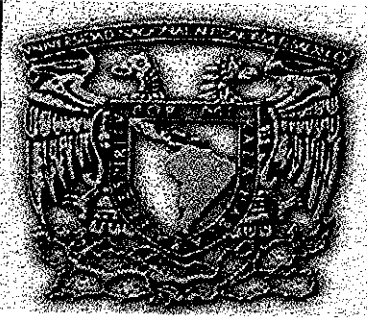


01068 1



*Universidad Nacional Autónoma de México*

*Facultad de Filosofía y Letras*

*División de Estudios de Posgrado*

*Juegos temporales en la literatura  
de Jorge Luis Borges*

Tesis que presenta  
*Carmen Araceli Eudave Loera*  
para obtener el grado de  
*Maestra en Letras,*  
con especialidad en  
*Literatura Iberoamericana*

Asesor  
*Dr. Sergio López Mena*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

México, D.F., enero de ~~2002~~



2002



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

Creo que Henri Bergson dijo que el tiempo era el problema capital de la metafísica. Si se hubiera resuelto ese problema, se habría resuelto todo. Felizmente yo creo que no hay ningún peligro en que se resuelva; es decir, seguiremos siempre ansiosos. Siempre podremos decir, como San Agustín, "¿Qué es el tiempo? Si no me lo preguntan lo sé. Si me lo preguntan, lo ignoro" (Borges 1995:111-112).

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

NO POST  
RETURN TO ALMA

4

*Con amor, admiración e infinita gratitud a mis padres, José Guadalupe y María Magdalena.*

*Querido Señor Medina, gracias por compartir conmigo su tiempo, sus libros, su música, sus películas, sus canciones, su gran amor a la vida, su valentía y su propio corazón.*

*Mamita Linda tú que me has dado todo, sólo me has pedido una cosa; ha pasado mucho tiempo, tantas veces te he fallado y tú no sólo sigues creyendo en mí, también me has alentado. Recibe este humilde obsequio.*

*Con amor a mi amigo y esposo José Ignacio. Gracias por tu amor, ternura y paciencia. Te amo*

*Con estimación y orgullo a los amigos que Dios me ha dado, mi cada vez más numerosa familia Eudave Loera: mis hermanos: Martha, Fernando, Lupita, Martín, Cuca, Javier, Carmen, Leticia, Elena y Rosa; mis cuñados: Rubén, Catalina, Jorge León, Silvia, Ricardo, Amanda, Iván y Jorge Sánchez; y a mis adorados sobrinos: Lorena, Karina, Nancy, Marisol, Martín, Fernando, Leticia, Alexis, Jessica, Angélica, Andrea, Valeria, Jorge, Iván, Magdalena y a aquellos por venir.*

*A mis queridos amigos "huajuapenses": Marco, Víctor y Adriana.*

*A mis inolvidables caballerías.*

*A mi asesor Dr. Sergio López Mena por su paciencia, apoyo y atinadas observaciones a la presente*

*A mi revisor Dr. Ignacio Díaz Ruiz por sus grandes enseñanzas no sólo en el ámbito académico.*

*A mis sinodales Dr. Juan Coronado, Mtro. Arturo Souto y Dr. José de Jesús Bazán Levy por haber aceptado dictaminar la presente.*

*Por siempre a Borges.*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

INDO AIR  
6 MARCH 20 11:14

# Índice

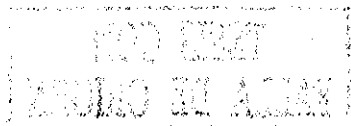
0. <i>Presentación</i>	9
1. <i>Introducción</i>	13
1.1 El enigma de los enigmas	13
1.2 El tiempo en la escritura de Borges	18
1.3 Tipos de temporalidades	22
1.3.1 Tiempo lineal	23
1.3.2 Tiempo cíclico	24
1.3.3 Tiempo regresivo	26
1.3.4 Tiempo ramificado	27
1.3.5 Eternidad	28
2. <i>Memoria y escritura</i>	31
2.1 El ejercicio lúdico de la escritura	31
2.2 El espíritu como creador y consumidor de literatura	36
2.3 Tiempo retenido	39
2.4 Dones monstruosos: la memoria	43
2.4.1 Una metáfora del insomnio	46
2.4.2 El cronométrico Funes	48
2.4.2.1 Esquema temporal de "Funes el memorioso"	54
2.4.3 La obsesiva congelación del tiempo	57
2.4.3.1 Esquema temporal de "El Zahir"	62
2.4.4 Invasión a la memoria	65
2.4.4.1 Esquema temporal de "La memoria de Shakespeare"	69
3. <i>Tiempo onírico</i>	73
3.1 Sueño y vigilia	73
3.2 El oficio del soñador	77
3.2.1 Los hijos del sueño	78
3.2.1.1 Esquema temporal en "Las ruinas circulares"	84

7

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



3.3 Los espejos del tiempo: el doble	86
3.3.1 El rostro del pasado	88
3.3.1.1 "El otro"	89
3.3.1.2 "Veinticinco de agosto, 1983"	93
3.3.1.3 Similitudes de ambos relatos	94
3.3.1.4 Esquema temporal de "El otro"	97
3.3.1.5 Esquema temporal de "Veinticinco de agosto, 1983"	101
4. <i>Destino</i>	105
4.1 El hombre y el destino	105
4.2 Espejos y máscaras	108
4.3 El yo monstruoso	110
4.3.1 La cicatriz rencorosa	113
4.3.1.1 Esquema temporal de "La forma de la espada"	119
4.4 Prisioneros del tiempo	120
4.4.1 Esquema temporal en "El milagro secreto"	125
4.5 Paradojas temporales	129
4.5.1 Reescribiendo la historia	129
4.5.1.1 Paradojas de la segunda versión	131
4.5.1.2 Esquema temporal de "La otra muerte"	133
5. <i>Eternidad</i>	137
5.1 Una invención humana	137
5.2 El universo como un caos	140
5.2.1 Esquema temporal de "La Biblioteca de Babel"	149
5.3 La clave de la creación	151
5.3.1 Estructura narrativa de "La escritura de Dios"	155
5.4 Dios	157
6. <i>Conclusiones</i>	165
7. <i>Bibliografía</i>	171



## O. Presentación

Esta es la segunda ocasión en que tomo la obra de Jorge Luis Borges como punto de partida para reflexionar sobre algunos problemas literarios. En mi primer acercamiento mi línea de análisis giró en torno al laberinto como símbolo clave en la literatura borgeana, con ella desarrollé mi tesis de licenciatura titulada *Borges, hacedor de laberintos*.<sup>1</sup> Ahora he vuelto a la literatura borgeana para abordarla desde la perspectiva del tiempo.

Existen varias similitudes entre el tema del laberinto y el tema del tiempo, porque si en la primera tesis vimos que el laberinto toma proporciones insospechadas hasta hacerse un ente insustancial, metafísico, que abarcaba simultáneamente el pasado y el porvenir (como el tiempo), con el tema del tiempo uno se siente perdido, paulatinamente debe ir superando diversas etapas para adentrarse en los misterios de esa entidad ciega y burlona que gobierna a todos los seres y a todas las cosas. Por ello para tratar de abordar el tema del tiempo he debido deambular con agrado y, en algunos trechos, con miedo y desesperación, por la vasta obra borgeana, como si rondara por un laberinto. El laberinto simboliza lo hermosamente inalcanzable, la fe de que dentro del caos exista un orden, aunque para nosotros esté vedado. Como vemos, esencialmente el tema del tiempo y el del laberinto no difieren, como señala Paul Halpern:

El escritor Jorge Luis Borges sentía una curiosa pasión por los laberintos además de un vivo interés por el enigma del tiempo. Borges no tenía muy claro dónde se encontraba la línea divisoria entre esas dos preocupaciones. Durante toda su vida intentó descifrar el enigma del tiempo como si tratara de buscar la salida de un laberinto interminable. Borges consideraba que el tiempo era el mayor de los misterios, el enigma de los enigmas (1992:147).

<sup>1</sup> Eudave Loera, Carmen Araceli, *Borges, hacedor de laberintos* (tesis de licenciatura), UAM-I, 1994, México, D.F., 138 pp. (inédita).

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Es curioso señalar las similitudes entre la frase de Borges con que concluyo mi tesis de licenciatura (A) y el epígrafe que utilizo como inicio de esta tesis (B), en ambas se destaca la primacía del misterio sobre la solución. Las citas a las que aludo son las siguientes:

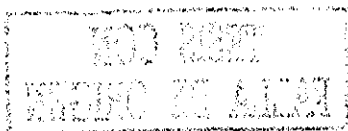
A

—Quizá el fin del laberinto —si es que el laberinto tiene un fin—, sea el de estimular nuestra inteligencia, el de hacernos pensar en el misterio y no en la solución. Es muy raro entender la solución, somos seres humanos, nada más. Pero buscar esa solución y saber que no la encontraremos es algo muy hermoso desde luego. Quizá los enigmas sean más importantes que las soluciones; y con el enigma podemos contar plenamente, ya que no sabemos nada o somos tan poco (Borges 1985:25).

