado, el remoto rey de los pájaros deja caer en el centro de la China una pluma espléndida; los pájaros resuelven buscarla. Solamente treinta pájaros, después de azarosas peripecias, llegan al Kaf, la montaña circular que rodea la tierra, donde está el alcázar del Simurg, cuyo nombre

quiere decir “treinta pájaros”. Sólo treinta pájaros, purificados por los trabajos, pisan la montaña del Simurg: “Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos” (*O. C. I*, p. 416). Este poema de Farid Al Din Attar- que ya no es una creación apócrifa de Borges- resuelve el enigmático final de la simulada novela. Al final de la reseña bibliográfica que forma todo el cuerpo del texto, el escritor establece la relación del poema con la apócrifa novela para resolver la incógnita: la identidad del buscador y del buscado. El estudiante de Bombay es Almotásim y Almotásim es el estudiante y todos los hombres.

Arturo Echavarría anuncia tres planos⁴³⁶ de la narración que nos permiten hablar de nuevo de un sistema analítico tripartito: el primer plano principal que sigue la corriente narrativa desde el comienzo. Éste, a su vez, se bifurca en dos planos secundarios: la narración de la trama de la novela de Bahadur Alí y las referencias a los dos críticos que señalaron el parecido de la novela con el poema del persa Attar con el cual Borges cierra el cuento en una larga nota a pie de página. Respetando el orden tripartito, intentaremos adecuar esta lectura al paradigma borgeano propuesto por Mary Lusky Friedman y que consiste en una “desgracia motivadora” que empuja al protagonista a realizar un “viaje empobrecedor” que acaba con el personaje “aniquilado en un encierro”. A su vez, Zunilda Gertel anota cómo algunos componentes básicos de la estructura de “El acercamiento a Almotásim” se reiteran y transforman en numerosas ficciones posteriores de Borges, como por ejemplo “El inmortal” y “El jardín de senderos que se bifurcan”. Entre los elementos que configuran la estructura de los cuentos, señala Gertel:

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 190.

- 1) Introducción que incluye la presencia de algún texto anterior, particularmente un libro o un manuscrito, real o ficticio, que cautiva al narrador e intriga al lector, y a su vez contamina el texto central.
- 2) El protagonista u otro personaje fundamental persigue la busca de un signo ausente que es el motivo crucial en el desarrollo de la narración.
- 3) Un misterioso y arduo laberinto, cuyo punto de entrada o de regreso es generalmente un jardín, crea confusión con mágico sentido de pérdida y caos, y asimismo, de vaga esperanza. Todos, elementos que se intertextualizan y se reiteran como diferentes etapas del laberinto en paradójica combinación.
- 4) La presencia de una figura misteriosa, de atractivo poder (un sabio, un Dios, o un miserable) tiene función primordial en el encuentro del secreto centro, como modificación o realización del destino del protagonista.
- 5) El vértigo y la aniquilación que lleva al conocimiento o anagnórisis, culmina en una revelación inconclusa.
- 6) La opción última, no la solución, queda en el discurso invisible del lector, que en la obra de Borges, siempre ha de completar el discurso del autor⁴³⁷.

Veremos a continuación cómo satisface el texto de Borges todos los apuntes y paradigmas que acabamos de mencionar, y comprobamos cómo el fragmentarismo y la discontinuidad del discurso sirven perfectamente al objetivo principal de prefigurar el mosaico de una estructura laberíntica, y al mismo tiempo, confirma la idea principal de la multiplicidad resuelta en la unidad. Según esta perspectiva, la historia es, en palabras de Jaime Alazraki:

La búsqueda de una imagen primera a través de los reflejos que ésta ha dejado dispersos en otros hombres. Cada hombre es un espejo de Almotásim, y la suma de esas imágenes dispersas forman el resplandor último en el que se manifiesta Almotásim⁴³⁸.

⁴³⁷ Zunilda Gertel: “Paradojas de la identidad y la memoria. De “El acercamiento a Almotásim” a “La memoria de Shakespeare”, en *El siglo de Borges. Vol. II, op. cit.*, p. 92.

⁴³⁸ Jaime Alazraki: *Versiones. Inversiones. Reversiones, op. cit.*, p. 70.

2.1: Primer plano, la novela *The approach to Al-Mu'tasim*

2.1.1: Oscilación permanente entre lo real y lo ficticio

Las primeras dos líneas anuncian la presencia de dos personajes; uno real, y el otro ficticio: Philip Guedalla⁴³⁹ y Mir Bahadur Alí. Paradójicamente, el personaje real comenta una apócrifa novela atribuida al inexistente abogado de Bombay⁴⁴⁰. Estamos de nuevo ante la persistente idea de introducir un plano ficticio en la realidad para anular las fronteras entre ambos y avivar la doctrina idealista según la cual el mundo que vivimos tiene tantas pretensiones de ser real como de ser irreal. Es un recurso típicamente borgeano basado en alternar seres reales con seres ficticios como hemos visto en “El jardín de senderos que se bifurcan” y “Las ruinas circulares”. Al final lo ficticio se llena de realidad y lo real cobra visos de irrealidad.

Otro dualismo que alimenta la misma tendencia aparece enseguida en el comentario de Guedalla sobre la novela: “es una combinación algo incómoda”. Recordemos que el término “inquietante” apareció en el último párrafo de “Magias parciales del Quijote” para referirse a la sensación de incomodidad que se sienten los lectores al enfrentarse con personajes ficticios que se vuelven reales planteando la posibilidad de que los propios lectores sean meros simulacros. Mezclar los poemas alegóricos con las novelas policiales tiene el mismo efecto: combinar dos planos aparentemente incompetentes que acaban asimilándose e integrándose

⁴³⁹ Es un popular historiador inglés (1889-1944), escritor de biografías y libros de viaje. Su libro más conocido es la biografía del Duque de Wellington: *The Duke* (Londres, Hodder and Stoughton, 1931). Visitó Argentina en varias ocasiones en los años treinta y llegó a escribir un libro nada memorable: *Argentine Tango* (1932). Véase Antonio Fernández Ferrer: *Ficciones de Borges...*, *op. cit.*, p. 339.

⁴⁴⁰ Bahadur es un término de respeto. Rao Bahadur, por ejemplo, es un título honorífico otorgado a los autores de un gran servicio a la nación (Rao: príncipe; Bahadur: muy honorable). Véase Antonio Fernández Ferrer: *Ficciones de Borges... op. cit.*, p. 340

incomoda a los lectores. Otro comentarista de la novela apócrifa, Mr. Cecil Roberts, toma la palabra para denunciar “la doble, inverosímil tutela de Wilkie Collins⁴⁴¹ y del ilustre persa del siglo doce, Ferid Eddin Attar”. La incómoda combinación esta vez contiene elementos policiales con un *undercurrent* místico. Esta heterogeneidad explícita establece aquí un vínculo con la noción panteísta según la cual “todo puede ser todo”.

Con la palabra “undercurrent” se entiende que la corriente mística pasa desapercibida. Es justamente lo que quiso Borges al ocultar, voluntariamente, el término “sufismo”. Sin embargo, la inclusión del poema *Mantiq Al tayr* de Attar al final del cuento- junto con otras referencias textuales- ha facilitado la tarea de captar ese “undercurrent místico”. De hecho, la percepción de Almotásim como un “resplandor” y el subtítulo “Un juego de espejos que se desplazan” aluden inequívocamente a la doctrina sufí que ve en el mundo de los fenómenos un espejo de Dios, en el plano del No-ser una manifestación o reflejo del Ser. Según Jaime Alazraki:

El resplandor de Almotásim no es sino la luz radiante que trasunta la presencia del Dios sufí. [...] Y sin embargo, no hay referencia alguna en el cuento al sufismo, al menos en forma directa. Aun en la larga nota que resume el *Coloquio de los pájaros* de Attar, texto fundamental del misticismo sufí, no aparece la palabra sufí o sufismo. La omisión recuerda el artificio de las adivinanzas que Borges recuerda y pone en prueba en “El jardín de senderos que se bifurcan”⁴⁴².

⁴⁴¹ Es el escritor inglés William Collins (1824-1889) autor, entre otras obras, de *La piedra lunar* (1868), *La dama de blanco* (1860) y *Armada*. Bajo el influjo de la novela epistolar del siglo XVIII, Collins fue el primer novelista que usó el procedimiento de que una historia fuera contada por los personajes de la fábula. Borges lo sitúa en la historia de la literatura en lengua inglesa entre Poe y Stevenson. Véase Antonio Fernández Ferrer: *Ficciones de Borges...*, *op. cit.*, p. 341. Marcela Croce y Gastón Sebastián M. Gallo: *Enciclopedia Borges*, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁴² (Jaime Alazraki 1996: 38) citado por Antonio Fernández Ferrer: *Ficciones de Borges...*, *op. cit.*, p. 350.

Lo ficticio cobra aún más visos de realidad cuando se comenta en el texto: “*La editio princeps* del *Acercamiento a Almotásim* apareció en Bombay, a fines de 1932” (*O. C. I*, p. 414). Mucha gente la tomó como nota bibliográfica y crítica sobre un libro real, tanto que Adolfo Bioy Casares- según relata Emir Rodríguez Monegal en su biografía sobre Borges- lo encargó en una librería, y, evidentemente, no lo encontraron. Pero el narrador sigue en el juego dando más detalles: “El papel era casi papel de diario; la cubierta anunciaba al comprador que se trataba de la primera novela policial escrita por un nativo de Bombay City. En pocos meses, el público agotó cuatro impresiones de mil ejemplares cada una” (*O. C. I*, p. 414). El juego no para allí, ya que el narrador se aboca a resumir y comentar la obra.

2.1.2: Juego de espejos que se desplazan

La edición que utiliza el narrador comentarista fue publicada en Londres con el título *The conversation with the man called Al-Mu'tasim* y tiene el subtítulo: *A game with shifting mirrors* (Un juego con espejos que se desplazan). En primer lugar, el subtítulo recuerda del juego de desplazamiento propuesto por el propio narrador comentarista entre planos reales y ficticios. Además, la nota a pie de página que incluye el poema de Attar es el espejo de todo el texto narrativo, en alusión clara a la busca de un alma a través de los reflejos que ésta ha dejado en otras. A nivel superior, el texto entero, de algún modo, refleja otros textos. Se trata como señala Alazraki de: “una literatura que incorpora otras literaturas”⁴⁴³. En el último párrafo hay una extensa enumeración de las obras con que “El acercamiento a Almotásim” tiene cierta analogía, desde *On the City Wall* de Kipling hasta el poema de Attar pasando por los setenta cantos de la incompleta alegoría *The Faërie Queene*. Son las piezas sueltas que, reunidas, forman la imagen del mosaico narrativo en una figura que, a su vez, repite la metáfora del Simurg.

En segundo lugar, el subtítulo guarda alguna conexión- aunque sea lejana- con otro subtítulo que apareció en *la Posdata* de “El inmortal”. Se trata del comentario titulado *A coat of many colours* del doctor Nahum Cordovero. Ambos títulos apuntan de nuevo a la noción panteísta de la multiplicidad que desemboca en la unidad. Por otra parte, los espejos en el subtítulo señalarían, desde nuestro punto de vista, a “El Aleph” donde el protagonista llegó a la conclusión de que el objeto mágico de la calle Garay era falso y que el auténtico, ese que nadie lo vió, es de naturaleza acústica,

⁴⁴³ Jaime alazraki: *Versiones. Inversiones. Reversiones, op. cit.*, p. 71.

y sólo lo escuchan los fieles al acercarse sus oídos a una columna en la mezquita de Amr en El Cairo. Todos los objetos visuales han sido meros reflejos (espejos que se desplazan) del auténtico Aleph invisible. A algunos afortunados se les ha concedido el privilegio de escucharlo. Uno de ellos es el estudiante de Bombay quien ha conseguido escuchar la increíble voz de Almotásim: “El estudiante golpea las manos una y dos veces y pregunta por Almotásim. Una voz de hombre- la increíble voz de Almotásim- lo insta a pasar” (*O. C. I*, p. 416). Para llegar a ese punto culminante el protagonista ha estado perdido entre infinitos espejos que se desplazaban: “A medida que los hombres interrogados han conocido más de cerca a Almotásim, su porción divina es mayor, pero se entiende que son meros espejos” (*O. C. I*, p. 416). Al final, el juego de los espejos era indispensable para alcanzar el objetivo final de escuchar la voz de Almotásim trazando, al mismo tiempo, el largo camino que el protagonista tuvo que recorrer para llegar a la parada final.

Sobre la identidad divina que se pierde entre infinitos espejos, hay un curioso subtítulo, “Los espejos abominables”, que forma parte del cuento “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” del libro *Historia universal de la infamia*. Allí el escritor explica los fundamentos de una cosmogonía basada en un Dios espectral:

Esa divinidad carece majestuosamente de origen, así como de nombre y de cara. Es un Dios inmutable, pero su imagen proyectó nueve sombras que, condescendiendo a la acción, dotaron y presidieron un primer cielo. De esa primera corona demiúrgica procedió una segunda, también con ángeles, potestades y tronos, y éstos fundaron otro cielo más abajo, que era el duplicado simétrico del inicial. Ese segundo conclave se vio reproducido en uno terciario y éste en otro inferior, y así hasta 999. El señor del cielo del fondo es el que rige- sombra de sombras de otras sombras- y su fracción de divinidad tiende a cero (*O. C. I*, p. 327).

La imagen de la divinidad perdida entre infinitos reflejos viene como una respuesta satisfactoria del enigma del estudiante en “El acercamiento a Almotásim” quien, de golpe, percibe una exaltación en uno de los hombres aborrecible. Puesto que el hombre vil es incapaz de ese momentáneo decoro, el protagonista deduce que: “éste ha reflejado a un amigo, o amigo de un amigo” (*O. C. I*, p. 416). La cadena de reflejos “un amigo, o amigo de un amigo” entra en diálogo explícito con la cadena de divinidades en “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, y ofrece la clave al estudiante de Bombay para que emprenda el camino de búsqueda de la divinidad. A la luz de esta teoría, el protagonista llega a una convicción misteriosa: “*En algún punto de la tierra hay un hombre de quien procede esa claridad; en algún punto de la tierra está el hombre que es igual a esa claridad. El estudiante resuelve dedicar su vida a encontrarlo*” (*O. C. I*, p. 416).

A lo largo de toda la producción literaria de Borges hay una tendencia permanente de recurrir a la noción panteísta como la solución brillante y la salida acertada de cualquier enigma planteado en cualquier encrucijada del laberinto. La referencia a FitzGerald al final del resumen de *Mantiq al-Tayr* nos obliga a detenernos en *Otras inquisiciones* donde un ensayo titulado “El enigma de Edward Fitzgerald” explica el extraño fenómeno de las *Rubaiyat* de Umar Khayyam, un persa del siglo XI, y que FitzGerald pudo recrear siete siglos después sin haber tenido ningún contacto con Umar: “de la fortuita conjunción de un astrónomo persa que condescendió a la poesía, de un inglés excéntrico que recorre, tal vez sin entenderlos del todo, libros orientales e hispánicos, surge un extraordinario poeta, que no se parece a los dos” (*O. C. II*, p. 67). A esta incógnita responde el escritor con dos teorías, la primera es la transmigración de las almas según la cual “quizá el alma de Umar se hospedó, hacia 1857, en la

de FitzGerald” (*O. C. II*, p. 68). La segunda respuesta es una aplicación directa de la doctrina panteísta- enriquecida por las anotaciones claras a los espejos- que considera la historia universal como un espectáculo que Dios concibe, representa y contempla: “esta especulación (cuyo nombre técnico es panteísmo) nos dejaría pensar que el inglés pudo recrear al persa, porque ambos eran, esencialmente, Dios o caras momentáneas de Dios” (*O. C. II*, p. 68).

En otro ensayo del mismo libro, “El ruiseñor de Keats”, recurre a la misma técnica para justificar y defender la hipótesis del poeta inglés quien en su “Oda a un ruiseñor” contrasta su propia condición mortal “con la tenue voz imperecedora del invisible pájaro [...] cuya voz, ahora, es la que en campos de Israel, una antigua tarde, oyó Ruth la moabita” (*O. C. II*, p. 95). Basándose en *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer, Borges analiza:

En el capítulo 41 se lee: “Preguntémonos con sinceridad si la golondrina de este verano es otra que la del primero y si realmente entre las dos el milagro de sacar algo de la nada ha ocurrido millones de veces para ser burlado otras tantas por la aniquilación absoluta. Quien me oiga asegurar que ese gato que está jugando ahí es el mismo que brincaba y que travesaba en ese lugar hace trescientos años pensará de mí lo que quiera, pero locura más extraña es imaginar que fundamentalmente es otro”. Es decir, el individuo es de algún modo la especie, y el ruiseñor de Keats es también el ruiseñor de Ruth (*O. C. II*, p. 96).

En *Otras inquisiciones* hay otro ensayo que ilumina más rasgos de la doctrina panteísta en Borges. Bajo el significativo título “De alguien a nadie” discute la idea de un Dios que es la nada primordial; un Dios que es Nada y Nadie para ser todos: “quienes lo concibieron así obraron con el sentimiento de que ello es más que ser un Quién o un Qué”. (*O. C. II*, p. 116). Partiendo de otra lógica: “Ser una cosa es inexorablemente no ser todas las otras cosas”, llega a rematar: “no ser es más que ser algo y que, de alguna manera, es ser todo”. Sorprendentemente, al aplicar esta conclusión a Shakespeare, como ejemplo, Hazlitt corrobora: “Shakespeare se parecía a todos los hombres, salvo en lo de parecerse a todos los hombres. Íntimamente no era nada, pero era todo lo que son los demás, o lo que pueden ser” (*O. C. II*, p. 116). De ahí que Borges, en una nota a pie de página en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” establece: “Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare” (*O. C. I*, p. 438), que es una de las múltiples fórmulas con que anunciaba la cosmovisión panteísta.

En “Everything and nothing”, un ensayo de *El Hacedor*, retoma el asunto de Shakespeare con la variante de que la idea se hace relato: un joven de veinticuatro años llega a Londres y se hace actor. Mientras tanto, el alma que lo habitaba era César, Julieta y Macbeth: “Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser” (*O. C. II*, p. 181). El ensayo se cierra con este párrafo:

La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios le dijo: “Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo”. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: “Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú lo soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie” (*O. C. II*, p. 182).

Otro tanto se puede decir sobre Bernard Shaw quien escribe: “Yo comprendo todo y a todos y soy nada y soy nadie” (*O. C. II*, p. 127) resumiendo todo lo anteriormente mencionado sobre el panteísmo.

2.2: Segundo plano, “El acercamiento a Almotásim” de Borges

2.2.1: El arduo camino de buscar a la divinidad

Arturo Echavarría parte del título *The Conversation* para fijar la atención en las palabras y los diálogos de los hombres viles con quienes se encuentra el estudiante a lo largo de su búsqueda: “Fue como si hubiera terciado en el diálogo un interlocutor más complejo”. Sabe que el hombre vil que está conversando con él es incapaz de ese momentáneo decoro. A la luz de estas conversaciones el estudiante emprende un largo proceso mental que le lleva a determinar su objetivo de búsqueda. Primero, resuelve perderse en la India, símbolo del vasto y caótico universo⁴⁴⁴ en que vivimos. En este sentido, el cuento entero es una alegoría de la existencia, y el estudiante representa al ser humano:

Piensa que se ha mostrado capaz de matar un idólatra, pero no de saber con certidumbre si el musulmán tiene más razón que el idólatra. El nombre de Guzerat no lo deja, y el de una *malka-sansi* (mujer de casta de ladrones) de Palanpur [...]. Arguye que el rencor de un hombre tan minuciosamente vil importa un elogio. Resuelve- sin mayor esperanza- buscarla. Reza, y emprende con segura lentitud el largo camino (*O. C. I*, p. 416).

Más adelante, el texto nos aclara otros detalles de ese viaje intelectual basado en otros verbos que son sinónimos del razonamiento y que resumen el proceso entero: “Sabe que el hombre vil que está conversando con él es incapaz de ese momentáneo decoro; de ahí postula que éste ha reflejado a un amigo, o amigo de un amigo. Repensando el problema, llega a una convicción misteriosa ...”. En general, buscar a

⁴⁴⁴ Borges alude a menudo a la vastedad de la India y a la variedad de su gente, refiriéndose a ella como “vertiginosa” y resaltando su asociación con lo no-racional y lo caótico. Recordando “el dicho de que la India es más grande que el mundo”, Borges usa la India como una metáfora del Universo. Véase Antonio Fernández Ferrer: *Ficciones de Borges...*, *op. cit.*, p. 340.

Almotásim podría ser una metáfora del hombre en busca de Dios. El estudiante rechaza tanto el Dios Único del Islam como los múltiples Dioses del Hinduismo y se dedica a descubrir un nuevo concepto de la divinidad. Al final de la reseña el narrador insinúa el hallazgo de este nuevo concepto de la divinidad, aunque con menos entusiasmo:

Hay pormenores afligentes: un judío negro de Kochín que habla de Almotásim, dice que su piel es oscura; un cristiano lo describe sobre una torre con los brazos abiertos; un lama rojo lo recuerda sentado “como esa imagen de manteca de yak que yo modelé y adoré en el monasterio de Tashilhunpo”⁴⁴⁵. Esas declaraciones quieren insinuar un Dios unitario que se acomoda a las desigualdades humanas. La idea es poco estimulante, a mi ver (*O. C. I*, p. 417).

Los verbos pensar, saber, argüir, resolver, rezar y emprender el largo camino establecen los fundamentos de un proceso mental y físico agotador que se corona al final con el encuentro deseado con Almotásim, es decir consigo mismo. Donald Shaw explica:

The student sets off in search of a new absolute. [...] The quest begins and ends in the same place, Bombay, and implicitly leads the student only back to himself. It is, in other words, circular, and to that extent futile. The circular tower from which the quest begins is the first of a host of mocking examples of circularity in Borges' stories⁴⁴⁶.

⁴⁴⁵ Es el monasterio de Tashi Lhunpo (siglo XV), en Shigatse, la segunda ciudad más importante del Tibet; es el mayor y más antiguo monasterio de la secta de los gorros amarillos (Gelugpa) con la figura de Maitreya de treinta metros de altura. Es la sede del Panchen Lama, la segunda autoridad religiosa más importante del Tibet. El nombre significa en tibetano (bkra shis lhun po): “toda la fortuna y felicidad están aquí” o “montón de gloria”. En cuanto a las imágenes de manteca de yak, en el interior de los templos tibetanos están siempre encendidas las lámparas con manteca de yak proporcionada por las ofrendas de los peregrinos. Son famosas las imágenes de manteca de yak del monasterio de Labrang. Entre otros, Borges conocía y cita en sus obras los libros de Alexandra David-Neel, visitante de Tibet, en los que se habla de estas imágenes de manteca: “Gigantescas armazones construidas con madera ligera, algunas de las cuales tienen de cuatro a cinco metros de alto, son recubiertas con adornos hechos de manteca coloreada. Personajes diversos, elaborados también con manteca: dioses, hombres, animales, les son agregados, y delante de cada una de estas construcciones denominadas *tormas*, una mesa soporta muchas hileras de lámparas alimentadas asimismo con manteca” (David-Neel: 370). Véase Antonio Fernández Ferrer: *Ficciones de Borges...*, *op. cit.*, p. 351.

⁴⁴⁶ Donald L. Shaw: *Critical guide to spanish texts. Ficciones*, Londres, Thamesis Books, 1976, pp. 17 y 18.

Es un viaje hacia el interior del propio ser. Alberto C. Pérez cree que el cuento en su totalidad resume la búsqueda del hombre que requiere resolver su nada, o en otras palabras, “la búsqueda del ser esencial que informa la multiplicidad de la existencia, multiplicidad que- en el sistema de símbolos borgeano- es Dios, el Único, el Indivisible”⁴⁴⁷. En la misma línea, “saltar el muro” que rodea el jardín es cruzar la frontera entre lo real y lo irreal; es superar el nivel de lo humano a lo suprahumano; es interiorizarse pero al mismo tiempo abrirse a las últimas realidades que se revelan al conseguir la unión con lo sagrado.

⁴⁴⁷ Alberto C. Pérez: *Realidad y suprarrealidad...*, op. cit., pp. 135 y 137.

2.2.2: Almotásim, la divinidad y el movimiento circular

Antes de concluir su comentario sobre la novela de Mir Bahadur Alí, el narrador del cuento deja un dato curioso sobre el personaje histórico llamado Almotásim, el octavo califa de la dinastía Abbasida. La etimología del nombre Almotásim regala una señal temprana e inequívoca sobre la identidad del buscador y el buscado: el estudiante, buscador de amparo en la torre circular al principio de la novela se encuentra- al final del recorrido- con Almotásim, un nombre que significa literalmente el buscador de amparo, o sea, se encuentra consigo mismo.

Almotásim (el nombre de aquel octavo Abbasida que fue vencedor en ocho batallas, engendró ocho varones y ocho mujeres, dejó ocho mil esclavos y reinó durante un espacio de ocho años, de ocho lunas y ocho días) quiere decir etimológicamente *El buscador de amparo* (O. C. I, p. 417).

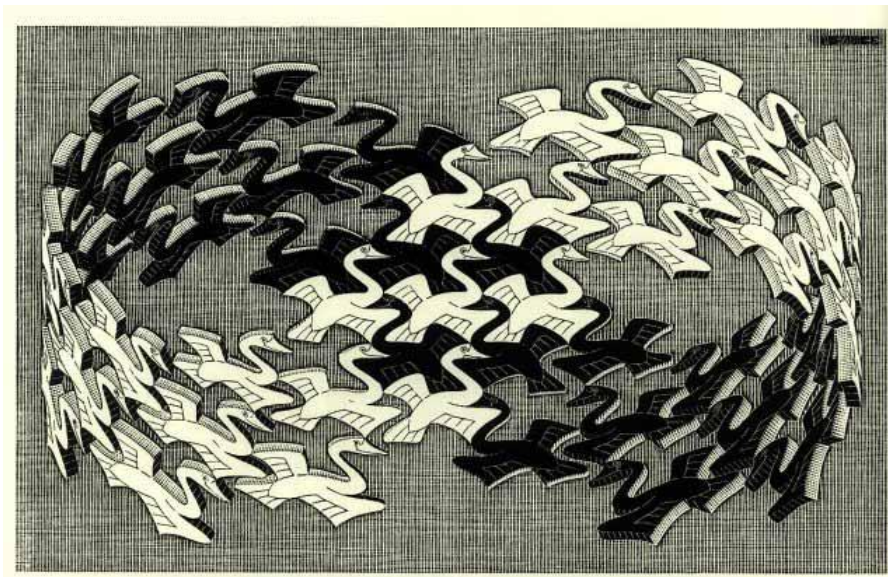
Antonio Fernández Ferrer cree que este nombre fue, entre otros, el de un emir almeriense en la época medieval de los reinos de Taifas, y que el nombre fue retomado por Borges como supuesto autor del poema titulado “Cuarteta” incluido posteriormente en *El Hacedor* de 1960 donde aparece en el la sección “Museo” y se atribuye al Diván de Almotásim el Magrebí (siglo XII). Esto en cuanto al nivel de la obra borgeana. En cuanto al personaje histórico Almotásim Ibn Harum, Fernández Ferrer da más detalles:

[...] reinó desde 833 a 842. Hijo de un esclavo turco, tuvo un vasto número de esclavos de esa nacionalidad, a quienes usaba como soldados y oficiales. Estos llegaron a ser tan temibles que derrocaron a sus amos abbasidas. [...] En una nota al pie de *Las mil y una noches* (1865, vol. 9, pág. 232) Sir Richard Burton escribe que Al-Mutasim era “el hijo de Al-Rashid por Ma’arid, una esclava concubina de origen extranjero. Era valiente y de alto espíritu, pero desprovisto de educación. Su fuerza

personal era tal que podía romper el codo de un hombre entre sus dedos. Imitó la pompa de los reyes persas. Fue llamado ‘El Octonario’ por ser el octavo Abbasida, el octavo en descender de Abbas, el octavo hijo de Al Rashid. Comenzó su reinado en A. H. 218. Vivió 48 años. Su nacimiento se produjo bajo el signo de Escorpio (octavo signo zodiacal). Resultó victorioso en ocho expediciones. Mató a ocho enemigos y dejó ocho hijos varones y hembras⁴⁴⁸.

El propio Fernández Ferrer alega que el ocho es cifra de lo cíclico, lo infinito y lo innumerable, y cita a Chevalier quien argumenta:

El ocho es universalmente el número del equilibrio cósmico. Es el número de las direcciones cardinales a las que se añaden las direcciones intermedias; es el número de la rosa de los vientos, de la Torre de los Vientos ateniense. Frecuentemente es el número de las radios de la rueda, desde la roduela céltica a la Rueda de la ley búdica (la Rueda del Dhamma). Es también el de los pétalos del loto y de los senderos de la Vía. El de los trigramas del Yi-king y de los pilares del Ming-t’ang; el de los ángeles portadores del trono celestial; también- sin que se sepa exactamente de qué forma- el del espejo de Amaterasu. [...] Pero el ocho no es lo innumerable indefinido y disperso; es lo innumerable que constituye una entidad que se expresa por el ocho⁴⁴⁹.



“Cisnes” dibujando el número “8”, de Escher.

⁴⁴⁸ Antonio Fernández Ferrer: *Ficciones de Borges...*, op. cit., p. 351.

⁴⁴⁹ (Chevalier: 768-769) citado por Antonio Fernández Ferrer: *Ficciones de Borges...*, op. cit., p. 352.

Además del ocho como cifra de la identidad innumerable y el nombre de “Almotásim” como señal temprana de la identidad del buscador y el buscado, se pueden detectar al menos otras dos alusiones que anticipan y preven el desenlace: primero, el hecho de “cerrar su órbita de leguas y de años en el mismo Bombay, a pocos pasos del jardín de los perros color luna” (*O. C. I*, p. 417). Segundo, la referencia a cruzar dos vías del tren o la misma vía dos veces (*O. C. I*, p. 416). En cuanto a la primera señal, Alberto C. Pérez propone dos posibilidades para explicar esta circularidad: un viaje onírico y otro viaje real. La primera hipótesis está basada en el hecho de que “el estudiante, aniquilado, se duerme; cuando despierta, ya con el sol bien alto, ha desaparecido el ladrón” (*O. C. I*, p. 416). Se habla de un viaje en los sueños del protagonista sin moverse de su sitio, y con el sol bien alto se justifica la referencia a “los resplandores diversos y crecientes”: “Uniéndolo el resplandor del sol y la claridad detrás de la cortina, podemos concluir que el relato de Mir Bahadur Alí ha transcurrido en los sueños del estudiante incrédulo”⁴⁵⁰. En la segunda hipótesis se atestiguan los detalles de “una peregrinación que comprende la vasta geografía del Indostán” (*O. C. I*, p. 417) para acabar a pocos pasos de donde emprendió el recorrido, pero con la diferencia de que ya se ha concluido un ciclo más en la historia circular del universo lo que le da acceso a un nivel superior de la espiral. Adrián Huici confirma la misma idea subrayando que el texto “presupone un laberinto-espiral, puesto que el estudiante regresa al punto de partida, aunque en otro nivel”⁴⁵¹. Esto significa que el peregrinaje no ha sido en vano, por el contrario, ha sido un elemento indispensable para experimentar la revelación mística en la galería “en cuyo fondo hay una puerta y una estera barata con muchas cuentas y atrás un resplandor” (*O. C. I*, p. 417).

⁴⁵⁰ Alberto C. Pérez: *Realidad y suprarrealidad...*, op. cit., p. 141.

⁴⁵¹ Adrián Huici: *El mito clásico...*, op. cit., p. 209.

Otro tanto se puede decir sobre el hecho de cruzar dos veces la misma vía. Se entiende que ha sido un viaje de ida y vuelta por la misma ruta dibujando un círculo sin darse cuenta. Así el protagonista habrá cumplido el ritual de cerrar un ciclo antes de acceder a lo teológico. Muy asociada con esta idea es la figura de un laberinto que los fieles recorren en las catedrales de la Edad Media antes de tener acceso a lo sagrado:

La difusión casi mundial de laberintos contruidos de la misma manera permite suponer que tenían un significado como símbolos religiosos y manifestaban, por ejemplo a pequeña escala, un largo y dificultoso camino (¿de iniciación?). [...] En ciertas catedrales medievales, con el nombre de “Chémins à Jérusalem”, se entendieron como sustitutivos de una peregrinación a Tierra Santa, cuando el fiel los recorría en oración y de rodillas: el mosaico del suelo de la catedral de Chartres tiene un diámetro de 12 metros y el camino recorrido es de 200 metros. En muchas leyendas y mitos de pueblos extraños se habla de laberintos que el héroe tiene que recorrer para alcanzar un gran objetivo⁴⁵².



La catedral de Chartres con la figura del laberinto.

Fuente: www.universomandalas.com. Fecha de consulta: 11/07/2010.

⁴⁵² Hans Biederman: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Baidós, 1993, p. 257.

El viaje incesante de ir y venir entre lo real e irreal tiene otra representación en “El acercamiento a Almotásim” a través de las fases de la peregrinación intelectual del estudiante, en un movimiento que nos recuerda del mago de “Las ruinas circulares” quien- después de tantos intentos de soñar un hijo- descubre humillado que no ha hecho más que darse una vuelta y acabar donde ha comenzado el viaje circular del proceso de la creación. La frase sobre el estudiante incrédulo: “cierra su órbita de leguas y de años en el mismo Bombay” tiene el mismo efecto del desenlace fulminante que pone en jaque al mago y toda su labor creacional. La única diferencia que se puede anotar entre ambos movimientos circulares es que en el caso de Almotásim la progresión es ascendente: la curva sube y va de menos a más: “en el principio, el tenue rostro de una sonrisa o de una palabra; en el fin, esplendores diversos y crecientes de la razón...” (*O. C. I*, 416), un proceso que resume el paso del “no ser” al “ser”; de la nada a la claridad total; de lo fantasmagórico a la identificación definitiva y el esplendor final, formando parte del todo que une a todos y a cada uno de los seres que lo componen. Mientras en “Las ruinas circulares” la progresión tiende a descender: el mago al principio se cree creador único y dueño de sus actos para acabar descubriendo su fantasmidad; su no ser.

No es de extrañar que en el resumen del poema de Attar se comenta que los treinta pájaros: “saben que su alcázar está en el Kaf, la montaña circular que rodea la tierra. Acometen la casi infinita aventura; superan siete valles o mares; el nombre del penúltimo es Vértigo; el último se llama Aniquilación” (*O. C. I*, p. 418). Ya se sabe por qué se insiste en destacar los dos términos “Vértigo” y “Aniquilación”: el primero se debe al movimiento circular y el segundo traza minuciosamente el círculo que va

estrechándose en forma espiral. Para confirmar esta tendencia, bastaría reflexionar sobre las siguientes palabras del narrador:

No diré lo mismo de esta otra: la conjetura de que también el Todopoderoso está en busca de Alguien, y ese Alguien de Alguien superior (o simplemente imprescindible e igual) y así hasta el Fin- o mejor, el Sinfín- del Tiempo, o en forma cíclica (*O. C. I*, p. 417).