B

Creo que Henri Bergson dijo que el tiempo era el problema capital de la metafísica. Si se hubiera resuelto ese problema, se habría resuelto todo. Felizmente yo creo que no hay ningún peligro en que se resuelva; es decir, seguiremos siempre ansiosos. Siempre podremos decir, como San Agustín, “¿Qué es el tiempo? Si no me lo preguntan lo sé. Si me lo preguntan, lo ignoro” (Borges 1995:111-112).

Borges no pretende resolver el enigma del tiempo, de hecho le parece fascinante que a pesar de los grandes esfuerzos que a lo largo de su historia el hombre ha hecho para tratar de entenderlo, este misterio permanezca casi intocado. Borges tampoco desea salir del laberinto. La complejidad es la esencia de la inteligencia, el cerebro humano está diseñado para resolver problemas, por lo que cuando no los tiene los inventa. El misterio estimula la inteligencia, a través de él podemos ir adentrándonos cada vez en meandros más complejos, nos hace reflexionar en problemas que, de tener una solución fácil, difícilmente abordaríamos; en cambio la solución tiene el desencanto de un final de juego, pues produce la incómoda sensación de que todo ha terminado y ya no es posible continuar el desafío. Todas las posibilidades latentes se cierran, como bien sabía Dunraven, uno de los protagonistas de “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”: “Dunraven, versado en obras policiales, pensó que la solución del misterio es siempre inferior al misterio. El misterio participa de lo sobrenatural y aun de lo divino; la solución, del juego de manos” (Borges 1990a:604-605).



Uno de los problemas que debí enfrentar durante el desarrollo de esta tesis fue tratar de catalogar lo indefinible, es decir, encontrar algunas características del tiempo que me ayudaran a estructurar mi plan de trabajo. Después de múltiples pesquisas logré encontrar el esquema que más me satisfizo, pero la siguiente dificultad ya estaba a la puerta: ni las categorías bosquejadas en el apartado 1.3 se podían manejar de manera independiente, ni en la obra borgeana hay cuentos que se ajusten sin complicaciones al esquema que he propuesto. Para subsanar estas complicaciones opté por seguir un desarrollo temático, por lo cual clasifiqué las manifestaciones temporales en cuatro campos específicos: la memoria y la escritura, el tiempo onírico, el destino y la eternidad. Al finalizar el análisis de cada cuento incluí un esquema para poder visualizar más fácilmente la interacción dinámica entre los diversos tipos de temporalidades que se presentan en cada relato. Además de manera continua utilicé notas y referencias cruzadas para relacionar las diversas partes de la tesis.

Agradezco a José Ignacio Castillo sus agudas observaciones en la lectura del manuscrito y el haberme aclarado algunos conceptos del área físico matemática.

Quiero agradecer el apoyo brindado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), por haberme otorgado una beca-crédito para la realización de mis estudios de maestría.

REC'D  
MAY 10 1964  
FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION  
WASHINGTON, D. C.

# 1. Introducción

*"¡Ay! Si conocieras al Tiempo tan bien como lo conozco yo", exclamó el Sombrero, "no hablarías de malgastarlo, y mucho menos de matarlo! Se trata de un tipo de mucho cuidado y no de una cosa cualquiera" (Carroll 1992: 121).*

## 1.1 El enigma de los enigmas

Los calendarios, el reloj de sol, la clepsidra, los relojes de arena, de péndulo, de mecanismo, de cuarzo, atómicos... múltiples son los instrumentos que el hombre ha ideado para cuantificar el tiempo, esa entidad inconcebible que rige la vida humana. El tiempo es uno de los conceptos que con mayor frecuencia manejamos a lo largo de nuestra vida. Él es el señor que gobierna nuestra existencia, determina nuestros actos e incluso marca los parámetros en que cada actividad debe ser realizada. Es muy frecuente escuchar que para todo hay tiempo y que todo debe hacerse en su momento. En la sociedad contemporánea es una gran virtud aprovecharlo. Tanta es nuestra preocupación por poblarlo de distintas maneras y darle a cada una de sus partículas alguna característica que la haga única, que incluso hay especialistas en administrar el tiempo libre. Día con día sentimos la gravitación de su presencia, no obstante, al igual que San Agustín no podemos definir con precisión lo que es: "¿Qué es, entonces, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé, y si trato de explicárselo a quien me lo pregunta, no lo sé" (San Agustín *apud* Ricœur 1995:45).



De las grandes abstracciones de la ciencia, es el tiempo (no el espacio, ni la fuerza, ni la materia) lo que más a menudo mencionamos. Es un gran maestro, excelente medicina, el que todo lo justifica y lo iguala; se detiene, se nos va o pasa volando. Podemos ahorrarlo o perderlo, gastarlo o desperdiciarlo (¡el tiempo es oro!), incluso podemos vencerlo o matarlo. Lo que no podemos, cosa extraña, es definirlo. Para el psicólogo, el tiempo es un aspecto de la conciencia, el medio por el cual damos orden a nuestras experiencias. Para el físico, el tiempo es una de las tres cantidades fundamentales; las otras dos son masa y distancia en cuyos términos se puede describir todo lo que hay en el universo.<sup>1</sup> Para el filósofo el tiempo es otras cosas distintas (Goudsmit y Claiborne 1979:9).

El tiempo posee un carácter ambivalente, pues es el gran constructor y destructor, artífice sagrado de lo efímero, en su transcurso nos sublima y subyuga, corrompe las cosas y purifica sentimientos, sana las heridas del cuerpo y alma. El tiempo que da continuidad y orden es también causa de desquiciamiento y de muerte.

El tiempo nos afecta a todos y, sin embargo, nadie lo comprende de verdad. Al igual que el mítico Jano o el señor hindú Brahma, el tiempo presenta muchas caras. Crea a la vez que destruye; nos brinda esperanza a la vez que nos inspira terror; ora cosechamos sus frutos, ora sufrimos los efectos de su carestía (Halpern 1992:ix).

El tiempo está indisolublemente ligado a la vida. Empieza a correr para nosotros incluso antes de que seamos concebidos (se requiere de que un óvulo maduro sea fecundado para dar inicio a un embrión) y seguirá corriendo aun cuando nuestro corazón deje de latir (mientras millones de seres microscópicos trabajan en la disolución de nuestro cuerpo, los cabellos y uñas, ajenos a esa labor, continuarán creciendo).<sup>2</sup> A lo largo de todo este proceso el principal parámetro será nuestro reloj biológico, que se rige por el tiempo circadiano.<sup>3</sup> No obstante, todavía deberán transcurrir varios años para que aprendamos a someternos a la

<sup>1</sup> Cabe señalar que son siete, y no tres, las unidades fundamentales del Sistema Internacional: longitud (metro, *m*), masa (kilogramo, *kg*), tiempo (segundo, *s*), corriente eléctrica (amperio, *A*), temperatura termodinámica (kelvin, *k*), cantidad de sustancia (mol, *mol*) e intensidad luminosa (candela, *cd*), como se acordó en la *XIV Conferencia general de pesas y medidas* (1971). Cf. Gieck 1977, Cooper y Helfrick 1991, Resnick 1986.

<sup>2</sup> En "La uñas" Borges dice: "A los noventa días crepusculares de encierro prenatal establecieron esa única industria. Cuando yo esté guardado en la Recoleta, en una casa de color ceniciento provista de flores secas y de talismanes, continuarán su terco trabajo, hasta que los modere la corrupción. Ellos, y la barba de mi cara" (Borges 1990b:163).

<sup>3</sup> El tiempo circadiano comprende los ciclos metabólicos que se desarrollan aproximadamente cada veinticuatro horas (como el sueño y vigilia, saciedad y hambre, expulsión de desechos, etc.).



rutina de las horas. Sin embargo, ya sea que seamos conscientes de su influjo o no, el tiempo señorea a todos los seres y todas las cosas.

Miles de millones de años antes de que los primeros hombres desarrollaran los conceptos de pasado, presente y futuro, los organismos vivos ya estaban metidos en el tiempo. [...] En cierto modo todo ser vivo es un mecanismo de tiempo. Inevitablemente tiene que gastarse, envejecer y morir. Para ir viviendo, su ritmo deberá estar acorde consigo mismo y con su ambiente. Sus células y órganos deberán cumplir su tarea no sólo en el lugar preciso, sino también en el momento preciso. La planta que echa hojas antes de que le salgan raíces, se marchita; el animal cuyo corazón no lata al compás de sus actividades, morirá (Goudsmit y Claiborne, *op. cit.*:33).

Borges ha señalado que lo que nos diferencia de los niños y de los animales es nuestra conciencia del fluir temporal: ellos viven en un presente continuo, en la eternidad, nosotros vivimos en el tiempo.<sup>4</sup> La peculiar relación que establecemos con el tiempo está marcada por nuestra posibilidad de recordar los acontecimientos pasados y poder prevenir los venideros: en la previsión y la memoria se fundamenta nuestro manejo temporal. En la memoria reside nuestra identidad, la previsión nos diferencia de los animales. Gracias a la memoria que nos permite aprovechar experiencias pretéritas e inferir consecuencias ulteriores (adentrándonos en el futuro), tenemos la capacidad de manejar el tiempo.

La curiosidad y preocupación del hombre por el tiempo proceden, en última instancia, de su singular relación con él. Todos los animales existen con el tiempo y cambian con él; sólo el hombre puede manejarlo.

Como Proust, escritor francés cuyas experiencias se convirtieron en su capital literario, el hombre puede recobrar el pasado. También puede representarse el porvenir usando para ello la imaginación y la previsión junto con la memoria. Puede decirse que la memoria y la previsión son la esencia de la inteligencia; que la capacidad para manejar el tiempo, valerse del pasado y el futuro para hacerlo presente, es lo que lo hace humano (Goudsmit y Claiborne, *op. cit.*:10).

Quien tiene la osadía de abordar el tema del tiempo sabe de antemano que está adentrándose en un terreno donde proliferan las incertidumbres. El tiempo aparentemente es un

<sup>4</sup> En numerosos lugares Borges señala la atemporalidad en que viven los niños y los animales. En el poema "Isidoro Acevedo" de *Cuaderno de San Martín* el yo lírico rememora su experiencia frente a la muerte de su abuelo: "En metáfora de viaje me dijeron su muerte; no la creí. / Yo era chico, yo no sabía entonces de muerte, yo era inmortal; / yo lo busqué muchos días por los cuartos sin luz" (Borges 1990a:87). En el poema "Al coyote" de *El oro de los tigres* Borges menciona: "Esa furtiva / substancia, el tiempo, no te alcanza, lobo; / tuyo es el puro ser, tuyo el arrobó, / nuestra la torpe vida sucesiva" (1990b:514). De ese mismo libro, en el poema "A un gato" dice: "En otro tiempo estás. Eres el dueño / de un ámbito cerrado como un sueño" (*ibid.*:513).



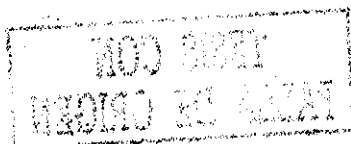
concepto tan cotidiano que incluso uno puede hacerse acreedor a una sanción si no respeta los horarios en que cada actividad debe ser realizada.<sup>5</sup> No obstante, sabemos que nuestra percepción personal del tiempo es independiente del tiempo general de las matemáticas: “Si el tiempo es un proceso mental, ¿cómo lo pueden compartir miles de hombres o aun dos hombres distintos?” (Borges 1990a:354).

La percepción humana del tiempo conlleva muchos elementos subjetivos, pues depende de nuestras propias expectativas. Cuando somos niños tenemos la impresión de que el tiempo pasa lentamente, y conforme vamos creciendo las horas se nos van volando. Nuestra percepción también está vinculada con nuestro estado de ánimo; en la felicidad el tiempo fluye a raudales y en el tedio parece que se retarda. Es curioso señalar que cuando referimos los pormenores de un día feliz empleamos muchísimo más tiempo que cuando tratamos de relatar las desventuras de un día tedioso, las cuales incluso podemos resumirlas con una sola palabra: “aburrido”, “horrible”, “fatal” o lo que primero se nos ocurra.<sup>6</sup> “El cuerpo contiene cierto ritmo fisiológico que permite al cerebro medir, inconscientemente, los intervalos de tiempo” (Goudsmit y Claiborne, *op. cit.* 15), pero este mecanismo es tan delicado que incluso los factores fisiológicos pueden alterar nuestro sentido de la duración temporal: el aumento de la temperatura puede modificar nuestra percepción del tiempo.<sup>7</sup> También se ha comprobado que la ingestión de drogas altera la percepción temporal. Los antidepresores pueden darnos la sensación de que el tiempo avanza más rápido y ciertas drogas que aceleran el metabolismo hacen que nos parezca más largo.

<sup>5</sup> En el cuento “La señora mayor” algunos personajes discuten las ventajas y desventajas de la impuntualidad: “Elvira, que se preciaba de llegar a la hora precisa, dictaminó que era una imperdonable desconsideración tener esperando a la gente; Julia, repitiendo palabras de su marido, opinó que llegar tarde es una cortesía, porque si todos lo hacen es más cómodo y nadie apura a nadie” (Borges 1990b:429).

<sup>6</sup> Jonh Vincent Moon al hablar de los días que pasó escondido en la casa del general Berkeley dice: “Esos nueve días en mi recuerdo forman uno solo, salvo el penúltimo, cuando los nuestros irrumpieron en el cuartel y pudimos vengar exactamente a los dieciséis camaradas que fueron ametrallados en Elphin” (Borges 1990a:494).

<sup>7</sup> Un ejemplo de alteración fisiológica del tiempo subjetivo es el estudiado por Hudson Hoagland, biólogo norteamericano, durante una enfermedad de su esposa. A causa de una infección la señora tenía fiebre y su esposo tuvo que salir a la farmacia. A su regreso ella dijo que se había tardado demasiado, pero él sólo se había demorado veinte minutos. Intrigado por la certeza de su mujer le pidió que contara para sí un minuto, mientras él media con su cronómetro y descubrió que sólo había invertido 37.5 segundos. Conforme se fue curando su cálculo del tiempo se fue normalizando (*ibid.*).



Fácilmente desorientable, nuestro metrónomo cerebral nos da apenas un vago instinto del tiempo, no muy digno de confianza. En esta habilidad innata, lo superan plantas y animales que [...] llevan buena cuenta de los días y las estaciones mediante "relojes" internos sincronizados con el Sol o las estrellas. Sin embargo, los defectos que pueda tener el instinto del hombre están más que compensados por su gran poder de abstracción, que le ha permitido crear relojes y calendarios, prever las estaciones, recobrar el pasado distante y tratar, de maneras cada vez más fructíferas, de definir esa indefinible entidad que es el tiempo mismo (*ibid.*).

Es una falacia creer que existe una medida de tiempo "objetiva", pues cada sociedad ha parcelado el tiempo de acuerdo a sus necesidades: "El hombre inventa el tiempo porque lo necesita. A lo largo de su historia ha dividido el tiempo en intervalos cuya duración corresponde a la demanda de la sociedad en que vive" (Matricón y Roumette 1991:7-8). A lo largo de la historia, el hombre ha recurrido a diferentes parámetros para medir el tiempo, que van desde los ciclos estacionales hasta los modernos relojes atómicos que miden mil millonésimas de segundo, indispensables para las telecomunicaciones y los viajes espaciales.

La idea de tener un horario oficial es considerablemente reciente. Con el desarrollo de la sociedad industrial se requirió que se estandarizaran los husos horarios para evitar malentendidos y demoras en los itinerarios de los trenes, ya que hasta entonces cada comunidad empleaba su propia hora solar.

En 1885, por un acuerdo internacional, sobre la superficie de la tierra se trazaron varias líneas imaginarias del tiempo, cuyo objeto es regular el uso horario y las fechas en todo el mundo. El meridiano de Greenwich (también conocido como meridiano de origen o meridiano cero) sirve como base para establecer los husos horarios a nivel internacional (los husos se numeran según su distancia al este u oeste del meridiano de Greenwich. Dentro de cada huso horario, todos los relojes deben marcar la misma hora, y entre un huso y el siguiente hay una diferencia de una hora. También este meridiano se emplea como referencia para señalar la longitud en dos direcciones: este-oeste; las cuales convergen en el lado opuesto de la Tierra, sobre el meridiano de longitud 180° o antimeridiano principal, punto donde se sitúa la línea internacional de cambio de fecha. (cfr. Goudsmit y Claiborne 1979:82-83; Matricón y Roumette, *op. cit.*:76-81).<sup>8</sup> Como vemos, se han adoptado numerosas

<sup>8</sup> "Cerca del meridiano 180°, prácticamente en medio del océano Pacífico [...], los navegantes que se dirigen hacia el oeste añaden un día a sus calendarios (el día que iría después del 6 de agosto sería el 8), mientras que los navegantes que se dirigen hacia el este lo restan (así, el día que seguiría al 6 de agosto sería, de nuevo, el 6 de agosto), para corregir esa ganancia o pérdida de tiempo" (Encarta 2000).