2.2.3: La torre circular

De hecho, muchos críticos y estudiosos de este cuento han prestado especial atención a la torre circular en el fondo de un desordenado jardín donde el protagonista busca amparo después de haber matado al hindú. La figura circular y la espiral empiezan a cobrar protagonismo en cuanto se pone en marcha la peregrinación del estudiante hacia su meta. La torre circular donde arranca la aventura es un símbolo de la purificación y la aniquilación del yo humano. Leemos en el texto:

Escala el muro de un desordenado jardín, con una torre circular en el fondo. Una chusma de perros color de luna (*a lean and evil mob of mooncoloured hounds*) emerge de los rosales negros. Acosado, busca amparo en la torre. Sube por una escalera de fierro- faltan algunos tramos- y en la azotea, que tiene un pozo renegrido en el centro, da con un hombre escuálido, que está orinando vigorosamente en cuclillas, a la luz de la luna. Ese hombre le confía que su profesión es robar los dientes de oro de los cadáveres trajeados de blanco que los parsis dejan en esa torre (*O. C. I*, p. 416).

La descripción del escenario coincide con las Torres del Silencio que, en la religión zoroástrica de los parsis⁴⁵³, son edificios funerarios ubicados principalmente en Bombay (India) y en Yazd y Kermán (Irán). El zoroastrismo considera al cadáver humano como un elemento impuro, por lo que está prohibido que éstos contaminen a los elementos clásicos de agua, tierra y fuego. Por esta razón los cuerpos son llevados a las Torres del Silencio, donde su carne es consumida por los buitres. Recordemos que

⁴⁵³ Son los persas pertenecientes a la comunidad zoroastriana de la india occidental en Guzerat y Bombay adonde emigraron tras la conquista musulmana de Irán, a mediados del siglo X. El zoroastrismo o mazdeísmo perduró en Irán tras la conquista árabe, pero, a raíz de diversas tentativas de rebelión contra los musulmanes, la mayoría de los zoroastrianos se trasladaron al norte de la India en donde siguen construyendo una comunidad. Los parsis tienen sus propios templos donde adoran el fuego (Casas del fuego) y sus (Torres del Silencio) llamadas también “dhakmā, dokhma o doongerwadi” en las que los cadáveres de los creyentes son expuestos a la intemperie y a las aves de presa, es decir, entregados a la naturaleza. Véase Antonio Fernández Ferrer: *Ficciones de Borges...*, *op. cit.*, pp. 345 y 346.

durante la conversación del estudiante con el hombre escuálido de la torre: “en el aire hay un vuelo bajo de buitres gordos” (*O. C. I*, p. 416). Una vez que los huesos toman el color blanco, por la intervención del sol y del viento, son arrojados al osario ubicado en la parte central del edificio⁴⁵⁴.



Un dibujo del siglo XIX de las torres del silencio de Bombay.

Fernández Ferrer añade que esas torres eran construidas en la cima de colinas o pequeñas montañas en zonas desérticas distantes de centros poblados, lo que justifica el comportamiento del protagonista al elegir esa torre como un escondite en los arrabales últimos. Además, en la tradición de los parsis, las torres son edificios achatados rodeados por bosques y jardines, a los que sólo tienen acceso unos pocos y elegidos cargadores o

⁴⁵⁴ Véase Antonio Fernández Ferrer: *Ficciones de Borges...*, *op. cit.*, p. 346. Y página web: www.es/wikipedia.org/wiki/Torres_del_silencio. Fecha de consulta: 20/10/2010.

portadores de los cuerpos. Para llegar allí, el estudiante: “Atraviesa dos vías ferroviarias, o dos veces la misma vía” (*O. C. I*, p. 416) y luego, salta el muro que surca el jardín desordenado antes de subir las escaleras de la torre. En este escenario aislado el hombre escuálido se dedica, con absoluta facilidad, a robar los dientes de oro de los cadáveres depositados en la torre.

Subir la escalera de fierro de la torre prefigura la escalada que emprende el protagonista desde lo más bajo (el ladrón de cadáveres) hasta la cumbre de esa progresión ascendente, cuyo término final es el presentido “hombre que se llama Almotásim”. El narrador avisa que en la escalera de fierro faltan algunos tramos, un dato aparentemente insignificante que cobra importancia cuando el comentarista acaba la argumentación del segundo capítulo de la novela y añade: “Imposible trazar las perpeccias de los diecinueve restantes. Hay una vertiginosa pululación *dramatis personae* (*O. C. I*, p. 417). Ahí están los tramos que faltan de la escalera.



Torre del Silencio a las afueras de la ciudad iraní de Yazd.

2.2.4: Paradigma cumplido

Mary Lusky Friedman cree que el primer postulado “desgracia motivadora” del paradigma borgeano se cumple con la supuesta muerte de un hombre en el enfrentamiento religioso entre musulmanes e hindúes, una desgracia principal que empuja al protagonista a huir y emprender el largo viaje de la búsqueda. A la estudiosa le sorprende el cambio abrupto en la orientación del viaje: “Misteriosamente, el propósito de su viaje cambia de la huida a la búsqueda”⁴⁵⁵. Desde nuestro punto de vista, esta modificación misteriosa se debe, en gran medida, a la figura de la torre circular que ha dado un golpe importante desviando al protagonista lejos de su propósito de huirse. Se trata de una parada técnica en la que la línea general de la narración cambia de rumbo. Sufrir una alteración en el plan de la narración es muy frecuente en Borges. Recordemos que Flaminio Rufo en “El inmortal” había emprendido un viaje en busca del río “cuyas aguas dan la inmortalidad” y acabó huyendo de esa tortura. En “El jardín de senderos que se bifurcan” acudimos a otro descarrilamiento parecido al del estudiante de Bombay cuando Yu Tsun intenta primero escaparse de la persecución de Richard Madden y acaba dedicándose a buscar una solución de la enigmática novela de su antepasado a manos del sinólogo Stephen Albert. En resumen, entre huida y búsqueda oscila el propósito de los viajes que los protagonistas borgeanos emprenden como consecuencia de una desgracia principal.

⁴⁵⁵ Mary Lusky Friedman: *Una morfología...*, *op. cit.*, p. 44.

Entre los rasgos e imágenes característicos de esta primera fase del paradigma, Friedman enumera tres temas: sectas, traición y relación maestro-alumno que el texto de Borges cumple satisfactoriamente: hay dos bandas enfrentadas, musulmanes e hindúes. Además, el protagonista es un musulmán renegado. “Blasfematoriamente, descrea de la fe islámica de sus padres” (*O. C. I*, p. 416). Busca amparo en la torre y el hombre escuálido lo instruye y le da las primeras instrucciones que le abren el camino hacia su futura peregrinación.

En cuanto al tema del enfrentamiento religioso entre sectas musulmanas e hindúes, el cuento habla de una batalla campal “al declinar la décima noche de la luna de muharram [...] bastón contra revólver, obscenidad contra imprecación, Dios el Indivisible contra los Dioses” (*O. C. I*, p. 416). Muharram es el primer mes del calendario lunar musulmán que se inicia con la Hégira, año 622 de la era cristiana. Se trata- según afirma Antonio Fernández Ferrer- de uno de los cuatro meses sagrados durante los cuales está prohibido guerrear. De hecho, “Muharram” en árabe viene de la palabra “haram” que significa prohibido o inviolable. El décimo día de Muharram conmemora la batalla de Kerbala, librada en Persia en el año 680 entre los chiíes y los suníes por la legitimidad del liderazgo de la comunidad islámica. En esa fecha festiva concluye el período de diez días de luto en memoria del martirio de la “Familia Sagrada” del imán chií Husein Ben Alí, nieto del profeta Mahoma. Quienes más celebran esta fiesta son los chiíes, en Irán e Irak⁴⁵⁶.

⁴⁵⁶ Véase Antonio Fernández Ferrer: *Ficciones de Borges...*, *op. cit.*, p. 345.

Antonio Fernández Ferrer aprovecha la referencia a los enfrentamientos religiosos entre musulmanes e hindúes para declarar la influencia de Kipling en ese episodio de la décima noche de Muharram⁴⁵⁷. En su cuento “On The city Wall” (En el muro), el escritor inglés de origen indio ofrece un suceso principal narrado por un personaje innominado al igual que Borges en su cuento. En la última parte del cuento de Kipling se desarrolla ampliamente la escena del tumulto entre musulmanes e hindúes con motivo de la fiesta de Muharram. En los fragmentos siguientes se puede valorar cómo ha influido Kipling en Borges a la hora de confeccionar los detalles de esa noche de Muharram:

Turbando la quietud del jardín, sombreado por los espesos rosales e iluminado por las lejanas estrellas, llegaban a nuestros oídos los redobles de tambor que sonaban en la celebración del Mohurram. [...] Los mahometanos organizan una procesión en la que acompañan, gritando y gimiendo, las tumbas de sus héroes, figuradas en papel y conducidas en angarillas. Esas fingidas tumbas tienen el nombre de *tazias*. [...] Los tambores redoblaban y la muchedumbre prorrumpía en su grito: // - *Ya Hassan! Ya Hassain!!!* Todos se daban golpes de pecho. Las músicas de viento hacían el mayor estrépito posible. [...] Avanzó la primera *tazia*, que era una obra primorosa de tres metros de altura, llevada por veinte fieles de mucha corpulencia. Iba por la penumbra de la Rambla de los Jinetes, cuando un ladrillazo muy certero despedazó el talco y los oropeles de la fingida tumba. [...] Al primero siguió otro ladrillazo, y la *tazia* se bamboleó en el lugar donde la había detenido el ataque. // - ¡Adelante! ¡En nombre del *Sirkar*, adelante!- gritaba el agente de la policía. [...] De los tejados de las casas llovían piedras sobre amigos y enemigos. Las calles, atestadas de gente, sonaban con el matraqueo de las porras y el campanilleo de los proyectiles. [...] Debo decir, y lo digo con tristeza, que, lejos de estar contrariadas, las fuerzas de que hablo tenían deseo de *divertirse*. Los oficiales que peinaban canas gruñían, es verdad, y rabiaban por haber tenido que dejar su cama, y los soldados ingleses afectaban contrariedad; pero en el fondo sentían gran satisfacción (Kipling: 261-272)⁴⁵⁸.

⁴⁵⁷ Para más detalles sobre este tema véase Antonio Fernández Ferrer: *Ficciones de Borges...*, op. cit., pp. 353-354. Marcela Croce y Gastón Sebastián M. Gallo: *Enciclopedia Borges*, op. cit., pp. 267-269.

⁴⁵⁸ (Kipling: 261-272) citado por Antonio Fernández Ferrer: *Ficciones de Borges...*, op. cit., pp. 353-354.

Si pasamos a la misma escena en “El acercamiento a Almotásim”, veremos cómo ha respetado la versión borgeana los minuciosos detalles que se perfilan en el texto de Kipling. Además, resume en pocas líneas lo que el escritor inglés explaya en unas cuantas páginas:

Es noche de tambores e invocaciones: entre la muchedumbre adversa, los grandes palios de papel de la procesión musulmana se abren camino. Un ladrillazo hindú vuela de una azotea; alguien hunde un puñal en un vientre; alguien ¿musulmán, hindú? Muere y es pisoteado. Tres mil hombres pelean: bastón contra revólver, obscenidad contra imprecación, Dios el Indivisible contra los Dioses. Atónito, el estudiante librepensador entra en el motín. Con las desesperadas manos, mata (o piensa haber matado) a un hindú. Atronadora, ecuestre, semidormida, la policía del Sirkar interviene con rebencazos imparciales. Huye el estudiante, casi bajo las patas de los caballos (*O. C. I*, p. 416).

En la segunda fase del paradigma borgeano, según Mary Lusky Friedman, se habla de un viaje empobrecedor que tiene como objetivo principal desrealizar y borrar los rasgos de los personajes dejando una sensación de despojamiento que da acceso a la aniquilación que caracteriza la fase final del paradigma. Entre los asuntos e imágenes relacionados con la segunda fase, la investigadora enumera cinco temas (viajes búsquedas, bebidas, estados desrealizadores, seres primitivos y degradación del entorno) de los cuales ha detectado sólo el primero, el cuarto y el quinto en “El acercamiento a Almotásim”. Desde nuestro punto de vista, es fácil captar señales de la tercera categoría: estados desrealizadores en la famosa referencia al “Vértigo” y la “Aniquilación” como dos consecuencias del viaje agotador realizado por los pájaros en busca del Simurg en el poema de Attar. Creemos que satisfacer este tema dentro de lo que es la segunda fase del paradigma es indispensable, ya que entre los cinco pilares mencionados el tema de “estados desrealizadores” es el más relevante y significativo que apunta directamente al término “viaje empobrecedor”.

Incumplirlo dejaría inválido, primero al segundo postulado y por consiguiente, a todo el paradigma. Veamos como detecta Mary Lusky Friedman estos elementos, mediante la tabla clasificatoria⁴⁵⁹, en “El acercamiento a Almotásim” y “Las ruinas circulares”:

Tabla III. Temas e imágenes relacionados con el viaje empobrecedor.

<i>Viajes, Búsquedas</i>	<i>Bebidas</i>	<i>Estados desrealizadores</i>	<i>Seres primitivos</i>	<i>Degradación del entorno</i>
Búsqueda de Malka Sansi y Almotásim			El hombre escuálido de la torre. Perros de color de luna	La vida en las castas más bajas
Intento de crear al hijo; viaje río abajo		Sueños	Los nativos que traen alimentos	El templo ha sido destrizado por el fuego

Otro tanto se puede anotar sobre la clasificación que realiza la misma autora sobre los temas relacionados con la última fase del paradigma: la aniquilación de la identidad en el encierro. La tabla IV no menciona nada sobre el “color rojo” en “El acercamiento a Almotásim”, y en la tabla V falta la referencia a “objetos preciosos y circulares”. En la muerte del hindú a manos del estudiante musulmán se puede captar una señal del color rojo que además está presente en la referencia a “los ladrillazos” que vuelan de las azoteas durante los enfrentamientos religiosos entre musulmanes e hindúes. Los “tambores” que los musulmanes tocan en la procesión, la “luna” de Muharram y las “rupias de plata” robadas por el hombre escuálido de la torre dan más que un ejemplo de los elementos circulares presentes en el texto.

⁴⁵⁹ Véase Mary Lusky Friedman: *Una morfología...*, op. cit., p. 60.

2.3: Tercer plano, el poema *Mantiq Al Tayr* de Attar

Las aves en la narrativa borgeana vienen asociados, generalmente, con su cosmovisión panteísta resumida en las palabras de Plotino: “Todo, en el cielo inteligible, está en todas partes. Cualquier cosa es todas las cosas. El sol es todas las estrellas y cada estrella es todas las estrellas y el sol” (*O. C. I*, p. 418). “El Simurg es uno de los símbolos del universo, y acaso de Dios, que puede manifestarse en una sola de sus formas posibles”, así piensa Jaime Alazraki. Juan Arana plantea el asunto desde otro punto de vista:

El panteísmo es la doctrina que declara que Dios es inmanente y en definitiva idéntico al mundo. En el mundo lo vivimos los hombres y de él formamos parte, de manera que el panteísmo afirma que somos en último término parte de Dios, si no Dios mismo” (Arana, 1998: 173)⁴⁶⁰.

La primera idea sugerida por la palabra “aves” es el vuelo. Su capacidad de ascender y de descender continuamente hace referencia a la relación que existe entre el cielo y la tierra; el mundo de arriba y el de abajo, lo divino y lo humano. En la fe cristiana, el Águila prefigura la naturaleza divina y es símbolo de lo teológico. En la misma línea, Borges sigue la tradición mediante la versión teosófica del Simurg en el poema *Mantiq Al-Tayr* de Farid Al Din Attar. En la lengua persa la palabra Simurg proviene de “si” que quiere decir treinta y “murg”, pájaros. El nombre significa literalmente: treinta pájaros, número que- desde nuestro punto de vista- se refiere a la divinidad perfecta. Se trata de tres (símbolo de la Santísima Trinidad) multiplicado por diez, cifra que se refiere a la perfección.

⁴⁶⁰ (Juan Arana, 1998: 173) citado por Víctor Bravo: *El orden y la paradoja*, op. cit., p. 131.

En *Nueve Ensayos Dantescos* (1982) hay un capítulo, “El Simurgh y el Águila”, que ejemplifica la unitaria oscilación de la constante inclinación mística del pensamiento borgeano. Allí Borges contrapone la imagen de los dos célebres pájaros. Según Raúl Rosseti, ambos comparten la extraña singularidad de estar compuestos de otros seres:

El Águila está compuesta por los precisos rostros de los bienaventurados que hablan con el pronombre “Yo” en vez de “Nosotros”. En el segundo, el Simurg es el rey de los pájaros, está compuesto por los treinta pájaros. Ellos forman el Simurg y el Simurg es cada uno de ellos y todos, es decir, en el Simurg están los treinta pájaros y en cada pájaro el Simurg; Los que lo miran son los que lo forman, mientras que en el Águila, los que la componen nunca pierden el rasgo individual de cada uno (unos hacen de ojos, los otros de cejas, otros de alas)⁴⁶¹.

Sobre la figura del Simurg habla Borges detalladamente en más de un lugar de su obra literaria. Veamos, por ejemplo, lo que se dice sobre el pájaro en *El libro de los seres imaginarios*, una obra en colaboración con Margarita Guerrero:

El Simurg es un pájaro inmortal que anida en las ramas del Árbol de la Ciencia; Burton lo equipara con el águila escandinava que, según la Edda Menor, tiene conocimiento de muchas cosas y anida en las ramas del Árbol Cósmico, que se llama Yggdrasil. [...] El *Thalaba* de Southey y la *Tentación de San Antonio* (1874) de Flaubert hablan del Simorg Anka; Flaubert lo rebaja a servidor de la reina Belkis y lo describe como un pájaro de plumaje anaranjado y metálico, de cabecita humana, provisto de cuatro alas, de garras de buitres y de una inmensa cola de pavo real. En las fuentes originales el Simurg es más importante. Firdusi, en el *Libro de reyes*, que recopila y versifica antiguas leyendas del Irán, lo hace padre adoptivo de Zal, padre del héroe del poema; Farid al-Din Attar, en el siglo XIII, lo eleva a símbolo o imagen de la divinidad⁴⁶².