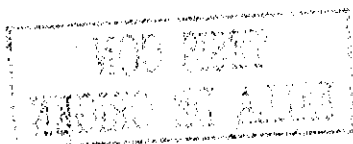
convenciones para parcelar el tiempo de acuerdo a las necesidades de la sociedad contemporánea, una de tantas, dividir el planeta en diversas líneas imaginarias, pero no por imaginarias menos opresivas y tenaces (como las fronteras territoriales, marítimas y aéreas entre los países). No cabe duda de que la imaginación nos domina.<sup>9</sup>

## 1.2 *El tiempo en la escritura de Borges*

El tiempo, problema capital de la metafísica, es la más grande obsesión borgeana. A Borges le interesa mucho esta entidad ciega y fugitiva que escapa a cualquier definición. Él dedica varios de sus ensayos a analizarlo: "Historia de la eternidad", "Nueva refutación del tiempo", "La doctrina de los ciclos", "El tiempo circular", "La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga", "Avatares de la tortuga", "El tiempo", entre otros. Borges ha señalado que son múltiples las oscuridades que presenta el tiempo, tales como determinar su origen y el de la eternidad, precisar la dirección en que fluye (flecha del tiempo), deslindar las diferencias entre un tiempo general y la vivencia temporal de cada persona (tiempo subjetivo), indagar si el tiempo es cíclico o lineal, explorar la posibilidad de que coexistan infinitas series temporales, saber si el tiempo tiene fin, etcétera. Comprender el tiempo es una empresa tan ardua como tratar de entendernos a nosotros mismos. Tal perplejidad Borges la plasma en su ensayo "Nueva refutación del tiempo": "El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, 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" (1990b:149).

Sujeta a un sistema de simetrías, de coincidencias y de contrastes, la narrativa de Borges se organiza en símbolos que alcanzan en el plano de la ficción lo que a la filosofía le está vedado en el plano de la realidad: el conocimiento de los fines últimos de las cosas, la revelación de lo esencial, las leyes que gobiernan el mundo (Alazraki 1974:109).

<sup>9</sup> Normar el uso de un horario común no es nada sencillo, sino habría que pensar en todas las polémicas que ha suscitado la aplicación del horario de verano en la República Mexicana.



Para Borges el tiempo es un ente incomprensible con el que se puede jugar, por ello con cien años de anticipación, él mismo redactó la nota autobiográfica que se publicará en el año 2074 en Santiago de Chile.

A riesgo de cometer un anacronismo, delito no previsto por el código penal, pero condenado por el cálculo de probabilidades y por el uso, transcribiremos una nota de la *Enciclopedia Sudamericana*, que se publicará en Santiago de Chile, en el año 2074. Hemos omitido algún párrafo que puede resultar ofensivo y hemos anticuado la ortografía, que no se ajusta siempre a las exigencias del moderno lector. Reza así el texto:

*BORGES, JOSÉ FRANCISCO ISIDORO LUIS: Autor y autodidacta, nacido en la ciudad de Buenos Aires, a la sazón capital de la Argentina, en 1899. La fecha de su muerte se ignora, ya que los periódicos, género literario de la época, desaparecieron durante los magnos conflictos que los historiadores locales ahora compendian (Obras completas, EMECE 1974).*

En esta nota aparecen dos de los elementos que Borges utiliza a lo largo de su obra respecto al manejo temporal:

- a) los juegos con el tiempo (equívocos temporales y anacronías).
- b) biografías y sucesos históricos apócrifos, lo que nos demuestra que el pasado puede ser tan maleable como el futuro.

Los personajes borgeanos tienen una vida sucesiva que se desenvuelve en el tiempo. Su "vida" inicia en un momento trascendente y culmina casi siempre con la muerte, ya sea propia o ajena. El hecho más relevante en la vida de los personajes borgeanos es cuando por fin pueden reconocerse a sí mismos y afrontar con valor su destino, como lo señala Borges en su libro sobre Evaristo Carriego: "Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es" (1990a:158). O también Cruz cuando se ve reflejado a sí mismo en el prófugo Martín Fierro: "Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya le estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él" (*ibid* :563).

Borges en sus cuentos pone en práctica las disquisiciones sobre el tiempo que maneja en sus ensayos y puede, por medio de la creación literaria, romper los eslabones de la intrincada concatenación de causas y efectos: el tiempo detiene su curso, se acelera, se posterga, avanza de manera regresiva, se ramifica infinitamente y puede hacer que no sea lo que fue

(aunque bajo el riesgo de crear dos historias universales, contradictorias y excluyentes, como ocurre en el cuento "La otra muerte" v. 4.5).

Al estudiar el problema de la temporalidad en los cuentos de Borges, podemos observar que se aborda desde la composición de los relatos. El tiempo de la narración está plagado de accidentes. No se da un desarrollo lineal, siempre se parte de un momento muy significativo en la vida de los personajes, a partir del cual se empieza a narrar la historia, ya sea adelantándose a los acontecimientos o narrándolos de manera retrospectiva, haciendo una pausa en un instante determinado u omitiendo información. El relato puede iniciar por la mitad, el principio e incluso por el final, como se propone en la novela regresiva y ramificada de Herbert Quain (que magistralmente desarrolla Carpentier en el cuento "Viaje a la semilla" [Carpentier 1985]). En varios de los cuentos no se sigue una sola historia, sino se presenta un rico entramado de historias que conviven paralelamente, se yuxtaponen o se alternan.

Elegí el tema del tiempo, porque por medio de él puedo explorar diversas etapas y elementos de la creación literaria de Borges, como la escritura, el tiempo, los diversos espacios de la narración, que al combinarse producirán un rico espectro de matices: tiempos y lugares distintos que convergen en un mismo instante, las diversas consecuencias de un mismo suceso, las metamorfosis que se operan en la personalidad a través del tiempo, las confusiones que producen las ficciones del sueño y la memoria, por mencionar sólo algunos casos.

He dividido mi tesis en cuatro temas principales: tiempo y memoria, tiempo onírico, destino y eternidad, los cuales aunados a los tipos de temporalidades que abajo enuncio (tiempo lineal, tiempo cíclico, tiempo regresivo, tiempo ramificado y eternidad) me permitirán destacar el papel protagónico que ocupa el tiempo en la literatura borgeana, tanto a nivel temático como estructural. Aunque me centraré principalmente en el análisis de los cuentos, no por ello dejaré de hacer referencia a los ensayos, poemas, conferencias y entrevistas de Borges cuando sea pertinente.

En el capítulo dedicado a la "Memoria y escritura" se abordarán algunas cuestiones relacionadas con el quehacer literario y los accidentes de la memoria. Borges señala que la



percepción del tiempo en la conciencia es algo personal, frente a las múltiples metamorfosis que va operando en los individuos, aparece la memoria como una forma de desafío al tiempo, es una manera de eternizar el instante. No obstante, el tiempo no tan fácilmente se deja encapsular, pues la obsesiva congelación del tiempo en la conciencia terminará por destruir el pensamiento, como ocurre en "Funes el memorioso" (v. 2.4.2), cuyo protagonista muere bajo el peso del intolerable universo que le revela su memoria infinita, o en "El Zahir" (v. 2.4.3), en el cual un objeto infernal, una moneda, provoca la supresión del pensamiento y a la larga del universo. Además se manejará en este capítulo la posibilidad de que coexistan dos memorias en una misma persona, como ocurre en el cuento "La memoria de Shakespeare" (v. 2.4.4).

La temporalidad en los sueños es un caso maravilloso, pues la libertad inherente a éstos permite explorar y desafiar los límites del tiempo. En los cuentos de Borges los sueños, en múltiples ocasiones, actuarán como profecías ("El otro" y "Veinticinco de agosto, 1983", v. 3.3.1) o presentarán la versión grotesca o exacerbada de los conflictos del protagonista (recuérdense los sueños de "El milagro secreto" [v. 4.5.1] y "La escritura del Dios" [v. 5.3]). También la confusión de los planos oníricos llenará de irrealidad la vigilia, al no poder identificar dónde culmina la ficción y empieza lo que consideramos como realidad, lo que provoca que lo apócrifo pueda tomarse como verdadero, como sucede en "Las ruinas circulares" (v. 3.3.1).

Problema singularmente rico es la vinculación del tiempo y el tema del destino. Los personajes borgeanos son seres dolientes, agobiados por la carga de su pasado. En diversos cuentos intentarán redimirse de sus errores pretéritos empleando distintos métodos, ya sea tratando de escamotear la realidad al ocultar las características monstruosas de su personalidad detrás de una máscara (v. "La forma de la espada" 4.3), o bien, la divinidad puede darse el gusto de permitir la coexistencia de dos historias universales, con todas las paradojas que conlleva (v. "La otra muerte", 4.5). Para eludir tales paradojas, puede suceder que el tiempo lineal presente fracturas en las cuales se pueda operar un milagro secreto, sin que se rompa su trama de hierro, debido al manejo de temporalidades distintas: el tiempo sacro y el tiempo profano (v. "El milagro secreto", 4.4).

Por último, abordaré el tema de la eternidad, el cual se caracteriza por la mágica coexistencia entre diversas temporalidades, que permiten crear un mundo más vasto que el real, en el que todos los sucesos puedan ocurrir de manera simultánea (v. “La Biblioteca de Babel”, 5.2) e incluso sea posible encontrar la clave secreta de la creación (v. “La escritura de Dios”, 5.3). También la eternidad nos permite adentrarnos en los misterios de la mente divina (v. 5.4).