⁴⁶¹ Raúl Rosseti: “La filosofía ...”, en *Proa*, op. cit., pp. 189 y 190.

⁴⁶² Citado por Antonio Fernández Ferrer: *Ficciones de Borges...*, op. cit., p. 356.

El Simurg, desde nuestro punto de vista, es más sugerente en el campo panteísta que el Águila. El Simurg representa, explícitamente, la unificación con la divinidad, o mejor dicho, la identificación de lo humano con lo divino, al mismo tiempo que repercute la noción panteísta: cualquier hombre es todos los hombres, y todos los hombres son el mismo hombre y cada uno de ellos, sentido del que carece la imagen del Águila cuyos individuos nunca pierden el rasgo individual.

Sobre el poema *Mantiq Al Tayr* Borges menciona, en “El acercamiento a Almotásim”, en la nota a pie de página, que es “del místico persa Farid Al-Din Abú Talib Mohámmad ben Ibrahim Attar, a quien mataron los soldados de Zingis Jan, cuando Nishapur fue expoliada” (*O. C. I*, p. 418). En “El Simurgh y El Águila” el escritor añade más detalles biográficos sobre el persa Attar con el fin de echar más luces sobre este personaje tan influyente en la historia del sufismo islámico:

Farid al-Din Attar nació en Nishapur, patria de turquesas y espadas. Attar quiere decir en persa el que trafica en drogas. En las *Memorias de los Poetas* se lee que tal era su oficio. Una tarde entró un derviche en la droguería, miró los muchos pastilleros y frascos y se puso a llorar. Attar, inquieto y asombrado, le pidió que se fuera. El derviche le contestó: “A mí nada me cuesta partir, nada llevo conmigo. A ti en cambio te costará decir adiós a los tesoros que estoy viendo”. El corazón de Attar se quedó frío como alcanfor. El derviche se fue, pero a la mañana siguiente, Attar abandonó su tienda y los quehaceres de este mundo (*O. C. III*, p. 367).

A nivel teosófico, el hombre busca a Dios y asciende los diversos grados de la mística para alcanzar, finalmente, la unión con lo divino. En el movimiento de las aves volando entre la tierra y el cielo, llama la atención una acción idéntica a la progresión ascendente del espíritu humano en su viaje místico hasta conseguir la unificación con Dios.

Golpear la puerta es un hecho relacionado con el encuentro con la divinidad. En Apocalipsis leemos: “He aquí, yo estoy a la puerta y llamo; si alguno oye mi voz y abre la puerta, entraré a él, y cenaré con él, y él conmigo”⁴⁶³. En la última escena de la novela de Bahadur Alí, “el estudiante golpea las manos una y dos veces y pregunta por Almotásim. Una voz de hombre- la increíble voz de Almotásim- lo insta a pasar” (*O. C. I*, p. 417). En el cristianismo es la divinidad quien llama a la puerta, mientras en la novela apócrifa el estudiante protagoniza el mismo acto que corona con éxito la empresa de búsqueda a Almotásim. Antonio Fernández Ferrer ha detectado en el acto de “golpear las manos una y dos veces” una referencia al sufismo islámico también y asegura que con esta referencia “Borges recrea un motivo de larga tradición en la literatura mística”⁴⁶⁴. En la colección sufí de parábolas místicas, *Masnawi*, del poeta persa Rumi estaría el antecedente que borges interpola en su relato. Fernández Ferrer nos lo cuenta:

En una de esas parábolas, un hombre golpea en la puerta de su amigo. A su pregunta “¿Quién es?”, éste responde “Yo” y su amigo le niega la entrada. Un año más tarde, el hombre vuelve a la casa de su amigo y golpea en su puerta una vez más. A la pregunta “¿Quién es?” responde ahora “Tú”. La puerta se abre de inmediato y el hombre entra en ese espacio místico en el que no hay lugar para dos “yos”, el de Dios y el del hombre⁴⁶⁵.

En el cuento el estudiante de derecho de Bombay resuelve dedicar su vida a encontrar al hombre “de quien procede esa claridad” y empieza una progresión ascendente, cuyo término final es el presentido “hombre que se llama Almoatásim”: “A medida que los hombres interrogados han conocido más de cerca a Almoatásim, su porción divina es mayor, pero se entiende que son meros espejos” (*O. C. I*, p. 417). La frase remite al movimiento de

⁴⁶³ *Santa Biblia*, “El Apocalipsis”, (3: 20), *op. cit.*, p. 1143.

⁴⁶⁴ Antonio Fernández Ferrer: *Ficciones de Borges...*, *op. cit.*, p. 350.

⁴⁶⁵ *Idem*.

las aves en su vuelo desde la tierra hasta el cielo, y por consiguiente, nos recuerda la acción del espíritu humano en su viaje por los sucesivos grados ascendentes de la progresión mística para conseguir finalmente la unificación con Dios. El poema *Mantiq al-Tayr* viene a ser la hermética solución del enigmático final del cuento. El Simurg es la respuesta lógica y conveniente del desenlace abierto del cuento. Si Almoatásim o el Simurg se refieren a la divinidad, las aves simbolizan al espíritu humano que vuela y alcanza unificarse con su Creador. Lo que el estudiante busca se puede interpretar, entre otras posibilidades, como la búsqueda del yo propio. El largo periplo del joven es el símbolo de la vía de purificación que tiene que recorrer para poder encontrarse consigo mismo: se sugiere que al atravesar la cortina el estudiante se encontró a sí mismo, como en el espejo de San Pablo. Esta posible interpretación la sugiere Borges cuando explica el poema *Coloquio de los pájaros*: los treinta pájaros purificados por los trabajos pisan la montaña del Simurg, la contemplan y perciben al fin que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos.

Se nota que la noción panteísta implica la anulación de la identidad individual, o más exactamente, “la reducción de todos los individuos a una entidad general y suprema que los contiene y que hace, a la vez, que todos estén contenidos en cada uno de ellos”⁴⁶⁶, un requisito cumplido satisfactoriamente en la figura del Simurg.

En “El acercamiento a Almoatásim” la estructura funciona como medio expresivo del mensaje del cuento. Es una novela apócrifa cuyo protagonista dedica su vida a la búsqueda de Almoatásim. Al cabo de los años el estudiante llega a una galería donde la voz de Almoatásim lo insta a pasar. En este punto concluye la novela. Al final de su nota a la novela,

⁴⁶⁶ Jaime Alazraki: *Narrativa y crítica ...*, op. cit., p. 54.

Borges incluye otra. La nota a la nota contiene otro resumen, el del poema *Mantiq al-Tayr* del persa Farid al-Din Attar. La estructura de la obra sugiere otra progresión ascendente, esta vez de lo irreal (la apócrifa novela *El acercamiento a Almoatásim*) a lo real (el poema *Mantiq al-Tayr*); de lo humano a lo divino; de lo material a lo espiritual. Es la sugerencia relacionada con el vuelo de las aves desde la tierra hasta el cielo. Nuestro mundo es el reflejo (espejo) del de arriba. Por otra parte, la estructura del cuento se trata de una apócrifa novela y un poema expuestos en forma de un ensayo literario, y todos, a su vez, forman el cuerpo de un cuento fantástico: “El acercamiento a Almoatásim”. Rafael Conte resume el fenómeno de la interrelación de los géneros literarios en el siguiente comentario: “Borges es narrador en verso, poeta en prosa, creador imaginativo en el ensayo, ensayista en sus relatos”⁴⁶⁷.

El texto además destaca la técnica borgeana de incomodar al lector e incitarle a buscar una respuesta de las preguntas que la narración provoca y luego ofrecer la respuesta a través de otro género literario, esta vez un poema que ilumina muchos puntos negros del cuento pero deja al lector igual de perplejo porque multiplica los signos de interrogación sobre su propia identidad personal.

⁴⁶⁷ Rafael Conte: *16 escritores de Hispanoamérica*, Madrid, Magisterio Español, 1977, p. 68.

Conclusiones:

En Borges el simple acto de narrar se convierte en un proceso de construcción, lo que conlleva utilizar unas herramientas que asemejan el oficio narrativo a un proyecto arquitectónico con todos los detalles. En este sentido el laberinto se convierte en un patrón estructural inmejorable para reflejar esa conexión entre la arquitectura y la narración.

Los cuatro patrones del laberinto (la ciudad, la casa, la biblioteca y el jardín) tienen un modelo estructural uniforme que- a pesar de las variantes- está presente en todos. Este modelo encaja perfectamente con el sistema tripartito privilegiado por Borges: En primer lugar, la entrada al laberinto que viene representada en la mayoría de los casos por una desgracia motivadora que moviliza a los protagonistas conduciéndoles a emprender un viaje. Este viaje representa la segunda fase del patrón estructural, donde suele pasar la mayoría de los acontecimientos del relato. En esta fase se hace un recorrido por las encrucijadas del laberinto en un intento de descifrar y comprender el enigma del Dédalo. En la tercera y última fase, los protagonistas se dan con la salida del laberinto (se usan indiferentemente los dos términos: centro o salida para referirse a la solución del enigma).

Las tres partes de este trabajo respetan el esquema tripartito y destacan a la vez tres asuntos fundamentales: el espacio laberíntico, la identidad colectiva dentro del laberinto y el tiempo circular característico del dédalo borgeano. Identidad, espacio y tiempo son los tres términos que resumen eternamente la desgracia del ser humano que se pregunta ¿Quién soy? E intenta encontrar la respuesta valiéndose de las coordenadas del espacio y el tiempo.

La soledad y la monstruosidad son dos peculiaridades fáciles de captar en los protagonistas borgeanos que recorren los senderos en busca del resto de los rasgos que aclaran su identidad pero desafortunadamente se encuentran con los espejos y la inmortalidad, dos obstáculos que diluyen la imagen deformando las coordenadas del espacio y el tiempo respectivamente. Tanto los espejos como la inmortalidad conducen a la pérdida de identidad que viene reforzada por la pérdida de ubicación en una construcción laberíntica inspirada en la esfera de Pascal cuyo centro está en cualquier parte y la circunferencia en ninguna. Los cuatro patrones estructurales del laberinto apuntan al infinito que acecha al ser humano. La infinitud del laberinto no es sólo espacial sino también temporal como se ha visto en “El jardín de senderos que se bifurcan”. Por lo tanto, el hecho de enterrar la moneda de “El Zahir” en una biblioteca o en un jardín resulta absurdo ya que ambos apuntan al infinito espacial y temporal respectivamente.

La paternidad y el espejo demuestran a su vez que la paternidad carnal es un reflejo de la literaria. Es verdad que el texto literario tiene un autor inmediato y directo que es su autor, pero a la larga los rasgos de ese autor humano tienden a borrarse dejando el camino a la omnipresencia del Espíritu Santo como autor y creador de toda la Escritura. Semejante

proceso es el que describe el desarrollo de lo que llamamos paternidad humana: una serie de linajes tremendamente extensa que al final lleva al único Creador del universo. Así se aprecia la noción panteísta que destaca la identidad colectiva basada en la multiplicidad que desemboca en la unidad como una solución del enigma y una posible salida del laberinto.

Si el arquetipo del Gran Texto fuera la *Ilíada* o la *Odisea*, el arquetipo del autor sería Homero cuya figura tiene muchas connotaciones significativas con la figura de Dédalo, constructor del laberinto de Creta, lo que hace patente la imagen del autor como un constructor de laberintos literarios. Al mismo tiempo, la narrativa borgeana insiste en resaltar la idea del universo como un inmenso laberinto construido para que los hombres se pierdan. Paralelamente, el autor del texto narrativo es un arquitecto que construye su propio laberinto literario en el que encierra a sus lectores proponiéndoles un juego intelectual cuyas claves maneja él solo, como se ha visto en “La casa de Asterión”. La resignación de Asterión ante la espada de Teseo en el mencionado cuento y la entrega del país sin resistencia por Moctezuma II en “La escritura del Dios” son dos caras de la misma moneda y confirman que las reglas de la estructura corresponden a un orden superior. Los dos hechos reflejan la resignación humana frente al concepto de la circularidad dentro del laberinto, una peculiaridad auténtica de los laberintos en general que cobra especial atención en los laberintos contruidos por Borges.

En casi todos los textos estudiados la presencia de la figura circular es más que evidente, con lo cual cabe hablar de este modelo como un patrón estructural favorito en el laberinto borgeano. En la forma circular Borges encuentra todas las respuestas y las teorías que justifican el caos y los enigmas del universo: el panteísmo está inspirado en la esfera de Pascal

que tiene el centro en cualquier punto y la circunferencia en ninguno; la ley de la causalidad es una variante de la rueda de las religiones del Indostán donde: “cada vida es efecto de la anterior y engendra la siguiente, pero ninguna determina el conjunto”; la doctrina del mundo como un sueño de Dios o de Alguien también es una entonación de la doctrina de los ciclos según la cual el tiempo circular ofrece la menos problemática solución de la incógnita del tiempo.

La estructura del cuento que abre en otro cuento o que contiene a otro: “El jardín de senderos”, “El acercamiento a Almotásim”, “El inmortal” es un mecanismo estructural que refleja la infinitud del laberinto que está en bifurcación permanente. Esta técnica estructural de cajas chinas confirma a su vez la imprevisibilidad característica de un laberinto y alude a una de las constantes borgeanas: la ley de la causalidad según la cual cada acto abre el camino a una infinitud de posibilidades sugeridas por la estructura del texto.

La ley de la causalidad y el panteísmo son dos de las constantes que tienen varias entonaciones en los nueve textos analizados. Así lo avisa Borges en “El acercamiento a Almotásim”: “ésa y otras ambiguas analogías pueden significar la identidad del buscado y del buscador; pueden también significar que éste influye en aquél”. Tanto uno como el otro significa para el autor una metodología para encontrar la salida o el centro del laberinto, lo cual significa asimismo encontrar la fórmula que permite conjeturar la estructura laberíntica del universo que nos rodea y superar la barrera que separa lo humano de lo divino. Para ello el sueño y la búsqueda son dos procedimientos imprescindibles para alcanzar esta meta. Juntar los dos términos se refiere a su vez a la teoría idealista que suprime las barreras

entre sueño y realidad asimilando lo que vivimos con los ojos abiertos como si fuera pura ficción o un sueño interminable.

La circularidad no se limita sólo a dos dimensiones, sino adquiere una tercera dimensión dando cabida a la fascinante figura de una espiral que une toda la estructura desde la base hasta el colmo. Con este movimiento espiral se atestigua el desarrollo de los personajes encerrados en los laberintos de Borges desde un pobre Asterión resignado hasta el mago de “Las ruinas circulares” que se cree creador y dueño de sus actos para descubrir la terrible verdad con el protagonismo de la figura espiral dibujando el infinito proceso de la Creación en el universo. La estructura espiral en este sentido se convierte- como la escalera espiral en “La biblioteca de Babel”- en la columna vertebral de toda la construcción laberíntica en la narrativa borgeana a la vez que mantiene vivo el movimiento ascendente de la evolución sin interrupción ni separación entre las distintas fases de la construcción.

La idea de la posible existencia de un arquetipo superior inquieta tanto a los personajes como a los lectores, y alimenta- al menos en tres cuentos: “La casa de Asterión”, “Las ruinas circulares” y “El acercamiento a Almotásim”- el movimiento ascendente de la espiral que tiene como objetivo la identificación con ese anhelado creador que rige el universo según sus leyes supra humanas. En la mayoría de los casos, especialmente en “La biblioteca de Babel”, se infiltra un cierto desasosiego producido por la sensación de que todo está escrito; de que el papel del hombre en el mundo es dedicarse a inventar cosas previamente inventadas. Esta sensación atormenta también a la hora de intentar realizar un trabajo de investigación sobre el propio Borges quien personalmente estaría al rescate: “Vana es toda meta, mas no el esfuerzo de alcanzarla que es lo único que

tenemos”. Tanto Flaminio Rufo como el estudiante de Bombay- en el primero y el último de los textos- llaman la atención a valorar la búsqueda en sí como camino y meta al mismo tiempo.

Para acceder al Secreto y contemplar el resplandor de la divinidad hay que bajar, no subir. La búsqueda se opera siempre desde la caverna que es el privilegiado espacio referente al laberinto borgeana. Tzinacán lo ha contemplado desde las tinieblas de la cárcel; Borges protagonista de “El Aleph” lo ha hecho desde el sótano de la casa de la calle Garay; Rufo, en “El inmortal”, ha tenido que descender y atravesar la secreta ciudad de los inmortales antes de comprender el secreto de la inmortalidad y el protagonista de “El acercamiento a Almotásim” tuvo que vivir con las clases más bajas de la sociedad antes de acceder a la gloria. Paradójicamente, el mago de “Las ruinas circulares” se cree dueño de sus propios actos y acaba dándose cuenta de su humillante condición de ser mero simulacro, mientras el joven estudiante en “El acercamiento a Almotásim” emprende la tarea de la búsqueda desde lo más humilde para alcanzar la significativa noción de que él mismo es la divinidad a la que busca.

Todos los héroes borgeanos son símbolos de la identidad individual humana que se ningunea frente a la infinitud del universo. Su tragedia reside en querer ser individuos pero descubren la disolución de esa identidad personal en una identidad superior y colectiva. Todos pagan el carísimo precio de llegar a contemplar esa dimensión infinitamente incompatible con la condición humana. La revelación divina viene siempre acompañada de la muerte, la locura, el encierro, el olvido o la aniquilación del yo como se ha visto. Son algunas muestras del costoso precio de

haberse atrevido el ser humano a acceder a lo supra humano e identificarse con él.