Todos estos juegos se pueden experimentar de manera verosímil gracias al empleo de la literatura fantástica, en la cual la ciencia, las matemáticas, la filosofía, la religión y la imaginación jamás riñen.

### *1.3 Tipos de temporalidades*

En el análisis de los cuentos no he seguido un orden cronológico, sino más bien temático. Al igual que los metafísicos de Tlön sé que “un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos” (Borges 1990a:436), por eso he optado por parcelar el tema del tiempo en cinco categorías: tiempo lineal, tiempo cíclico, tiempo regresivo, tiempo ramificado y eternidad, las cuales, dentro de la riqueza narrativa de los cuentos de Borges, aparecen casi siempre entrelazadas. Por ello, aunque estas categorías me sirvan de guía para analizar los cuentos de Borges, el desarrollo será más bien temático. Señalaré la interacción dinámica que asumen estos tipos de temporalidades por medio de diversos esquemas, en los cuales se pondrá de manifiesto la singular riqueza, tanto estructural como temática, que Borges emplea al abordar el problema del tiempo en sus cuentos.

Cabe aclarar que también por razones metodológicas, he decidido no adentrarme en la discusión acerca de si es posible dividir el tiempo, es decir, si el tiempo se compone de múltiples corpúsculos o partículas, o si se trata de un todo continuo. Frente a tales reflexiones he adoptado la convención de considerar que podemos tener un tiempo que se compone de



partículas bien diferenciadas que indican diversos momentos en la trama temporal, ya sea como presente, pasado o futuro, los cuales, por comodidad, representaré con las letras del alfabeto. Elegí el conjunto de las letras por ser sencillo, finito y tener un orden fijo. No opté por el conjunto de los números debido a las complejidades que presentan los números reales, que abarcan desde menos infinito a más infinito, como Borges señala en su ensayo "La doctrina de los ciclos":

La serie de los números naturales está bien ordenada: vale decir, los términos que la forman son consecutivos; el 28 precede al 29 y sigue al 27. La serie de los puntos del espacio (o de los instantes del tiempo) no es ordenable así; ningún número tiene sucesor o predecesor inmediato. Es como la serie de los quebrados según la magnitud. ¿Qué fracción enumeraremos después de  $\frac{1}{2}$ ? No  $\frac{51}{100}$ , porque  $\frac{101}{200}$  está más cerca; no  $\frac{101}{200}$  porque está más cerca  $\frac{201}{400}$ ; no  $\frac{201}{400}$  porque está más cerca... Igual sucede con los puntos, según Georg Cantor. Podemos siempre intercalar otros más en número infinito. Sin embargo, debemos procurar no cencebir tamaños decrecientes. Cada punto "ya" es el final de una infinita subdivisión (*ibid.*:387).

Quizá este conjunto convendría para representar los inasibles instantes de tiempo (no se puede tener una certeza acerca del punto exacto donde el presente dejó de ser futuro para ser presente o deja de ser tal y entra al pasado), pero sería adentrarse en un terreno aún más plagado de indeterminaciones en un tema por sí mismo demasiado complejo.

A continuación haré un breve resumen de cada una de las categorías arriba enunciadas.

### *1.3.1 Tiempo lineal*

En términos generales he denominado tiempo lineal al tiempo general que rige a todos los seres y todas las cosas. Éste se manifiesta tanto en los periodos que registran los diversos instrumentos de medición, como en la tendencia natural de los seres y las cosas hacia el desorden, la anulación o la muerte. El tiempo lineal posee varias características: pretende ser objetivo (es decir, independiente de las vivencias personales de cada individuo), posee un carácter público, es irreversible, inmutable, inhumano, no evolutivo y cosmológico; ésta es la "trama de hierro" que tanto le pesa a Borges.



Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro (Borges 1990b:149).

La manera que emplearé en este trabajo para representar el tiempo lineal será la siguiente:

$$A \Rightarrow B \Rightarrow C \Rightarrow D \dots \Rightarrow Z$$

donde:

$A$  = acontecimiento inicial

$B, C, D \dots$  = distintos acontecimientos en orden subsecuente

$Z$  = término final de la serie

$\Rightarrow$  = flecha del tiempo en sentido cronológico (del pasado al porvenir)

### Fig. 1. Tiempo lineal

Cuando los personajes borgeanos se enfrentan al tiempo lineal básicamente adoptan dos actitudes: rechazo o tolerancia. De rechazo, porque el tiempo lineal no es maleable, es irreversible e incesante y no permite modificar el pasado.<sup>10</sup> De tolerancia o agrado porque presenta una estructura ordenada, tiene un límite preciso tanto al inicio como al final y salva de las obsesivas reiteraciones de un tiempo cíclico.

### 1.3.2 Tiempo cíclico

$$1. A \Leftrightarrow B$$

$$[(A \Rightarrow N \Rightarrow C) \Leftrightarrow (K \Leftarrow X)] \Leftrightarrow [(A \Rightarrow N \Rightarrow C) \Leftrightarrow (K \Leftarrow X)]$$

$$2. A \Leftrightarrow A$$

donde:

$A, B, C, D \dots Z$  = diversos acontecimientos

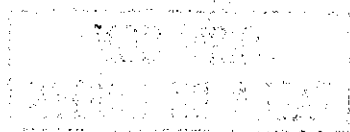
$\Rightarrow$  = flecha del tiempo en sentido cronológico (del pasado al porvenir)

$\Leftarrow$  = flecha del tiempo en sentido inverso (del futuro al pasado)

$\Leftrightarrow$  = indica el lapso en donde la historia se repite

### Fig. 2. Tiempo cíclico

<sup>10</sup> Muchos personajes borgeanos viven agobiados por su pasado y tratan de hacer todo lo posible para redimirse, por ello la visión lineal del tiempo los llena de angustia, v. capítulo 4



Existen básicamente dos maneras de representar al tiempo cíclico. La primera está compuesta por diversas secuencias periódicas. Se presenta cuando de un suceso cualquiera ( $\mathcal{A}$ ) o una serie de sucesos ( $\mathcal{A} \Rightarrow \mathcal{N} \Rightarrow \mathcal{C}$ ) se llega a otro ( $\mathcal{B}$ ) u otros ( $\mathcal{K} \Leftrightarrow \mathcal{X}$ ), y de ahí regresan a sus respectivos puntos de origen, con lo que finaliza un ciclo que marcará el inicio de una nueva serie idéntica a la anterior y así sucesivamente.

El recuerdo de las hazañas de los antepasados, los mitos, figuran entre las más esenciales formas de una civilización. Todas se reúnen en el calendario, que las ordena en una memoria viviente en la que el presente y el futuro reproducen el pasado. La configuración del cielo y de los movimientos cíclicos de ciertos astros sirven de referencia para la celebración de estos momentos privilegiados en que los dos tiempos coinciden de nuevo (Matricón y Roumette 1994:12).

La segunda manera de representar el tiempo cíclico es cuando aparentemente el tiempo se detiene en un suceso determinado que "impide" su flujo ( $\mathcal{A} \Leftrightarrow \mathcal{A}$ ); esta actitud es común a las personas que sufren una obsesión, como le sucede a la señora de Jáuregui en el cuento "La señora mayor":

Decir que la señora de Jáuregui pasó diez años en un caos tranquilo es acaso un error; cada instante de esos diez años puede haber sido un puro presente, sin antes ni después. No nos maravillamos demasiado de ese presente que contamos por días y por noches y por centenares de hojas de muchos calendarios y por ansiedades y hechos; es el que atravesamos cada mañana antes de recordarnos y cada noche antes del sueño. Todos los días somos dos veces la señora mayor (Borges 1990b:428).

La idea de un tiempo cíclico parece inherente a las primeras civilizaciones agrícolas por estar más vinculado con los ciclos estacionales, y todavía es posible encontrarla en algunas religiones orientales y en ciertos postulados de la física cuántica.

El tiempo cíclico, o circular, es el ritmo periódico medido por un reloj o por un metrónomo. El tiempo del reloj difiere esencialmente del tiempo del calendario o del libro de historia. El tiempo cíclico excluye los conceptos de progreso o de decadencia, porque sólo admite un presente —un momento presente que no se distingue de ningún otro momento. Cualquier acción que se repite sin cambio una y otra vez marca la pauta del tiempo circular. Ésta puede ser tan rápida como el latido de un corazón, o prolongarse tanto como el movimiento del sistema solar, alrededor del centro de nuestra galaxia (Halpern 1992:1-2).