En “La biblioteca de Babel” se busca el código o la fórmula del libro de los libros y en “La escritura del dios” el protagonista lo descubre pero prefiere no usarlo. Del mismo modo, la inmortalidad tan anhelada acaba siendo una tortura. Aunque parezca tarea imposible, Borges ha podido conciliar unos puntos de encuentro. Es una prueba de fuego a la que se enfrenta el autor voluntariamente para insistir, una vez más, en su apuesta por el *todo en uno* como posible interpretación del caos universal. Un ejemplo brillante sería la figura del oximoron que predomina en la mayoría de los casos analizados: Una letra que es el universo; un buscador buscado; un soñador soñado; una biblioteca infinita con libros ilegibles; un perseguidor perseguido; un verdugo que resulta ser una víctima. Son, simplemente, muestras de la paradoja y la locura del universo en que vivimos.

Bibliografía:

I. Bibliografía de Borges:

Borges, Jorge Luis: *Obras Completas* (I, II, III, IV, V), Buenos Aires, Emecé, 1997.

1. Poesía:

Fervor de Buenos Aires, Buenos Aires, Serantes, 1923.

Luna de enfrente, Buenos Aires, Proa, 1925.

Cuaderno San Martín, Buenos Aires, Proa, 1929.

Poemas (1922-1943), Buenos Aires, Losada, 1943.

Poemas (1923-1958), Buenos Aires, Emecé, 1958.

Obras poéticas (1923-1964), Buenos Aires, Emecé, 1964.

Para las seis cuerdas, Buenos Aires, Emecé, 1965.

El otro, el mismo (1930-1967), Buenos Aires, Emecé, 1969.

La rosa profunda, Buenos Aires, Emecé, 1975.

La moneda de hierro, Buenos Aires, Emecé, 1976.

Historia de la noche, Buenos Aires, Emecé, 1977.

Obra poética, Buenos Aires, Emecé, 1978.

La cifra, Madrid, Alianza, 1981.

Los conjurados, Madrid, Alianza, 1985.

2. Poesía y prosa:

El hacedor, Buenos Aires, Emecé, 1960.

Elogio de la sombra, Buenos Aires, Emecé, 1969.

El oro de los tigres, Buenos Aires, Emecé, 1972.

3. Ficción:

- Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Tor, 1935.
- El jardín de senderos que se bifurcan*, Buenos Aires, Sur, 1942.
- Ficciones (1935-1944)*, Buenos Aires, Sur, 1944.
- El Aleph*, Buenos Aires, Losada, 1949.
- La muerte y la brújula*, Buenos Aires, Emecé, 1951.
- El informe de Brodie*, Buenos Aires, Emecé, 1970.
- El congreso*, Buenos Aires, El Archibrazo, 1971.
- El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé, 1975.
- Rosa y azul*, Barcelona, Sedamay Ediciones, 1977.
- Narraciones*, Madrid, Cátedra, 1980.
- Veinticinco agosto 1983 y otros cuentos*, Madrid, Siruela, 1983.

4. Ensayo:

- Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925.
- El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926.
- El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1928.
- Evaristo Carriego*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1930.
- Discusión*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1932.
- Las Kenningar*, Buenos Aires, Colombo, 1933.
- Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Viau y Zona, 1936.
- Nueva refutación del tiempo*, Buenos Aires, Oportet et Haereses, 1947.
- Aspectos de la literatura gauchesca*, Montevideo, Número, 1950.
- Otras inquisiciones (1937-1952)*, Buenos Aires, Sur, 1952.
- Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- Prólogos (con un prólogo de prólogos)*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975.
- Borges oral*, Buenos Aires, Emecé, 1979.

Siete noches (conferencias), México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Nueve ensayos dantescos, Madrid, Espasa Calpe, 1982.

Textos cautivos (ensayos y reseñas en “El Hogar”, 1936-1939), Barcelona, Tusquets, 1986.

5. Obras en colaboración:

_ Con Adolfo Bioy Casares:

Seis problemas para don Isidro Parodi (firmada con el seudónimo de H. Bustos Domecq), Buenos Aires, Sur, 1942.

Dos fantasías memorables (firmada con el seudónimo de H. Bustos Domecq), Buenos Aires, Oportet et Haereses, 1946.

Un modelo para la muerte (firmada con el seudónimo de B. Suárez Lynch), Buenos Aires, Oportet et Haereses, 1946.

Cuentos breves y extraordinarios, Buenos Aires, Raigal, 1955.

Los orilleros/El paraíso de los creyentes (dos argumentos cinematográficos), Buenos Aires, Losada, 1955.

Libro del cielo y el infierno, Buenos Aires, Sur, 1960.

Crónicas de Bustos Domecq, Buenos Aires, Losada, 1967.

Antología de la poesía gauchesca, México, Fondo de Culturas Económicas, 1984.

_ Con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo:

Antología de la literatura fantástica, Buenos Aires, Sudamericana, 1940.

Antología poética argentina, Buenos Aires, Sudamericana, 1941.

_ Con Alicia Jurado:

Qué es el budismo, Buenos Aires, Colomba, 1976.

_ Con Betina Edelberg:

Leopoldo Lugones, Buenos Aires, Troquel, 1955.

_ Con Delia Ingenieros:

Antiguas literaturas germánicas, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

_ Con Esther Zemborain de Torres:

Introducción a la literatura norteamericana, Buenos Aires, Columba, 1976.

_ Con Luisa Mercedes Levinson:

La hermana de Eloísa (cuento), Buenos Aires, Ene, 1955.

_ Con Margarita Guerrero:

Manual de zoología fantástica, México, Fondo de Cultura Económica, 1957. Una nueva edición aumentada apareció en Buenos Aires, editorial Kier con el título de *El libro de los seres imaginarios*, 1967.

El "Martín Fierro", Buenos Aires, Colombia, 1953.

_ Con María Esther Vázquez:

Literaturas germánicas medievales (edición corregida y aumentada de *Antiguas literaturas germánicas*), Buenos Aires, Falbo, 1965.

Introducción a la literatura inglesa, Buenos Aires, Columba, 1965.

_ Con Pedro Henríquez Ureña:

Antología de la literatura clásica argentina, Buenos Aires, Kapelusz, 1937.

II. Bibliografía sobre Borges:

AAVV: *Borges científico. Cuatro estudios*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 1999.

_____: *Borges en Jerusalén*, Myrna Solotorevsky y Ruth Fine (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2003.

_____: *Borges. Una enciclopedia*, Buenos Aires, Norma, 1999.

_____: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº. 505-507, 1992.

_____: *El escritor y la crítica. Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (coordinador), Madrid, Taurus, 1987.

_____: *Estudios sobre Borges*, La Plata, Comité, Serie Estudios/Investigaciones, nº. 9, 1991.

_____: *El siglo de Borges: homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario. Vol. I: Retrospectiva- Presente- Futuro*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999.

_____: *El siglo de Borges: homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario. Vol. II: Literatura- Ciencia- Filosofía*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999.

_____: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Cedomil Goic. (coord.), Barcelona, Crítica, 1988.

_____: *Jorge Luis Borges. La Biblioteca, símbolo y figura del universo*, Barcelona, Anthropos, 2004.

_____: *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999.

_____: *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1992.

_____: *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, María J. Calvo Montoro y Rocco Capozzi (coordinadores), Cuenca, Universidad de Catilla La Mancha, 1999.

_____: “40 inquisiciones sobre Borges”, *Revista Iberoamericana*, n.º. 100-101, julio-diciembre de 1977.

A fondo: entrevista a Borges por Joaquín Soler Serrano en la TVE (1980).

ABADI, Marcelo: “El nombre de Averroes”, en *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, María J. Calvo Montoro y Rocco Capozzi (coords.), Cuenca, Universidad de Catilla La Mancha, 1999, pp. 75-86.

_____: “Spinoza in Borges’ looking-glass”, en *Borges Studies Online*, J. L. Borges Center for Studies & Documentation, página web: www.uiowa.edu/bsol/abadi. Fecha de consulta: 23/11/2005.

AIZENBERG, Edna: *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*, Madrid, Iberoamericana, 1997.

_____: “Borges 2000: Back to the future”, en *El siglo de Borges. Vol. I*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 579-592.

_____: “‘Nazismo es inhabitable’: Borges, el Holocausto y la expansión del conocimiento”, en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 273-280.

ALAZRAKI, Jaime: “El componente sufi en ‘El acercamiento a Almotásim’”, en *Crítica Hispánica*, n.º. 2, (otoño) 1993, pp. 21-27.

_____: “Estructura oximorónica en los ensayos de Borges”, en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Cedomil Goic. (coord.), Barcelona, Crítica, 1988, pp. 329-333.

_____: “Estructura y función de los sueños en los cuentos de Borges”, en *Iberomanía*, n.º. 3, 1975, pp. 9-38.

_____: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas – Estilo*, Madrid, Gredos, 1968.

_____: *Narrativa y crítica de nuestra América*, Madrid, Castalia, 1978.

_____: “Reflexiones sobre la recepción de la obra de Borges en los EE.UU”, en *El siglo de Borges. Vol. I*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 337- 356.

_____: “Relectura de ‘El acercamiento a Almotásim’”, en *Conjurados. Anuario borgiano*, 1996, pp. 32-39.

_____: *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Madrid, Gredos, 1977.

_____: “Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas”, en *El escritor y la crítica. Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (coord.), Madrid, Taurus, 1987, pp. 183-200.

ALIFANO, Roberto: *Conversaciones con Borges*, Madrid, Debate, 1986.

ALMEIDA, Iván: “Borges, Eco, Peirce: las conjeturas y los mapas”, en *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, María J. Calvo Montoro y Rocco Capozzi (coords.), Cuenca, Universidad de Catilla La Mancha, 1999, pp. 97-104.

_____: “Borges o los laberintos de la inmanencia”, en *Borges Studies Online*, página web: www.borges/pitt.edu/bsol. Fecha de consulta: 01/02/2008.

_____: “La circularidad de las ruinas: Variaciones de Borges sobre un tema cartesiano”, en *Variaciones Borges*, n.º. 7, 1999, pp. 66-87.

_____: “Seis problemas para don Isidro Parodi y la teología de Borges”, en *Variaciones Borges*, n.º. 6, 1998, pp. 33-51.

ALONSO, Amado: “Borges, narrador”, en *El escritor y la crítica, Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (coord.), Madrid, Taurus, 1987, pp. 46-55.

ÁLVAREZ, Nicolás Emilio: “Lectura y re-escritura: La mitopoiesis de 'La casa de Asterión' de Borges”, *Revista Iberoamericana*, n.º. 155-156, abril-septiembre de 1991, pp. 507-518.

AMARAL, Pedro V.: “Borges, Babel y las matemáticas”, en *Revista Iberoamericana*, n.º. 37, 1971, pp. 421-428.

AMBROSE, Timothy: “Calderón and Borges: Discovering Infinity in the Labyrinth of Reason”, en *A Star-Crossed Golden Age: Myth and the Spanish Comedia*, Frederick A. Armas (ed.), London, Bucknell UP, 1998, pp. 197-218.

ANDACHT, Fernando: “Semiosis y teología en algunos relatos de J. L. Borges: un encuentro no fortuito entre Borges y Peirce, dos maestros de los signos del final”, en *El siglo de Borges. Vol. I*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 103-128.

ANDERSON IMBERT, Enrique: “El punto de vista de Borges”, en *Hispanic Review*, n.º. 3, 1976, pp. 213-221.

_____: “Un cuento de Boges: ‘La casa de Asterión’”, en *El escritor y la crítica. Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (coord.), Madrid, Taurus, 1987, pp. 135-151.

ANDRÉS FERRER, Paloma: “J.L. Borges, 'La casa de Asterión', recreación intelectual de un mito”, *Espéculo*, n.º. 19, 2001 Nov-2002 Feb.

ANZIEU, Didier: “El cuerpo y el código en los cuentos de Jorge Luis Borges”, en *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*, México, Siglo XXI, 1993, pp. 314-354.

ARANA CAÑEDO-ARGÜELLES, Juan: *El centro del laberinto: Los motivos filosóficos en la obra de Borges*, Pamplona, EUNSA, 1994.

_____: *La eternidad de lo efímero. Ensayos sobre Jorge Luis Borges*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

ARANGO, Guillermo: “La función del sueño en ‘Las ruinas circulares’ de Jorge Luis Borges”, en *Hispania*, n.º. 56, abril de 1973, pp. 249-254.

ARENAS CRUZ, María Elena: “Umberto Eco y el modelo policial en algunos ensayos de Borges”, en *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, María J. Calvo Montoro y Rocco Capozzi (coords.), Cuenca, Universidad de Catilla La Mancha, 1999, pp. 105-118.

AURORA, Enrique: “Alicia en el país de Borges”, en *Espéculo*, n.º. 16, 2000/2001, página web: www.ucm.es/info/especulo/numero16/car_borg. Fecha de consulta: 11/12/2009.

BALDERSTON, Daniel: “Borges, ensayista”, en *El siglo de Borges. Vol. I*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 565- 578.

_____: *Borges: realidades y simulacros*, Buenos Aires, Biblos, 2000.

_____: “Cuento (corto) y cuentas (largas) en ‘La escritura del dios’”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º. 505-507, 1992, pp. 445-455.

_____: *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985.

BALER, Pablo: “Borges apócrifo”, en *Proa*, n.º. 42, 1999, pp. 113-114.

BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio: “La terrible belleza te acechaba: presencia de los románticos ingleses en Jorge Luis Borges”, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, pp. 135-140.

BARBARA CITTADINI, María Gabriela: “El laberinto espectral y las falsedades de sus caminos imaginarios: Encuentro Borges-Ducmelic”, *Revista de Literaturas Modernas*, n.º. 29, 1999, pp. 125-133.

BARCHINO, Matías: “Leer la propia vida: Jorge Luis Borges y Umberto Eco”, en *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, María J. Calvo Montoro y Rocco Capozzi (coords.), Cuenca, Universidad de Catilla La Mancha, 1999, pp. 183-196.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo, “Borges y la biografía”, en *El siglo de Borges. Vol. II*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 37-44.

- BARNSTONE, Willis: "The secret island", en *Borges at eighty*, Willis Barnstone (ed.), Indiana, Indiana University Press, 1982, pp. 1-14.
- BARRENECHEA, Ana María: *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Centro Editor de de América Latina, 1984.
- _____: "Borges y el lenguaje", en *El escritor y la crítica. Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (coord.), Madrid, Taurus, 1987, pp. 215-236.
- _____: "Borges, the Labyrinth Maker", Robert Lima (ed.), New York, NYU Press, 1965.
- _____: "Borges: Álgebra y fuego", en *El siglo de Borges. Vol. II*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 25-36.
- _____: "El idealismo y otras formas de la irrealidad", en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Cedomil Goic. (coord.), Barcelona, Crítica, 1988, pp. 313-317.
- BARRIENTOS, Juan José: *Borges y la imaginación*, México, Bellas Artes-Katún, 1986
- BARTH, John: "Literatura del agotamiento", en *El escritor y la crítica. Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (coord.), Madrid, Taurus, 1987, pp. 170-182.
- BASTOS, María Luisa: *Borges ante la crítica argentina (1923-1960)*, Buenos Aires, Hispamérica, 1974
- BECCO, Horacio Jorge: *Jorge Luis Borges. Bibliografía total (1923-1973)*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1973.
- BESA CAMPRUBÍ, Josep: "Dos imágenes del laberinto: Borges y Gabriel Ferrater", *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º. 6, 1997, pp. 67-84.
- BETANCORT SANTOS, Sonia: "*Oriente no es una pieza de museo*". *Jorge Luis Borges y las culturas de la India*, tesis doctoral inédita dirigida por la Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo, Salamanca, 2010.

BIOY CASARES, Adolfo: “El jardín de senderos que se bifurcan”, en *El escritor y la crítica, Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (coord.), Madrid, Taurus, 1987, pp. 56-60.

BLANCHOT, Maurice: “El infinito literario: El Aleph”, en *El escritor y la crítica. Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (coord.), Madrid, Taurus, 1987, pp. 211-214.

BLÜHER, Karl Alfred: “Postmodernidad y intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges”, en *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1992, pp. 129-144.

BONATTI, María: “Dante en la lectura de Borges”, en *Revista Iberoamericana*, n.º. 100-101, julio-diciembre de 1977, pp. 737-744.

BONILLA, Daniel Fernando: “El infinito matemático en cuatro cuentos de Jorge Luis Borges”, publicación electrónica en página web: www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/fractales/docs/bonilla.pdf.

Fecha de consulta: 15/09/2010.

BORELLO, Rodolfo A.: “El evangelio según Borges”, en *Revista Iberoamericana*, n.º. 100-101, julio-diciembre de 1977, pp. 503-516.

BORGES, Jorge Luis: “Acerca de mis cuentos”, fragmento publicado en página web: www.zahir.zonalibre.org/archives/053672. Fecha de consulta: 23/07/2010.

_____: *Antología de fantasía y metafísica*, traducción al árabe realizada por Jalil Kelft, El Cairo, Charqueyat, 2000.

_____: *El Aleph*, traducción al árabe realizada por Mohammad Abul Atta, El Cairo, Charqueyat, 1998.

BRAVO, Víctor: *El orden y la paradoja. Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*, Mérida-Venezuela, Universidad de Los Andes, 2003.

BULACIO, Cristina: *Los escándalos de la razón en J. L. Borges*, Buenos Aires, Editorial Victoria Ocampo, 2003.

BUNGE, Mario: “Borges y Einstein, en la fantasía y en ciencia”, en *Borges científico. Cuatro estudios*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 1999, pp. 7-34.

BURGIN, Richard: *Conversations with Jorge Luis Borges*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1968.

_____: *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Versión de Manuel R. Coronado, Madrid, Taurus, 1974.

CABALLERO WANGÜEMERT, María: “Anotaciones a Borges. La reescritura crítica de un clásico”, en *El siglo de Borges. Vol. I*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 489-536.