### 1.3.3 Tiempo regresivo

$$A \leftarrow \dots \leftarrow T \leftarrow U \leftarrow V \leftarrow W \leftarrow X \leftarrow Y \leftarrow Z$$

donde:

Z, Y, X, W... A = diversos acontecimientos

Z = periodo inicial de la serie

A = periodo final de la serie

$\leftarrow$  = flecha del tiempo en sentido inverso (del futuro al pasado)

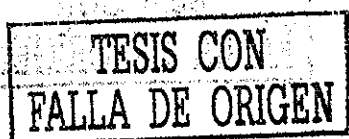
Fig. 3. Tiempo regresivo

En este tipo de temporalidad se cuestiona la manera en que fluye el tiempo. Es difícil precisar la dirección en que fluye el tiempo, pues aunque la creencia común es que viaja del pasado al porvenir, nos dice Borges, no es más ilógica la contraria: "Ambas son igualmente verosímiles —e igualmente inverificables—." Este problema tiene que ver con la flecha del tiempo y la eternidad.

En los universos de Newton o Einstein no se precisa que nada fluya en una dirección. Los problemas de la física clásica tienen las mismas soluciones aunque se invierta el tiempo, y Einstein afirmó que el tiempo era relativo al observador. Dos personas, una quieta y otra que se mueve a gran velocidad, pueden ver los mismos acontecimientos en una secuencia diferente. El gran físico personalizó este descubrimiento en una carta dirigida a la hermana de un amigo muerto. "Michel ha dejado este mundo extraño antes que yo", escribió Einstein. "Pero eso no tiene ninguna importancia. Para nosotros, físicos convencidos, la distinción entre pasado, presente y futuro es una ilusión, si bien se trata de una ilusión muy persistente" (Time Life:8).

En el cuento "El informe de Brodie" el misionero escocés Brodie, se sorprende de que los bárbaros yahoos tengan el don de predecir cosas nimias, tales como la trayectoria del vuelo de una mosca o el canto de un pájaro. Después de testificar centenares de veces este curioso don, Brodie reflexiona que el pasado, el presente y el porvenir ya existen en la eternidad de Dios; pero lo extraño es que los hombres puedan recuperar su pasado y el de cientos de generaciones atrás, pero no puedan vislumbrar su futuro.

Si recuerdo con toda nitidez aquel velero de alto borde 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 (Borges 1990b:453-454).

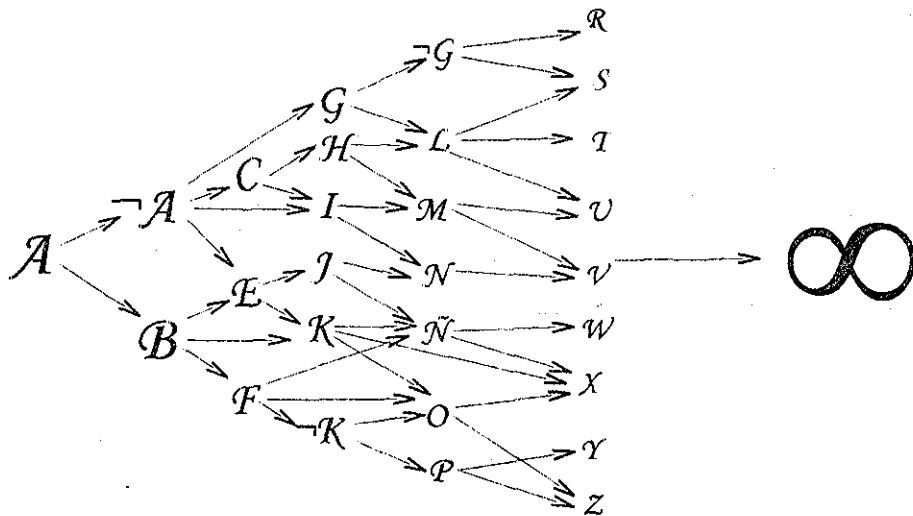


También el tiempo regresivo se puede encontrar en los sueños.

En 1927 Dunne escribió *An Experiment with Time*, donde afirmaba que los sueños son una mezcla de imágenes del pasado con el futuro, y que pueden utilizarse como herramienta de predicción por todo aquel que tenga la paciencia de registrarlos y analizarlos. El tiempo es multidimensional, escribió. Los acontecimientos existen antes de que ocurran en el sentido convencional, y nosotros avanzamos hacia ellos, igual que podemos avanzar hacia un objeto físico o movernos en torno a él. En los sueños, creía, rompemos con nuestra costumbre humana de ver el pasado, el presente y el futuro como una secuencia que discurre en una sola dirección y podemos sumergirnos en un pozo de conocimiento más profundo (Time Life:8)

Como vemos, el tiempo regresivo se presenta fundamentalmente en los sueños (v. 3 3 1).

### 1.3.4 Tiempo ramificado



donde:

$A, B, C, D \dots Z =$  diversos sucesos

$\neg A, \neg B, \neg C \dots \neg Z =$  negación de los sucesos

$\rightarrow =$  indica la relación entre los diversos sucesos

$\infty =$  infinito

Fig. 4. Tiempo ramificado

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

En esta categoría se considera al tiempo como una trama que se subdivide constantemente en diversas corrientes separadas, las cuales abarcan múltiples acontecimientos, que tienden a ser infinitos. El entramado de causas y efectos es muy complejo, pues el tiempo puede ramificarse en una multitud de desenlaces y en cada encrucijada conducirá a diversas historias, en las cuales los tiempos convergen, divergen o secularmente se ignoran, como en la imposible novela de Ts'ui Pên, de "El jardín de senderos que se bifurcan" o en "La otra muerte". En el tiempo ramificado incluso llegan a coexistir distintas historias, algunas de las cuales pueden suscitar diversas paradojas temporales (v. 4.5).

### 1.3.5 Eternidad



donde:  
 $\infty = \text{infinito}$

Fig. 5. Eternidad

La representación del infinito parece en primera instancia muy lacónica y sencilla, pero debemos recordar que cuando nos enfrentamos a lo infinito, estamos ante un mar indefinido de posibilidades. Dentro de un conjunto infinito todo es válido y a su vez todas las reglas existentes pueden no funcionar. Por ejemplo, las reglas más elementales del cálculo en presencia del infinito pueden ser falibles, como ocurre en el cuento "Los tigres azules":

Si me dijeran que hay unicornios en la luna yo aprobaría o rechazaría ese informe o suspendería mi juicio, pero podría imaginarlos. En cambio, si me dijeran que en la luna seis o siete unicornios pueden ser tres, yo afirmaría de antemano que el hecho era imposible. [...] A mí, Alexander Craigie, me había tocado en suerte descubrir, entre todos los hombres de la tierra, esos objetos que contradicen esa ley esencial de la mente humana.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Al principio yo había sufrido el temor de estar loco; con el tiempo creo que hubiera preferido estar loco, ya que mi alucinación personal importaría menos que la prueba de que en el universo cabe el desorden. Si tres y uno pueden ser dos o pueden ser catorce, la razón es una locura (Borges 1989:386).

El infinito aplicado al tiempo se llama eternidad. Borges señala que el tiempo es necesario para aprehender la eternidad, porque si nos topáramos de golpe con el infinito, correríamos el riesgo de enloquecer o morir.

La eternidad es un laberinto de posibilidades indefinidas, dentro del cual incluso es factible adentrarnos en los misterios divinos para tratar de encontrar la clave que explique la vida, el destino y el sentido de la creación (v. cap.5).

30

100 UNIT  
APR 27 1968  
LIBRARY OF CONGRESS

## 2. Memoria y escritura

*De los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista; el teléfono es extensión de la voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones de su brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación (Borges 1995:13).*

### 2.1 El ejercicio lúdico de la escritura

El juego es una de las palabras clave para acercarse a la literatura borgeana. Para adentrarse en ella el lector debe aceptar el desafío del autor implícito, por ello abundan los relatos tipo adivinanza, los laberintos, las duplicaciones, la visión del tiempo como algo impredecible.

Así como la vida nos exige un constante esfuerzo de adaptación a sus cambios, el cuento cumple la función biológica de ensayarnos y entrenarnos para el enfrentamiento con lo inesperado. La forma de desenlace sorpresivo evita la rutina de modo que la vida evita el aburrimiento. Además de agua, aire, alimento, necesitamos juegos. Pertenecemos a la especie del *Homo Ludens* (Anderson 1979:164)

Para Borges la escritura es un juego, que él juega con magistral seriedad; el contenido lúdico de la obra borgeana se aprecia en cada uno de sus elementos. Todas las precisiones y referencias eruditas que brinda en sus cuentos tienden, más bien, a oscurecer el sentido de sus textos. También el autor juega a no ser él mismo; emplea máscaras para encubrir su

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



personalidad y su verdadera forma de pensar,<sup>1</sup> y de manera cifrada trata de escamotear el meollo de sus narraciones. El escritor al igual que el actor, y en realidad al igual que todos nosotros, a lo largo del tiempo adopta múltiples personalidades, en las cuales no son contradictorios los papeles de víctima, verdugo o suicida, desdeñador o amante.<sup>2</sup>

El trabajo del escritor lo representa Borges a través de la figura de Proteo. Según la mitología griega, Proteo, el dios multiforme e inasible, fue hijo de Poseidón y Fenice (o de Océano y Tetis), para él el pasado, el presente y el futuro carecían de secretos; tenía el don de la profecía y de metamorfosearse para no ser capturado. Para hablar con él era necesario sorprenderlo durante la siesta y atarlo, a fin de evitar que se transformara en león, jabalí, pantera, serpiente, arroyo, árbol... (Julien 1997:326).<sup>3</sup> Proteo simboliza el destino trágicamente dichoso de todo creador, y en general de todo hombre; es aquel que puede asumir todos los destinos y personalidades, pero cuando se cierra el telón y guarda sus caretas descubre que es nadie, como ocurre en el cuento de Borges "*Everthing and nothing*" (*El hacedor*), en donde se habla de Shakespeare.