_____: *Borges y la crítica. El nacimiento de un clásico*, Madrid, Complutense, 1999.

CACHO MILLET, Gabriel: *El último Borges*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

CAILLOIS, Rogier: “Los temas fundamentales de Borges”, en *Gaceta del Fondo de C. E.* (Número monográfico: “Destiempo de Borges”), México, FCE, Agosto de 1986.

CALABRESE, Elisa: “Un jardín hecho de tiempo”, en *Variaciones Borges: Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation*, n.º. 16, 2003, pp. 121-129.

CALOKIRIS, Dimitris: “Borges: el laberinto de la traducción”, en *TRANS: revista de traductología*, n.º. 11, 1996, pp. 175-178.

CALVO MONTORO, María J.: “Umberto Eco, arquitecto: la fundación mítica del ‘Edificio’ en *Il nome della rosa*”, en *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, María J. Calvo Montoro y Rocco Capozzi (coords.), Cuenca, Universidad de Catilla La Mancha, 1999, pp. 251-278.

CAMPAIGNOLLE-CATEL, Hélène: “L'écriture ambivalente du labyrinthe dans 'Le Jardin aux sentiers qui bifurquent' (Borges, 1941)”, *Romanic Review*, n.º. 1, enero de 2006, pp. 73-91.

CAMURATI, Mireya: *Los raros de Borges*, Buenos Aires, Corregidor, 2006.

CANFIELD, Martha L.: “Borges: del Minotauro al signo laberíntico”, en *El siglo de Borges. Vol. II*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 67- 76.

_____: “Círculos de tiempo y redes de palabras”, en *Borges en Jerusalén*, Myrna Solotorevsky y Ruth Fine (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2003, pp. 137-146.

CANSINOS ASSENS, Rafael: “Jorge Luis Borges”, en *El escritor y la crítica. Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (coord.), Madrid, Taurus, 1987, pp.34-45.

CANTO, Estela: *Borges a contraluz*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.

CANTONNET, M^a. E: *Hombre, tiempo y espacio en la narrativa de Pedro Leandro Ipuche y Jorge Luis Borges*, Montevideo, Banda Oriental, 1984.

CAPANO, Daniel A.: “Un paradigma transtextual: Borges-Eco o una rosa nacida de un laberinto”, en *Estudios de narratología*, Mignon Domínguez de Rodríguez Pasquís (ed.), Buenos Aires, Biblos, 1991, pp. 42-64.

CARRERA, Margarita: “Quevedo, Borges y Paz”, en José María Padilla Valencia (coord.), Huelva, Diputación Provincial, 1995, pp. 193-196.

CARRIZO, Antonio: *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1982.

CASTANY PRADO, Bernat: “Modernidad y nihilismo en ‘La biblioteca de Babel’ de Jorge Luis Borges”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º. 661-662, julio-agosto de 2005, pp. 77-83.

CASTAÑEDA, Ofelia: *A través de “las ruinas circulares” de Jorge Luis Borges*, Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1977.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Laberintos”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°. 505-507, 1992, pp. 269-278.

CÉDULA, Estela: *Borges o la coincidencia de los opuestos*, Buenos Aires, EUDEBA, 1993.

CHRIST, Ronald: “Forking Narratives”, en *Latin American Review*, n°. 14, 1979, pp. 52-61.

_____: *The Narrow Act: Borges Art of Allusion*, Nueva York, New York University Press, 1969.

COHEN, David I.: *An Introduction to Borges' Labyrinths*, Boston, Nautic, 1970.

COOKSEY, Thomas L.: “The Labyrinth in the Monad: Possible Worlds in Borges and Leibniz”, en *The Comparatist: Journal of the Southern Comparative Literature Association*, n°. 17, 1993, pp. 51-58.

CORDEIRO GOMES, Renato: “On the Legibility of the City: Text, Labyrinth, Montage”, en *Latin America and Its Literature*. Whitestone, María Elena Valdés, Mario Valdés y Richard A. Young (eds.), NY, Council on National Literatures, 1995, pp. 181-187.

CORRY, Leo: “Algunas ideas científicas en la obra de Borges y su contexto histórico”, en *Borges en Jerusalén*, Myrna Solotorevsky y Ruth Fine (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2003, pp. 49-74.

COSTA, René de: *El humor en Borges*, Madrid, Cátedra, 1999.

CROCE, Marcela y Gastón Gallo: *Enciclopedia Borges*, Málaga, Alfama, 2008.

DAPÍA, Silvia G.: “De la filosofía a la crítica del lenguaje: Fritz Mauthner y Jorge Luis Borges”, en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 165-178.

_____: “La búsqueda del catálogo del mundo: Umberto Eco, Jorge Luis Borges y la crítica del lenguaje”, en *Relaciones literarias entre Jorge Luis*

Borges y Umberto Eco, María J. Calvo Montoro y Rocco Capozzi (coords.), Cuenca, Universidad de Catilla La Mancha, 1999, pp. 235-250.

DE MAN, Paul: “Un maestro moderno: Jorge Luis Borges”, en *El escritor y la crítica. Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (coord.), Madrid, Taurus, 1987, pp. 144-151.

DE MELLO, Thiago: “Cometí el peor de los pecados: no fui feliz”, en *Proa*, n.º. 42, julio-agosto de 1999, pp. 27-34.

DE TORRE, Guillermo: “Para la prehistoria ultraísta de Borges”, en *El escritor y la crítica. Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (coord.), Madrid, Taurus, 1987, pp. 81-91.

DENEB, León: *Espejos de tinta. Con la mirada de Borges*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

D’ESPOSITO, Javier: “Lecturas del universo”, en *Proa*, n.º. 42, julio-agosto de 1999, pp. 155-162.

DUNHAM, Lowell e Ivar Ivask: *The Cardinal Points of Jorge Luis Borges*, Norman, University of Oklahoma Press, 1971.

ECHAVARRÍA FERRARI, Arturo: “Borges en la historia de la crítica contemporánea”, en *El siglo de Borges. Vol. I*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 17-32.

_____: “Espacio textual y el arte de la jardinería china en Borges: ‘El jardín de senderos que se bifurcan’”, en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 71-104.

_____: *Lengua y literatura de Borges*, Barcelona, Ariel, 1983.

_____: “Pierre Menard, Unamuno y los simbolistas”, en *El siglo de Borges. Vol. II*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 189-202.

ERDAL JORDAN, Mery: “Borges, un maestro de la ironía absoluta”, en *Borges en Jerusalén*, Myrna Solotorevsky y Ruth Fine (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2003, pp. 181-190.

ESTEBAN, Ángel Luis: “Borges en las bibliotecas: el escritor en su laberinto”, *Mi biblioteca: la revista del mundo bibliotecario*, n.º. 11, 2005, pp. 14-17.

ESTENOZ, Alfredo Alonso: “‘El acercamiento a Almotásim’: el escritor colonial en el mercado literario”, en *Variaciones Borges*, n.º. 21, abril de 2006, pp. 139-155.

EVANS, Michael: “Intertextual Labyrinth: 'El inmortal' by Borges”, *Forum for Modern Language Studies*, n.º. 3, julio de 1984, pp. 275-281.

F. GOLDBERG, Florinda: “Andares de Borges”, en *Borges en Jerusalén*, Myrna Solotorevsky y Ruth Fine (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2003, pp. 147-160.

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio: “Laberinto de memorias: sobre el libro *Borges y la arquitectura* de Cristina Grau”, en *Saber leer*, 1991, pp. 11-12.

FERNÁNDEZ FERRER, Antonio: “Borges: la palabra de arena”, en *El Paseante*, n.º. 3, Madrid, verano de 1986, pp. 6-15.

_____: “Cercanía de una milenaria intertextualidad”, en *El siglo de Borges. Vol. II*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 101-122.

_____: “Der unerschütterte regenbogen. Una teoría literaria del arquetipo”, en *El siglo de Borge. Vol. I*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 313-336.

_____: “El Aleph de *El Aleph*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º. 505-507, 1992, pp. 481-493.

_____: *Ficciones de Borges. En las galerías del laberinto*, Madrid, Cátedra, 2009.

_____: “Gradus ad labyrinthum: aproximación a la bibliografía borgiana”, en *Veinticinco de agosto de 1983 y otros cuentos de Jorge Luis Borges*, Madrid, Siruela, 1988, pp. 137-167.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teodosio: “El *Quijote* en Hispanoamérica: lecturas de Borges”, en *Edad de oro*, vol. 25, 2006, pp. 181-200.

FERRARI, Oswaldo: *Borges en diálogo. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Oswaldo Ferrari*, Buenos Aires, Grijalbo, 1985.

FERRER, Manuel: *Borges y la nada*, London, Tamesis Books Limited, 1971.

FINE, Ruth: “Borges y Cervantes: perspectivas estéticas”, en *Borges en Jerusalén*, Myrna Solotorevsky y Ruth Fine (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2003, pp. 117-126.

FISHBURN, Evelyn y Psiche Hughes: *A dictionary of Borges*, forewords by Mario Vargas Llosa & Anthony Burgess, Londres, Gerald Duckworth, 1990. Edición electrónica publicada por J. L. Borges Center for Studies and Documentation, en página web: www.borges.pitt.edu/bsol. Fecha de consulta: 23/06/2009.

FLEMING, Leonor: “Un dios múltiple. Una lectura de ‘Las ruinas circulares’”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°. 505-507, 1992, pp. 467-472.

FRAENKEL GROSGOLD, Judith: “El espejo y la máscara: una aproximación heideggeriana”, en *Borges en Jerusalén*, Myrna Solotorevsky y Ruth Fine (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2003, pp. 107-115.

FRANK, Roslyn m. & Nancy Vosburg: “Textos y contra-textos en ‘El jardín de senderos que se bifurcan’”, en *Revista Iberoamericana*, n°. 100-101, 1977, pp. 517-534.

FRIEDMAN, Mary Lusky: *Una morfología de los cuentos de Borges*, Madrid, Espiral, 1990.

FRUGONI DE FRITZSCHE, Teresita: “Borges y los intergéneros”, en *Borges y los otros*, M. G. Barbara Cittadini (ed.), 2005, pp. 91-99.

FUENTE, José Luis de la: *Borges y su herencia literaria*, Valladolid, Universidad de Valladolid (Secretariado de Publicaciones e Intercambio Cultural), 2000.

FUENTES, Carlos: “Jorges Luis Borges: la herida de Babel”, en *Geografía de la novela*, Madrid, Alfaguara, 2002, pp. 41-70.

FULLBROOK, Kate: “The Godfather: Borges and the Ethics of the Labyrinth”, en *Just Postmodernism*, Steven Earnshaw (ed. and introd.), Amsterdam, Rodopi, 1997, pp. 181-196.

GALLO, Marta: “El tiempo en ‘Las ruinas circulares’”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, LXXIII, 1970, pp. 359-378.

GARCÍA GUAL, Carlos: “El último laberinto de J. L. Borges”, *Revista de Occidente*, nº. 217, 1999, pp. 98-108.

GARCÍA JURADO, Francisco: *Borges, autor de la Eneida: poética del laberinto*, Madrid, Luis Revenga, 2006.

GARCÍA MARTÍN, José Luis: “Sobre la imposibilidad de la Biblioteca de Babel”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº. 273, 1973, pp. 507-511.

GARCÍA NÚÑEZ, María: “La discusión acerca del Mito y el Laberinto en ‘La Casa de Asterión’ de J. L. Borges”, *Espéculo: Revista de estudios Literarios*, 2002 Nov-2003 Feb.

GENETTE, Gerard: “La utopía literaria”, en *El escritor y la crítica. Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (coord.), Madrid, Taurus, 1987, pp. 203-210.

GERTEL, Zunilda: “La metáfora en la estética de Borges”, en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Cedomil Goic. (coord.), Barcelona, Crítica, 1988, pp. 318-322.

_____: “Paradojas de la identidad y la memoria. De ‘El acercamiento a Almotásim’ a ‘La memoria de Shakespeare’”, en *El siglo de Borges. Vol.*

II, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 85-100.

GIL ESTEVE, Manuel: “Resonancia del fenómeno Eco: el ratón y el gato”, en *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, María J. Calvo Montoro y Rocco Capozzi (coords.), Cuenca, Universidad de Catilla La Mancha, 1999, pp. 65-74.

GIRALDO, María Cristina, “Borges y la última gota de la clepsidra: Borges propone el tiempo como un problema esencial, excluido e imprescindible del hombre, al igual que lo es el lenguaje”, *Palimpsestus: Revista de la Facultad de Ciencias Humanas*, n°. 11, 2001, pp. 72-75.

GISKIN, Howard: “The Mystical Experience in Borges: A Problem of Perception”, en *Hispanófila*, XXXIII, 1990, pp. 79-88.

GONZÁLEZ MATEOS, Adriana: “¿Borges misógino?: construcción de la masculinidad y crítica del pensamiento binario en algunos textos de Jorge Luis Borges”, *Andamios: revista de investigación social*, n°. 99, 2008, pp. 99-112.

G. PFEIFFER, Carsten: “Bibliografía”, en *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1992, pp. 211-226.

_____: “Borges y la filosofía post-analítica: Algunas consideraciones sobre el ‘anti-realismo’ borgeano”, en *El siglo de Borges. Vol. I*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 155-172.

GRAU, Cristina: *Borges y la arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1989.

GUGLIELMI, Nilda: “El juego especular”, en *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, María J. Calvo Montoro y Rocco Capozzi (coords.), Cuenca, Universidad de Catilla La Mancha, 1999, pp. 151-162.

- GUIBERT, Rita: "Entrevista con Borges", en *El escritor y la crítica. Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (coord.), Madrid, Taurus, 1987, pp. 318-355.
- GUIDOTTI, Gloria: "L'isola della metafora", en *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, María J. Calvo Montoro y Rocco Capozzi (coords.), Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 1999, p. 163-174.
- GUTIÉRREZ-MOVAT, Ricardo: "Borges and the Center of the Labyrinth", *Romance Notes*, n.º. 3, 1980 (spring), pp. 287-292.
- HAHN, Óscar A.: "El motivo del Golem en 'Las ruinas circulares' de J. L. Borges", en *Revista Chilena de Literatura*, n.º. 4, Santiago de Chile, 1971, pp. 103-108.
- HARRISON, Regina: "Mythopoesis: The Monster in the Labyrinth according to Supervielle, Gide, Borges, and Cortázar", *Romance Quarterly*, n.º. 2, 1985, pp. 127-137.
- HELFT, Nicolás y Daniel Ferro: *Jorge Luis Borges: Bibliografía completa*, Prólogo de Noé Jitrik, Supervisión general de Élide Lois, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- HENRIKSEN, Zheyla: *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*, Madrid, Pliegos, 1992.
- HEYD, David y John Landau: "www.Borges: On 'The Two Kings and Their Two Labyrinths'", *Iberoromania*, n.º. 59, 2004, pp. 59-69.
- HÖFNER, Eckhard: "Unos aspectos del problema del tiempo en la obra de J. L. Borges: Un ecléctico entre Platón y la teoría de la relatividad", en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 223-258.
- HUICI, Adrián: *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges*, Sevilla, Alfar, 1998.

IDDAN, Claudia: “Entre Edipo y Jesús: por el camino de la letra”, en *Borges en Jerusalén*, Myrna Solotorevsky y Ruth Fine (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2003, pp. 161-166.

IERARDO, Estebán: “El tigre, el símbolo, Borges y Blake”, en página web: www.temakel.com/simbolotigre.htm. Fecha de consulta: 17/10/2006.

IRBY, James: *The Structure of the Stories of J. L. Borges*, Michigan, the University of Michigan, 1963.

IRWIN, John T.: “A Clew to a Clue: Locked Rooms and Labyrinths in Poe and Borges”, *Raritan: A Quarterly Review*, n.º. 4, 1991 (spring), pp. 40-57.

_____: “Double You, Double V: Borges and Poe in the Labyrinth”, *Crítica Hispánica*, n.º. 2, 1993 (fall), pp. 85-94.

ISAACS, Neil D.: “The Labyrinth of Art in Four Ficciones of Jorge Luis Borges”, *Newberry: SC Studies in Short Fiction*, n.º. 6, 1969, pp. 383-394.

JIMÉNEZ MÁRQUEZ, Alfonso C.: “Borges o el tiempo”, en *Estigma*, n.º. 3, 1999, pp. 75-79, en página web: www.externos.uma.es/estigma. Fecha de consulta: 15/03/2004.

JITRIK, Noé: “El delicado nexo que une dos textos”, en *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, María J. Calvo Montoro y Rocco Capozzi (coords.), Cuenca, Universidad de Catilla La Mancha, 1999, pp. 45-54.

_____: “Estructura y significación en *Ficciones*”, en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Cedomil Goic. (coord.), Barcelona, Crítica, 1988, pp. 323-328.

JOHNSTON, Martin; John Tranter (introd.): “Games with Infinity: The Fictions of Jorge Luis Borges”, *Variaciones Borges: Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation*, n.º. 5, 1998, pp. 177-202.

JOSÉ MARTÍN, Francisco: “Las representaciones literarias del mundo: Borges y Schopenhauer”, en *El siglo de Borges. Vol. II*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 139-150.

JOSEPH, Gerhard: “The Labyrinth and the Library en abyme: Eco, Borges, Dickens”, en *City Images: Perspectives from Literature, Philosophy and Film*, Mary Ann Caws (ed.), New York, Gordon & Breach, 1991, pp. 42-59.

JULIÁN PÉREZ, Alberto: “Génesis y desarrollo de los procedimientos narrativos en la obra literaria de Jorge Luis Borges”, en *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1992, pp. 11-28.

JURADO, Alicia: *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.

KAPSCHUTSCHENKO, Ludmila: *El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Londres, Tamesis, 1981.

KASON, Nancy: *Borges y la Posmodernidad: un juego con espejos desplazantes*, México, UNAM, 1994.

KAZMIERCZAK, Marcin: *La metafísica idealista en los relatos de Jorge Luis Borges*, Barcelona, Ratio: Universitat Abat Oliba CEU, 2005.

KEARNS, Chris: “Borges and Eco: Readers Lost in the Labyrinth of Knowledge”, *Clues: A Journal of Detection*, nº. 2, 1998, (fall-winter), pp. 1-23.

KLOEPFER, Rolf: “La supersticiosa y la verdadera ética del lector”, en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 281-306.

KODAMA DE BORGES, María: “En torno a la rosa”, en *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, María J. Calvo Montoro y Rocco

Capozzi (coords.), Cuenca, Universidad de Catilla La Mancha, 1999, pp. 19-28.

_____: “Jorge Luis Borges ante la religión y la experiencia mística”, en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 15-28.

KRISTAL LOGIE, Efraín: “Invisible work: Borges and translation”, en *Target: International journal of translation studies*, n.º. 22, 2003, p. 369.

LAPIDOT, Ema: “Borges entre la imprenta y el hipertexto”, en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 347-370.

LARBAUD, Valéry: “Sobre Borges”, en *El escritor y la crítica. Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (coord.), Madrid, Taurus, 1987, pp. 27 y 28.

LARIOS, L.: “El mundo caótico de Jorge Luis Borges”, en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, CCXXVII, 1975, pp.115-120.

LAVÍN CERDA, Hernán: “La sombra de Jorge Luis Borges en el cementerio de Ginebra (1899-1986)”, en *Las noches del calígrafo*, México, Conaculta, 2001, pp. 15-24.

LEFERE, Robin: *Borges. Entre autorretrato y automitografía*, Madrid, Gredos, 2005.

LEWALD, H. E.: “The Labyrinth of Time and Place in Two Stories by Borges”, *Hispania*, n.º. 4, diciembre de 1962, pp. 630-636.

LIDA, Raimundo: “Notas a Borges”, en *El escritor y la crítica. Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (coord.), Madrid, Taurus, 1987, pp. 75-77.

LIHN, Enrique: “Adiós a Borges”, en *Proa*, n.º. 42, julio-agosto de 1999, pp. 39-40.

LIRA, Sonia: “El evangelio según Borges” en *La Tercera*, n.º. 23, Santiago de Chile, abril de 2006.

LÓPEZ-BARALT, Luce: “Borges o la mística del silencio: Lo que había del otro lado del *Zahir*”, en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo*

XX, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 29-70.

_____: “Borges y William James: El problema de la expresión del fenómeno místico”, en *El siglo de Borges. Vol. I*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 223-246.

_____: “Los paseos de Borges por constitución: La clave secreta de un emblema místico privado”, en *El siglo de Borges. Vol. II*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 151-170.

LÓPEZ-BARALT, Luce y Emilio R. Báez: “¿Vivió Jorge Luis Borges la experiencia mística del Aleph?: Entrevista a María Kodama de Borges”, en Lorenzo Piera y Luce Delgado (coords.), 1996, pp. 251-264.

LÓPEZ LABOURDETTE, Adriana: *Esa moneda que no es nunca la misma. El canon literario y Jorge Luis Borges*, Hildesheim, Verlag, 2004.

LUCERO ONTIVEROS, Dolly María: “Un tema del Al-Andalus en Borges”, en *Letras*, Universidad Católica Argentina, (15-16), abril-agosto de 1986, pp. 136-142.

MAESTRO, Jesús G.: “La semantización del objeto en la lírica de la vivencia (M. de Unamuno, F. Pessoa, J. L. Borges, Th. Hardy)”, Madrid, Visor, 2000, pp. 381-398.

MAGNAVACCA, Silvia: “Neoplatonismo medieval en Borges”, *Anales del seminario de historia de la filosofía*, n.º. 24, 2007, pp. 67-83.

MAHIEU, José Agustín, “Borges y el cine, el cine y Borges”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º. 505-507, 1992, pp. 413-424.

MAIER, Linda S.: “El aprendizaje poético de Borges”, en Antonio (coord. Vilanova), Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 763-770.

MARTÍN AHUMADA, José María: “Breve refutación de la realidad”, en *Estigma*, n.º. 3, 1999, en página web: www.externos.uma.es/estigma. Fecha de consulta: 20/10/2006.

MARTÍN, Marina: “Borges Vía the Dialectic of Berkeley and Hume”, en *Variaciones Borges*, n.º. 9, 2000, pp. 147-162.

_____: “Borges, perplejo defensor del idealismo”, en *Variaciones Borges*, n.º. 13, 2002, pp. 7-21.

MARTÍN RUIZ, Pablo: “El último cuento policial de Borges y lo que había en el laberinto”, *Variaciones: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, n.º. 14, 2002, pp. 203-235.

MARTÍNEZ, Guillermo: *Borges y la matemática*, Barcelona, Destino, 2007.

MARTÍNEZ, María Ester: “Borges: lector e intérprete en ‘El jardín de senderos que se bifurcan’”, en *Chiricú*, n.º. 3, 1984, pp. 12-19.

MATAMORO, Blas: *Diccionario privado de Jorge Luis Borges*, Madrid, Altalena, 1979.

MATEO, Zulma: *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Biblos, 1998.

MÉNENDEZ CALZADA, Héctor F.: “Laberintos borgeanos”, en *Proa*, n.º. 42, julio-agosto de 1999, pp. 41-44.

MERRELL, Floyd: “Borges y calvino: ¿Caosmos desenmarañado?”, en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 189-222.

_____: “Some thoughts on simplicity and complexity by way of Jorge Luis Borges, Italo Calvino and C. S. Peirce”, en *El siglo de Borges. Vol. I*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 129-154.

_____: *Unthinking Thinking. Jorge Luis Borges: Mathematics and the New Physics*, West Lafayette, Purdue University Press, 1991.

MESA GANCEDO, Daniel: “La vertiginosa materia del sueño. El hombre insustancial y la creación artificial en Borges y Cortázar”, en *Variaciones Borges*, n.º. 18, 2004, pp. 5-33.

MEYRINK, Gustav: *El Golem*, traducción de Celia y Alfonso Ungría, Barcelona, Hyspamérica, 1986.

MILANO, Laura y Rosa maría Ravera: “El barroquismo borgeano”, en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 321-346.

MOLEDO, Leonardo: “La biblioteca de Babel”, en *Borges científico. Cuatro estudios*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 1999, pp. 35-42.

MOLLOY, Silvia: *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972.

MORA VALCÁRCEL, Carmen: “El criollismo vanguardista de Borges y la estética del Arrabal”, en Huelva, Universidad de Huelva, 2002, pp. 39-51.

MORALES SARAVIA, José: “Firmitas, utilitas, venustas en Borges”, en *El siglo de Borge. Vol. I*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 465-488.

MOSHER, Mark: “A Temporal Labyrinth in Time: J. L. Borges and the New Physicists”, en *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Foreign Literatures*, Washington, nº. 1, 1994, pp. 51-61.

MUALEM, Shlomy: “El concepto de inspiración poética en Platón y Borges”, en *Borges en Jerusalén*, Myrna Solotorevsky y Ruth Fine (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2003, pp. 83-92.

MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto: “¿En qué creía Borges?”, en página web: www.members.fortunecity.es/mundopoesia/articulos/enquecreiaborges.

Fecha de consulta: 25/10/2008.

NAJENSON, José Luis: “Las siervas de la literatura: filosofía y teología en Borges”, en *Borges en Jerusalén*, Myrna Solotorevsky y Ruth Fine (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2003, pp. 75-81.

NUÑO, Juan: *La filosofía de Borges*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

OCTAVIO PRENZ, Juan: "Borges: Entre el epigrama y la novela", en *El siglo de Borges. Vol. II*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 77- 84.

ORTEGA, Julio: "El lector en su laberinto", *Hispanic review*, n.º. 22, 1992, pp. 165-179.

_____: "El Aleph y el lenguaje epifánico", en *El siglo de Borges. Vol. II*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 171-182.

OUSPENSKY, P. D.: *Tertium Organum: A Key to Enigmas of the World*, Nueva York, Vintage Books, 1982.

PERA, Cristóbal: "De Europa a América: el nacionalismo del primer Borges en su correspondencia de juventud", en *Nacionalismo y vanguardias en las literaturas hispánicas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2002, pp. 53-66.

PÉREZ, Alberto Carlos: *Poética de la prosa de J. L. Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986.

_____: *Realidad y suprarrealidad en los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges*, Miami, Ediciones Universal, 1971.

PÉREZ, Carlos: "The Sinister, or the Blind Word: Marga, Jorge Luis Borges and the Minotaur", *Disposition: American Journal of Cultural Histories and Theories*, n.º. 45, 1993, pp. 33-43.

PERILLI, Carmen Noemí: "El símbolo del espejo en Borges", en *Revista Chilena de Literatura*, n.º. 21, 1983, pp. 149-157.

PFEIFFER, María Luisa: "El tiempo en Borges: una reflexión fenomenológica sobre la memoria", en *Diálogo filosófico*, n.º. 44, 1999, pp. 245-254.

PLANELL, Antonio: "El centro de los laberintos de Borges", *Revista Interamericana de Bibliografía/Inter-American Review of Bibliography*, (42:1), 1992, pp. 102-20.

- _____: “La dialéctica del centro de la laberintología borgeana”, *Explicacion de Textos Literarios*, (22:1), 1993-1994, pp. 43-61.
- POLLMANN, Leo: “¿Con qué fin narra Borges? Reflexiones acerca de ‘El Inmortal’”, en *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1992, pp. 29-47.
- RABELL, Carmen R.: “‘Las ruinas circulares’: una reflexión sobre la literatura”, en *Revista Chilena de Literatura*, n.º. 31, 1988, pp. 95-104.
- RAVERA, Rosa María: “Aspectos posmodernos (y también modernos) de la narrativa de Borges”, en *El siglo de Borges. Vol. I*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 273-290.
- REIS, Carlos: “Comentario estructural de un cuento de Jorge Luis Borges”, en *Comentario de textos*, Salamanca, Almar, 1979, pp. 149-156.
- REST, Jaime: “Borges, Mauthner y la filosofía”, en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Cedomil Goic. (coord.), Barcelona, Crítica, 1988, pp. 336-340.
- _____: “Crímenes de biblioteca”, en *Mundos de la imaginación*, Caracas, Monte Ávila, 1978, pp. 299-325.
- _____: *El laberinto del universo: Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Librerías Fausto, 1977.
- REYES, Alfonso: “El argentino Jorge Luis Borges”, en *El escritor y la crítica. Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (coord.), Madrid, Taurus, 1987, pp. 61-63.
- REYZÁBAL RODRÍGUEZ, María Victoria: “Jorge Luis Borges: un soñado espejo para su paradójico laberinto”, *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n.º. 142-143, 1993, pp. 17-34.
- RICARDOU, Jean: “The God of the Labyrinth”, Paris, *L'Herne. Jorge luis Borges*, 1964, pp. 125 y 126.

RICCI, Graciela N.: “Borges y Calvino: Lecturas y texturas de lo imaginario”, en *Borges: Nuevas lecturas*, Juana Alcira Arancibia (ed.), Buenos Aires, Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2001, pp. 125-146.

_____: *Las redes invisibles del lenguaje: la lengua en y a través de Borges*, Sevilla, Alfar, 2002.

RIMMON-KENNAN, Shlomith: “Doubles and Counterparts: Patterns of Interchangeability in Borges’ ‘The Garden of Forking Paths’”, en *Critical Inquiry*, n.º. 6, 1980, pp. 39-47.

RIVERO-POTTER, Alicia: “Complementariedad e incertidumbre en ‘El jardín de senderos que se bifurcan’ de Borges”, *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, n.º. 6, 1997, pp. 5-18.

RODRÍGUEZ, Marta: “‘Pierre Menard, autor del Quijote’: esquema semántico del tópico de la crítica literaria, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º. 505-507, 1992, pp. 439-444.

RODRÍGUEZ MAURICI, Diego N.: “Cervantes sueña a Borges, y Borges a Cervantes: Las ficciones borgeanas con intertexto cervantino”, *El cuento en red: Estudios sobre la ficción breve*, 1616 (2007).

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *Borges: hacia una interpretación*, Madrid, Guadarrama, 1976.

_____: *Borges por él mismo*, Caracas, Monte Ávila, 1991.

_____: *Borges, una biografía literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

_____: “Borges y la nouvelle critique”, en *El escritor y la crítica. Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (coord.), Madrid, Taurus, 1987, pp. 267-287.

_____: *Ficcionario. Antología de textos de Borges*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

_____: “Muerte y resurrección de Borges”, en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Cedomil Goic. (coord.), Barcelona, Crítica, 1988, pp. 305-312.

RODRÍGUEZ NAVAS, Ana B.: “Interpelación y ruptura en ‘La biblioteca de Babel’ y ‘El Aleph’ de Borges”, en *Variaciones Borges*, n.º. 22, 2006, pp. 201-216.

ROGER-TAILLADE, Nicole: “L'Oeuvre littéraire et le labyrinthe (Le Château de F. Kafka, L'Aleph de J. L. Borges, L'Emploi du temps de M. Butor)”, *Litteratures*, n.º. 31, 1994 Fall, pp. 129-56.

ROJAS, Carlos: “‘El acercamiento a Almotásim’ y el efecto de contaminación”, en *Variaciones Borges*, n.º. 23, 2007, pp. 115-127.

ROJO, Alberto: “El jardín de los mundos que se ramifican: Borges y la mecánica cuántica”, en *Borges científico. Cuatro estudios*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 1999, pp. 43-60.

ROJO, Roberto: “El espejo selenita y El Aleph de Borges” , en página web: www.interclassica.um.es. Fecha de consulta: 20/04/2010.

ROLOFF, Volker: “Aspectos estético-receptivos en el discurso onírico de los cuentos de Jorge Luis Borges”, en *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1992, pp. 67- 90.

ROMERO, Oswaldo E.: “Dios en la obra de Jorge Luis Borges: Su Teología y su Teodicea”, en *Revista Iberoamericana*, n.º. 100-101, 1977, pp. 465-501.

ROMERO, Pedro Jorge: “La casa de Borges. Notas parciales sobre los laberintos en dos cuentos de Jorge Luis Borges”, en página web: www.archivodenessus.com/artículo. Fecha de consulta: 08/01/2009.

ROSA, Nicolás: “Borges o la ficción laberíntica”, en *Nueva novela latinoamericana*, vol. II, José Laforgue (ed.), 1972, pp. 140-173.

_____: “La discordia de los linajes”, en *El siglo de Borges. Vol. I*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 45-70.

_____: “Texto-palimpsesto: memoria y olvido textual”, en *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1992, pp. 185-192.

ROSA, William: “Las posibilidades del dos básico en ‘El jardín de senderos que se bifurcan’”, *Revista Iberoamericana*, n.º. 155-156, 1991, pp. 597-606.

ROSSETTI, Raúl: “La filosofía de Borges”, en *Proa*, n.º. 42, julio-agosto de 1999, pp. 185-197.

RÖSSNER, Michael: “Borges y la transgresión. Estrategias del texto basadas en la transgresión y combinación de géneros textuales”, en *El siglo de Borges. Vol. I*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 291-300.

RUIZ BARRIONUEVO, Carmen: “Borges, el final del laberinto”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n.º. 475, 1986, p. 3.

RUIZ, Horacio Eduardo: “Borges en el imaginario del texto electrónico”, en *Borges y los otros*, M. G. Barbara Cittadini (ed.), 2005, pp. 121-128.

_____: “Más allá de la intertextualidad: Borges y el hipertexto”, en *Segundas Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/Comparatística: Actas*, Daniel Altamiranda (ed.), Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1997, pp. 61-66.

RUIZ PÉREZ, Pedro: “Borges, hacedor de ficciones: una guía del laberinto”, en *Cuenta y razón*, 1986, pp. 113-130.

SABATO, Ernesto: “Los relatos de Jorge Luis Borges”, en *El escritor y la crítica. Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (coord.), Madrid, Taurus, 1987, pp. 69-74.

SABROVSKY, Eduardo: “Bosquejo de una ética para inmortales”, en página web: www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol. Fecha de consulta: 20/12/2003.

SALPETER, Claudio: “La matemática biblioteca de Babel”, página web: www.temakel.com/artborgesbabel.htm. Fecha de consulta: 18/03/2009.

SALVADOR VÉLEZ, Gonzalo: “Borges y la *Biblia*”, tesis doctoral completa publicada en la página web del Centro Borges de Estudios y Documentación, *Borges Studies Online*: www.borges.pitt.edu. Fecha de consulta: 09/01/2011. Fue publicado en 2011 en Madrid, Iberoamericana.

SAMANIEGO, Fernando: ““El acercamiento a Almotásim’: ejemplo borgiano de viaje cíclico hacia la nada”, en *Letras de Deusto*, n.º. 30, 1984, pp. 175-178.

SÁNCHEZ FERRER, J. L.: *El universo poético y narrativo de Jorge Luis Borges*, Madrid, Anaya, 1992.

SANTOS UNAMUNO, Enrique: *Laberintos de papel: Jorge Luis Borges e Italo Calvino en la era digital*, Cáceres, Univer. de Extremadura, 2002.

SARLO, Beatriz: “Borges en su laberinto”, en página web: www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol. Fecha de consulta: 15/6/2003.

_____: “Borges: crítica y teoría cultural”, en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 259-272.

_____: *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.

SAVATER, Fernando: “Borges y la filosofía”, en *El siglo de Borges. Vol. II*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 123-128.

_____: *Jorge Luis Borges*, Barcelona, Omega, 2002.

SBARRA MITRE, Oscar: “Las fronteras científicas del universo borgeano”, en *Borges científico. Cuatro estudios*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 1999, pp. 61-74.