Instintivamente, ya se había adiestrado en el hábito de simular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie; en Londres encontró la profesión a la que estaba predestinado, la de actor, que en un escenario juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro. Las tareas histriónicas le enseñaron una felicidad singular, acaso la primera que conoció; pero aclamado el último verso y retirado de la escena el último muerto, el odiado sabor de la irrealidad recaía sobre él [...] Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser (1990b:181).

<sup>1</sup> En "Pierre Menard, autor del Quijote" en el apartado que enuncia la obra visible de este autor aparece una invectiva contra Paul Valéry, la cual —señala el narrador— es "el reverso exacto de su verdadera opinión sobre Valéry. Éste así lo entendió y la amistad antigua de los dos no corrió peligro" (Borges 1990a:445).

<sup>2</sup> Antes de atreverse a firmar sus obras con su verdadero nombre, Borges empleó diversos seudónimos (máscaras), como *Alex Ander*, *Benjamín Beltrán*, *Andrés Corthis*, *Pascual Guida*, *Bernardo Haedo* y *José Tuntar*. También escribió en colaboración con Adolfo Bioy Casares algunas obras que se publicaron con los seudónimos *H. Bustos Domécq* e *Isidoro Suárez*. Para un estudio más detallado de estos seudónimos véase el trabajo realizado por Irma Zangara en *Borges en revista multicolor* (Borges 1995a).

<sup>3</sup> Borges en *El oro de los tigres* dedica dos poemas a este personaje: "Proteo" y "Otra versión de Proteo". Concluye el primer poema: "De Proteo el egipcio no te asombres, / Tú que eres uno y eres muchos hombres", y el segundo finaliza: "Tú también estás hecho de inconstantes / Ayeres y mañanas. Mientras, antes..."; en ambos poemas señala la manera en que el tiempo nos va transformando (v. Borges 1990b:486-487).

Dos personajes viajeros que logran abolir los límites del tiempo llegan a la misma desencantada conclusión respecto al lenguaje: detrás de las palabras ya no quedan más que palabras de otros, citas de citas; el lenguaje en lugar de comunicar incomunica. En el cuento "Utopía de un hombre que está cansado" el narrador, que logra viajar al futuro, pregunta a su interlocutor si lo que acaba de decirle es una cita, a lo que aquél le responde: "—Seguramente. Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas" (1989:55). Y en el cuento "El inmortal" el narrador resume el deambular de siglos de Joseph Cartaphilus de la siguiente manera: "*Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo, sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos*" (1990a:544).

Emplear el lenguaje es tratar de enmarcar nuestras experiencias en un contexto temporal. Cuando escribimos, necesariamente debemos recurrir al empleo de ciertos códigos lingüísticos; por ejemplo, mientras en la vida real en un solo instante podemos percibir el olor de la lluvia, la humedad, las ráfagas de agua, escuchar su golpeteo, sentir la brisa sobre la piel... incluso relacionar esas sensaciones con ciertos recuerdos o idear imaginarias historias, al volcar estas experiencias sobre el papel pareciera que todo ello ha sucedido de manera independiente y ha requerido más tiempo del que en realidad ocupó porque el lenguaje es lineal y no simultáneo.

Uno de los puntos de partida para desarrollar el nivel literario del problema se sitúa en el manejo técnico que traslada el *tiempo pluridimensional* —aparentemente simultáneo— de la historia que se va a narrar, al *tiempo sucesivo* —lineal o cíclico— del relato. Dicho de otro modo, los diversos acontecimientos que en la historia se desarrollan "simultáneamente", deberán seleccionarse y organizarse en el discurso narrativo *obligatoriamente* unos tras otros. ¿Por qué obligatoriamente? Por cuanto el lenguaje, medio primario del discurso, está estructurado linealmente (Gordon 1989:13).

Ahora bien, de la misma manera que nosotros en la memoria podemos reconstruir y recrear el pasado, también en la escritura se retienen sólo algunos aspectos que el autor implícito trata de destacar, de tal manera que puede referir los hechos desde distintos puntos de vista y ubicaciones temporales.

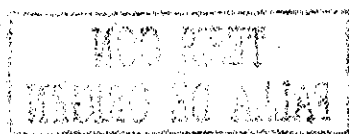
A cada momento el escritor debe luchar con la página en blanco utilizando esas limitadas herramientas: las palabras, las cuales son incapaces de capturar la realidad. Ellas no pueden comunicar la simultaneidad de las experiencias, ni las connotaciones que para cada uno de nosotros tiene todo vocablo. Cualquier palabra postula, de manera implícita, un universo. Borges emplea una frase de Chesterton para demostrar la falacia de que todas las ideas tengan una explícita expresión en el lenguaje humano:

El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de la selva otoñal... Cree, sin embargo, que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y chillidos. Cree que del interior de una bolsita salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo (Chesterton *apud* Borges 1996:422).<sup>4</sup>

“Todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo”, en esta frase se hace alusión al tiempo: memoria y anhelo, pasado y futuro hacen su aparición en un inasible presente. Un problema al que se enfrentan los narradores de los cuentos de Borges es la imposibilidad de transmitir a los lectores un cúmulo de experiencias vividas de manera simultánea empleando el lenguaje, que por su esencia misma es lineal y tiende a exagerar los hechos: “Todo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal”, señala Borges en “Nueva refutación del tiempo” (1990b:142). Así le ocurre a “Borges” el narrador de “El Aleph”, quien, haciendo referencia al infinito Aleph, señala: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré” (Borges 1990a:625). También hace una reflexión parecida el burlado narrador de “Guayaquil”: “Lo sucesivo del lenguaje indebidamente exagera los hechos que indicamos, ya que cada palabra abarca un lugar en la página y un instante en la mente del lector” (1990b:442).

La literatura moderna, en especial la literatura fantástica, exige un papel más activo del lector. La literatura fantástica pone en tela de juicio el sistema de valores y creencias, sobre el cual habíamos edificado “nuestro mundo”; en ese sentido, sirve para desautomatizar la

<sup>4</sup> Esta es una idea tan reveladora para Borges que en varios ensayos hace referencia a esta misma cita, por ejemplo, en “El idioma analítico de John Wilkins” señala que quizá esta idea de Chesterton sea lo más lúcido que se ha escrito sobre el lenguaje (cfr. 1990b:87).



percepción "según la idea de los formalistas rusos" (Jakobson *et al.* 1987:135). Es decir, produce en nuestra conciencia un efecto de *shock*, de extrañamiento, que nos obliga a cuestionar la eficacia de los parámetros con que habitualmente interpretábamos la realidad.

Según Tzvetan Todorov, lo fantástico se caracteriza por la percepción ambigua de los hechos insólitos o aparentemente sobrenaturales: el narrador, el personaje y el lector implícito se encuentran imposibilitados para discernir si tales acontecimientos representan una ruptura con el mundo objetivo y sus leyes, o si, por lo contrario, poseen alguna explicación razonable, una lógica que, aunque de momento sea desconocida, los integra en la marcha normal del mundo (Todorov 1987:28).

Para Borges, la literatura fantástica se vale de ficciones no para evadirse de la realidad, sino para expresar una visión más profunda y compleja de la misma (Rodríguez 1976b:159). Borges clasifica los procedimientos de la literatura fantástica en cuatro grupos básicos:

a) *La obra de arte dentro de la obra de arte* (son las llamadas narraciones enmarcadas; estructuradas como muñecas rusas o cajas chinas).

b) *La contaminación de la realidad por el sueño.*

c) *El viaje en el tiempo.*

d) *El doble (Ibid.).*

Como tendremos oportunidad de constatar a lo largo de este trabajo, Borges emplea estos procedimientos de manera reiterada en su literatura, creando en ésta un vertiginoso efecto de irrealidad: el tiempo, el espacio, la personalidad, no serán entidades acabadas, inmodificables, a cada instante cobrarán matices insospechados.