SCARANO, Tommaso: “Intertextualidad y sistema en las variantes de Borges”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n.º. 2, 1993, pp. 505-537.

SCHEHR, Lawrence R.: "Unreading Borges's Labyrinths", en *Studies in Twentieth Century Literature*, (10:2), 1986, pp. 177-189.

SCHENKEL, Elmar: "The map and the maze: H. G. Wells and J. L. Borges", en *El siglo de Borges. Vol. I: Retrospectiva- Presente- Futuro*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 357-370.

_____: "Circundando el entrecruzamiento, entrecruzando el círculo: Sobre Borges y Chesterton", en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 307-320.

SCHREIBER, Gabriel y Roberto Umansky: "Bifurcations, Chaos and Fractal Objects in Borges' 'Garden of Forking Paths' and Other Writings", en *Variaciones Borges*, n.º. 11, 2001, pp. 61-79.

SELNES, Gisle: "Borges y Cortázar: ¿Laberinto de influencias o conversación infinita?", *Variaciones Borges*, n.º. 20, 2005, pp. 59-86.

SILVESTRI, Laura: "Borges y Dante o la superstición de la literatura", en *El siglo de Borges. Vol. I*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 385-408.

_____: "Borges y la pragmática de lo fantástico", en *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1992, pp. 49-66.

_____: "Experiencia y enciclopedia: Figuras de una contaminación", en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 105-116.

SHAW, Donald L.: "A propósito de 'La casa de Asterión' de Borges", en Sebastián Neumeister (coord.), Frankfurt, Vervuert, 1989, pp. 721-724.

_____: *Critical Guide to Spanish Texts. Ficciones*, Londres, Tamesis Books, 1976.

- _____: *Jorge Luis Borges. Ficciones*, Barcelona, Laia, 1986.
- SOLOTOREVSKY, Myrna: “El sobrepasamiento de la historia en ‘El jardín de senderos que se bifurcan’ de Jorge Luis Borges, y en *Composición de lugar*, de Juan Carlos Matini”, en *Alba de América: Revista Literaria*, n.º. 32, 1999, pp. 245-251.
- SORELA, Pedro: *Dibujando la tormenta. Faulkner, Borges, Stendhal, Saint-Exupéry: inventores de la escritura moderna*, Madrid, Alianza, 2006.
- SORRENTINO, Fernando: “Borges y Arlt: las paralelas que se tocan, seguido de Arlt opina sobre Borges”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n.º. 11, 1999.
- _____: “El cuento de Borges sobre ‘El cuento de Borges’”, en *Variaciones Borges*, n.º. 14, 2002, pp. 236-237.
- _____: *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1974.
- SOSNOWSKI, Saúl: *Borges y la Cábala: La búsqueda del verbo*, Buenos Aires, Hispamérica, 1976.
- SPILLER, Roland: “Borges, Ben Jelloun y *Las mil y una noches*: Lecturas interculturales”, en *El siglo de Borges. Vol. I*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 409-424.
- SPIVAKOVSKY, Erika: “In Search of Arabic Influences on Borges” en *Hispania*, n.º. 51, 1968, pp. 223-230.
- STEINER, George: “Los tigres en el espejo”, en *El escritor y la crítica. Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (coord.), Madrid, Taurus, 1987, pp. 237-247.
- SUCRE, Guillermo: “Tendencias de la crítica borgiana”, en *Revista Iberoamericana*, n.º. 35, 1969, pp. 365-370.
- SUN, Haiqing: “China of Labyrinth: A Referential Reading of ‘El jardín de senderos que se bifurcan’”, en *Variaciones Borges*, n.º. 25, 2008, pp. 101-114.

SVANASCINI, Osvaldo: “Borges y las culturas orientales”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º. 505-507, 1992, pp. 347-360.

TORNIELLI, Pablo: “Algunos motivos árabes e islámicos en la obra de Borges”, en página web: www.alyamiah.com/cema/modules.php. Fecha de consulta: 14/10/2007.

TORO, Alfonso de: “Borges/Derrida/Foucault: *Pharmakeus/Heterotopia* o más allá de la literatura (*hors-littérature*): Escritura, fantasmas, simulacros, máscaras, carnaval, y ... Atlön/Tlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Jangr, Hrönir, UR y otras cifras”, en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 139-164.

_____: “Cervantes, Borges y Foucault: La realidad como viaje a través de los signos”, en *El siglo de Borges. Vol. II*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 45-66.

_____: “El productor ‘rizomórfico’ y el lector como ‘detective literario’: la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano”, en *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1992, pp. 145-184.

_____: “Jorge Luis Borges. Los fundamentos del pensamiento occidental del siglo XX”, en *Borges en Jerusalén*, Myrna Solotorevsky y Ruth Fine (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2003, pp. 13-47.

_____: “¿Paradoja o rizoma? ‘Transversalidad’ y ‘escriptibilidad’ en el discurso borgeano”, en *El siglo de Borges. Vol. I*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 173-208.

TORO, Fernando de: “Borges and Rulfo: The paradigms of modernity and post-modernity”, en *El siglo de Borges. Vol. I*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 261-272.

_____: “Borges/Derrida y la escritura”, en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 125-138.

ULISES MOULINES, Carlos: “El idealismo más consecuente según Borges: la negación del tiempo”, en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 179-188.

UPDIKE, John: “El autor bibliotecario”, en *El escritor y la crítica. Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (coord.), Madrid, Taurus, 1987, pp. 152-169.

URRACA, Beatriz: “Worlds through the Looking-Glass: Borges’ mirrors and Contemporary Theory”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Ottawa, n.º. 1, 1992, pp. 153-176.

VALDERREY, Carmen: “La angustia del laberinto en los cuentos de Borges”, en *Revista de Literatura* del Instituto de Lengua, Literatura y Antropología de Madrid, n.º. 90, 1983, pp. 167-176.

VALDIVIESO, Jaime: “Borges como voluntad y representación”, en *Proa*, n.º. 42, julio-agosto de 1999, pp. 169-180.

VAN HEE, Victor C.: “A Game with Shifting Mirrors: Non-Meaning and Meanings as Arbitrary Function of Reader Perspective in Borges’ *Ficciones*”, en *Hispanófila*, n.º. 130, 2000, pp. 53-68.

VARELA MORENO, María Encarnación: “Algunas aportaciones judías a la obra de J. L. Borges [Some jewish contributions to J. L. Borges’ Works]”, en *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección de hebreo*, 1997, pp. 103-115.

VÁZQUEZ, María Esther: *Borges, esplendor y derrota*, Barcelona, Fábula Tusquets, 1999.

_____: *Borges, sus días y su tiempo*, Madrid, Barquillo, 2001.

_____: “Reflexiones acerca de ‘La biblioteca de Babel’”, en *Anthropos*, n.º. 142-143, 1993, pp. 97-103.

VILLAURRUTIA, Xavier: “Tres notas sobre Jorge Luis Borges”, en *El escritor y la crítica. Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (coord.), Madrid, Taurus, 1987, pp. 64-68.

VOLEK, Emil: “Borges total, paralelo y plural, ¿precursor de Borges?: un muestrario esperanzado y ecuánime de lecturas modernas y poemodernas”, *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, n.º. 11, 1998, pp. 103-122.

WEED, Ethan: “A Labyrinth of Symbols: Exploring 'The Garden of Forking Paths'”, *Variaciones Borges*, n.º. 18, 2004, pp. 161-189.

WEINBERG, Liliana: “Jorge Luis Borges: la escritura de una lectura, la lectura de una escritura”, en *Variaciones Borges*, n.º. 23, 2007, pp. 1-20.

Weissert, Thomas: “Representation and Bifurcation: Borges’ Garden of Chaos Dynamics”, en *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*, Katherine Hayes (ed.), The University of Chicago Press, 1991, pp. 223-243.

WEISZ, Gabriel: “Fractal Games in 'The Garden of Forking Paths' by Jorge Luis Borges”, en *Anuario de Letras Modernas*, n.º. 8, 1997, pp. 43-47.

WELZ, Stefan: “Jorge Luis Borges and Rudyard Kipling: The fantastic affiliation”, en *El siglo de Borges. Vol. I*, Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 371-384.

WHEELLOCK, Kinch Carter: *The Mythmaker. A Study of Motif and Symbol in the Short Stories of J. L. Borges*, Austin, The University of Texas, 1966.

WIGHT, Doris T.: “Fantastic Labyrinths in Fictions by Borges, Cortázar, and Robbe-Grillet”, en *The Comparatist: Journal of the Southern Comparative Literature Association*, n.º. 13, 1989, pp. 29-36.

WILSON, Colin: *The God of the Labyrinth*, Londres, Hart-Davis, 1970.

WOODALL, James: *La vida de Jorge Luis Borges: El hombre en el espejo del libro*, Barcelona, Gedisa, 1998.

WOSCOBOINIK, Julio: *El alma de 'El Aleph'. Nuevos aportes a la indagación psicoanalítica de la obra de Jorge Luis Borges*, On line. J. L.

Borges Center for Studies & Documentation, en página web:
www.borges.pitt.edu/bsol/jw0. Fecha de consulta: 09/08/2007.

YATES, Donald A.: “In the Labyrinth of Language”, *Variaciones Borges*, n.º. 11, 2001, pp. 249-251.

YURKIEVICH, Saúl: “Nueva refutación del cosmos”, en *Revista Iberoamericana*, n.º. 41, 1975, pp. 3-14.

_____: “Soñar el sueño”, en *Brújula: Periódico de artes*, n.º. 29, 1999, pp. 11.

ZEITZ, Eileen M.: “‘La escritura del dios’: laberinto literario de Jorge Luis Borges”, en *40 inquisiciones sobre Borges*, *Revista Iberoamericana*, n.º. 100-101, julio-diciembre de 1977, pp. 645-656.

ZELAYA, A. M.: “El sueño en la temática de Borges”, en *Kañina*, n.º. 2, 1989, pp. 59-71.

ZLOTCHEW, Clark M.: “The Collaboration of the Reader in Borges and Robbe-Grillet”, en *Michigan Academician*, (14:2), 1981, pp.167-173.

III. Bibliografía general:

APOLODORO: *Biblioteca mitológica. Libro III*, Edición de José Calderón Felices, Madrid, Akal, 1987.

ASÍN PALACIOS, Miguel: *Abenhazm de Córdoba y su historia crítica de las ideas religiosas*, Tomos I/II, Madrid, 1984.

BAKER, Hendia: "Minotaur Lost: The Labyrinthine Nature of Time in Postmodern Fiction", *Journal of Literary Studies*, (12:3), 1996, pp. 297-313.

BEIGBEDER, Olivier: *Léxico de los símbolos*, Madrid, Encuentro, 1989.

BIEDERMANN, Hans: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993.

BLAKE, William: *Poesía completa*, Biblioteca personal de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.

BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, primera reimpresión revisada, Madrid, Alianza, 1999.

BRITO DÍAZ, Carlos: "Cervantes al pie de la letra: Don Quijote a lomos del 'Libro del mundo'", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, n.º. 22, 1999, pp. 37-54.

CAMPBELL, Joseph: *The Hero of Thousand Faces*, New York, Princeton University Press, 1973.

CELDRÁN, Pancraccio: *Creencias populares*, Madrid, Edimat libros, 2000.

CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988.

Clave. Diccionario del uso del español actual, prologado por Gabriel García Márquez, Madrid, S. M., 1999.

CONTE, Rafael: *16 escritores de Hispanoamérica*, Madrid, Magisterio Español, 1977, pp. 57-71.

DANNER, Victor: *Ibn 'Ata'illāh's Sufi Aphorism (Kitāb al-Hikam)*, Leiden, 1973.

- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari: *Rhizome*, Paris, 1976.
- Diccionario enciclopédico de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1993.
- ECO, Umberto: *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimiento de investigación, estudio y crítica*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- _____: *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1978.
- El Sagrado Corán (Al Qur'an Al Karim)*, traducción del Corán realizada por La Asociación Estudiantil Musulmana de Oregon State University en página web: www.oregonstate.edu/groups/msa/quran. Fecha de consulta: 20/08/2002.
- ELIADE, Mircea: *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*, New York, Harper and Row, 1959.
- _____: *Images and symbols*, New York, Sheed and Ward, 1969.
- _____: *The Sacred and the Profane*, New York, Harper and Row, 1961.
- FOSTER, David William: “La escritura del enmascaramiento en ‘el laberinto de la soledad’ de Octavio Paz”, en Cedomil Goic (coord.), Barcelona, Crítica, 1988, pp. 611-613.
- FRANCO, Jean: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1993.
- FUENTES, Carlos: *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 32-55.
- GERNET, Jacques: *El mundo chino*, trad. María Dolores Folch Fornesa, Barcelona, Crítica, 1991.
- GRIMAL, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2004.
- GUIRAUD, Pierre: *La semiología*, México, Siglo XXI, 1978.
- HARD, Robin: *El gran libro de la mitología griega*, Madrid, Esfera, 2008.
- HERÓDOTO: *Historias*. Libros I-IV, Edición de Antonio González Caballo, Madrid, Akal, 1994.

- JAIMES, Héctor: “Octavio Paz: el mito y la historia en *El laberinto de la soledad*”, *Revista Iberoamericana*, n.º. 194-195, 2001, pp. 267-280.
- JAMES, William: *The Varieties of Religious Experience: A study in human nature*, New York, The Modern Library, 1929.
- LORCA, Daniel: “El método histórico de Paz en El laberinto”, *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, n.º. 33, 2008.
- MACDONALD, Duncan B.: *Development of Muslim Theology, Jurisprudence and Constitutional Theory*, Beirut, 1965.
- MANGIERI, Rocco: “Semiótica y realidad virtual: accesibilidad entre mundos y metáforas del laberinto”, en José María Pozuelo Yvancos & Francisco Vicente Gómez (coords.), 1996, pp. 969-984.
- ORTEGA VILLARO, Begoña: “El laberinto griego en la literatura actual”, en Carlos Alvar Ezquerro (coord.), 2002, pp. 137-146.
- OVIEDO, José Miguel: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 15-37.
- PAREJA, Félix: *La religiosidad musulmana*, Madrid, 1975.
- PARRA, Eduardo Antonio: “El laberinto”, en *Letras libres*, n.º. 31, 2004, pp. 54-59.
- PASCAL, Blas: *Pensamientos*, versión castellana y prólogo de Edmundo González Blanco, Madrid, Bergua, 1933.
- PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 1995.
- _____: *Libertad bajo palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- _____: *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- PICINELLI, Felippo: *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos*, México, Conacyt, 1999.
- POMER MONFERRER, Lluís y Emilio Sales: “El Minotauro y el laberinto en los libros de caballerías”, *Stylos*, n.º.16, 2007, pp. 35-58.

- RECINOS, Adrián: *Popol Vuh: las antiguas historias del Quiché*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- RENOU, Louis: *El Hinduismo. Los Textos. Las Doctrinas. La Historia*, Buenos Aires, Eudeba, 1960.
- Santa Biblia*: versión española, México, Editorial Sociedades Bíblicas Unidas, 1994.
- Santa Biblia*: versión árabe, El Cairo, Editorial The Bible Society of Egypt, 2006.
- SARROCHHI CARREÑO, Augusto C.: “El laberinto y la literatura”, *Revista Signos: Estudios de Lengua y Literatura*, n.º. 43-44, 1998, pp. 113-24.
- SCHOLEM, Gershom: *Grandes temas y personalidades de la Cábala*, traducción de J. S. B., Barcelona, Riopiedras Ediciones, 1994.
- SCHOPENHAUER, Arthur: *El mundo como voluntad y representación*, traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María, 2 vols., Madrid, Trotta, 2004.
- SECHI MESTICA, Giuseppina: *Diccionario de mitología universal*, Madrid, Akal, 1993.
- SHAW, Donald L.: *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1999.
- SHIMOSE, Pedro: *Diccionario de autores iberoamericanos*, Madrid, Oficina de Información Diplomática, 1982, pp. 70-71.
- STEIGER, Arnald: “Función espiritual del Islam en la España medieva”, *Revista del Instituto de Estudios Islámicos en Madrid*, VI, 1958, pp. 42-43.
- VARANINI, Francesco: *Viaje literario por América Latina*, Barcelona, El Acantilado, 2000, pp. 98-107.
- WEISS, Timothy: *Translating Orients: Between Ideology and Utopia*, Toronto, ON: University of Toronto Press, 2004.

WILSON, Robert Rawdon: “Godgames and Labyrinths: The Logic of Entrapment”, *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, (15:4), 1982, pp. 1-22.

WINNICKI, Ioana: “La transposición del arquetipo arquitectónico, la figura visual y la noción abstracta del laberinto al dominio textual”, *Cuento en Red: Estudios Sobre la Ficción Breve*, n°. 13, 2006, pp. 48-55.

XIRAU, Ramón: *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM, 1977.

YOON, Bong Seo: “En torno a *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n°. 21, 2002. Publicación electrónica en página web: www.ucm.es/info/especulo21/o_paz. Fecha de consulta: 12/05/2007.

Página web: www.lexicons.sakhr.com/openme.aspx. Fecha de consulta: 10/09/2010.

Página web: www.users.movinet.com.uy. Fecha de consulta: 15/09/2010.

Página web: www.webislam.com. Fecha de consulta: 20/9/2010.

Página Web. www.egiptologia.org/geografia/tebas. Fecha de consulta: 17/01/2009.

Página web: www.es.wikipedia.org. Fecha de consulta: 25/03/2009.

Página web: www.dimensiones.org/canales/panorama. Fecha de consulta: 01/09/2007.

Página web: www.monografias.com. Fecha de consulta: 30/03/2010.

Página web: www.taringa.net. Fecha de consulta: 15/03/2011.

Página web: www.es/123rf.com. Fecha de consulta: 05/11/2010.

Página web: www.universomandalas.com. Fecha de consulta: 11/07/2010.