Es una tendencia muy generalizada en la literatura moderna ir dejando cada vez los textos más indeterminados. Para hacer más activo el papel de los lectores se dejan grandes huecos de información (técnicamente denominados espacios vacíos o blancos),<sup>5</sup> los cuales el lector debe ir llenando. En la obra de Borges, como es de esperarse, hay muchos espacios vacíos que con un ejercicio bien estructurado de reflexión y relectura, se pueden ir subsanando. Los acontecimientos se presentan al lector aparentemente de un modo casual y, por lo general, sin respetar una secuencia temporal. El lector tendrá que ir uniendo las pistas

<sup>5</sup> Consúltese la obra compilada por Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (Rall 1987).

que se le presentan y deberá restablecer la secuencia lineal de la narración. El autor propone su obra, pero en una actitud más acorde con las ideas de Herbert Quain: "brinda los argumentos" para que el lector la concluya; el autor es el poder tras el trono.

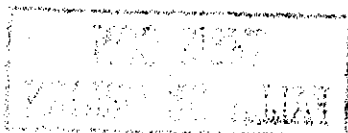
Quain solía argumentar que los lectores eran una especie ya extinta. *No hay europeo (razonable) que no sea un escritor en potencia o acto*. Afirmaba también que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención. Ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrán de contentarse con simulacros. Para esos perfectos "escritores", cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos de *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor (1990a:464).

En cierto sentido Borges también actúa como Herbert Quain, pues en sus cuentos hay información aparentemente intrascendente para el desarrollo ulterior del relato, pero si tratamos de profundizar más nos daremos cuenta de que nada es contingente y en ocasiones esa información "casual" nos brinda elementos de autoanálisis, que el crítico y el lector alborozados creen haber descubierto.

Borges de manera explícita se preocupa por mantener alerta a sus lectores. El lector borgeano no puede permanecer pasivo. Borges entabla con él un duelo de ingenios, el cual está poblado de una serie de elegantes reticencias, alusiones veladas, referencias intertextuales que el lector debe ir descifrando una a una.

## 2.2 *El espíritu como creador y consumidor de literatura*

Borges considera que el libro es uno de los instrumentos más extraordinarios de la humanidad, porque permite que los hombres incrementen su memoria e imaginación. En los libros la memoria y previsión, pasado y futuro, convergen en un fugaz presente: "¿qué es nuestro pasado sino una serie de sueños? ¿Qué diferencia puede haber entre recordar sueños y recordar el pasado? Esa función es la que realiza el libro" (Borges 1995:13). No obstante, los escritos también pueden generar fanatismos, como los escrupulosos acercamientos de



los cabalistas a la Biblia y el desmesurado culto de ciertas obras que se consideran clásicas.<sup>6</sup> Borges señala que la fama es la peor de las incomprensiones. Critica la actitud de quienes tienden a sacralizar los textos o los autores, pues él siempre ha visto en la palabra escrita un medio abierto y dinámico para adquirir nuevos conocimientos; por ello recomienda una actitud abierta, de diálogo con los libros, en la que el concepto de plagio sea inoperante, pues resulta más importante profundizar en el conocimiento del Espíritu como productor y consumidor de literatura que precisar al autor o fecha de una obra.

Para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos. George Moore y James Joyce han incorporado en sus obras páginas y sentencias ajenas; Oscar Wilde solía regalar argumentos para que otros los ejecutaran; ambas conductas, aunque superficialmente contrarias, pueden evidenciar un mismo sentido del arte. Un sentido ecuménico, impersonal... (Borges 1990b:19)

En "La doctrina de los ciclos" señala: "Si mi carne humana asimila carne brutal de ovejas, ¿quién impedirá que la mente humana asimile estados mentales humanos? (1990a:389). Acorde con estas ideas, en Tlön no existe el concepto de plagio, pues se cree que todas las obras han sido creadas por un sólo autor:

En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obras de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles —el *Tao Te King* y *Las 1001 noches*, digamos—, las atribuye a un mismo escritor y luego determina la psicología de ese interesante HOMME DE LETTRES... (Borges 1990a:439).

En diversos ensayos y cuentos Borges plantea que uno debiera atenerse exclusivamente a las manifestaciones del anónimo espíritu creador para entender la historia de las ideas y no considerar solamente su aleatoria envoltura humana. En el ensayo "La flor de Coleridge"

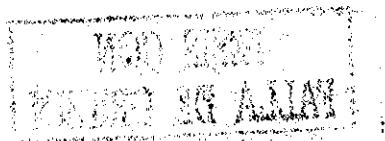
<sup>6</sup> Borges en su ensayo "La supersticiosa ética del lector" reflexiona acerca de los matices precederos de la escritura:

La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. Los cambios del lenguaje borran los sentidos laterales y los matices; la página "perfecta" es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta. Inversamente, la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba. No se puede imprudentemente variar (así lo afirman quienes restablecen un texto) ninguna línea de las fabricadas por Góngora; pero el Quijote gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión (Borges 1990a:203-204).

cita las opiniones de Shelley, Emerson y Valéry respecto a la primacía de un Espíritu Creador frente a los mudables individuos que lo encarnan. Shelley en *A Defense of Poetry* (1821) escribe: “todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe”. Emerson (en *Essays*, 2, VIII, 1844) presenta una idea parecida: “Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tanta unidad hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente.” Por último, Valéry en 1938 dice: “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” (1990b:17). Además en el ensayo “Kafka y sus precursores” plantea la posibilidad de modificar el pasado a través de las reactualizaciones que en cada época dan los sucesivos lectores a las obras, de tal manera que: “cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o pluralidad de los hombres” (*ibid.* 90). Por ello Pierre Menard puede ser autor del Quijote, pues cada lector recrea y modifica las obras que lee.

Se requiere de la participación activa del lector para que un libro pueda librarse de su calidad de simple objeto, es el lector quien logra revitalizar las ideas del autor nutriéndolas con sus propias experiencias. Por ello no debemos engañarnos, incluso cuando se crea tener aprehendido el tiempo por medio de la palabra escrita, éste se revierte, porque en su transcurso las obras van cobrando extraños matices que se escapan a las previsiones del autor, cada lector y cada nueva lectura va enriqueciendo los textos, como lo demuestra Pierre Menard al componer *El Quijote*.

El tiempo de las obras no es tiempo definitivo de la escritura, no es el tiempo indefinido de la lectura y la memoria. El sentido de los libros está delante de ellos y no detrás, está en nosotros: un libro no es un sentido dado de una vez y para siempre, una revelación que nos toca sufrir, es una reserva de formas que esperan sus sentidos, es la “inminencia de una revelación que no se produce...” y que cada uno debe producir por sí mismo. Así Borges repite, dice a su manera, que la poesía está hecha por todos, no por uno. Pierre Menard es el autor de *El Quijote* por la razón suficiente de que todo lector (todo verdadero lector) lo es. Todos los autores son un solo autor, porque todos los libros son un solo libro, de ahí que un solo libro sea todos los libros “y sé de algunos que a la par de la música son todo para todos los hombres”.



La Biblioteca de Babel es perfecta *ab eterno*; el hombre, dice Borges, es un bibliotecario imperfecto; a veces ante la imposibilidad de encontrar el libro que busca, escribe otro: el mismo o casi: la literatura es esa tarea imperceptible e infinita (Genette 1981:104-105).

Cuando leemos un texto literario debemos aceptar la convención de leerlo de principio a fin, en esa secuencia, pues la temporalidad del relato está subordinada al plan artístico que se propuso su autor (imagínese lo que sería leer un cuento de terror, suspenso o policiaco empezando por el final).<sup>7</sup> Durante el proceso de lectura se produce una interacción dinámica entre el tiempo que propone la obra y el tiempo del lector. La obra obliga al lector a trasladarse a un contexto tempo-espacial diferente, pero el lector, a su vez, transforma la obra reactualizándola.

### 2.3 Tiempo retenido

Un paso importante del hombre en el dominio del tiempo fue el desarrollo del lenguaje. Goudsmit y Claiborne consideran que las palabras no son simples instrumentos que facilitan la comunicación (pues muchos animales se comunican sin necesidad de ellas), las palabras son la mejor herramienta para trasladar las cosas en el tiempo: "Dar un nombre a la cosa o a la acción equivale a traerla a nuestra mente, sacarla del pasado o del futuro. [...] Con ayuda de las palabras, el hombre podía rumiar el pasado y hacer proyectos para el futuro con nueva precisión" (1978:11). No obstante, aún debieron transcurrir muchos siglos antes de que el hombre pudiera desarrollar su instrumento más valioso en el dominio del tiempo: la escritura. El desarrollo de la escritura es la piedra angular en la conquista del tiempo: con la escritura pasamos de la fugacidad a lo perdurable, en este sentido puede compararse con la memoria que logra aprehender el tiempo. La memoria

<sup>7</sup> Por supuesto que en algunos casos el autor explícitamente se propone alterar ese orden e incluso brinda un plan de lectura para que el lector de manera interactiva "construya su propia novela", como ocurre en *Rayuela* de Julio Cortázar y en el cuento de Borges "Examen de la obra de Herbert Quain", en el que Quain escribe una novela, *April-March*, que puede leerse de nueve formas diferentes, pero en ambos casos tales posibilidades han sido previstas y sugeridas por los autores.



del hombre contribuyó a humanizar el tiempo, pero, como esencialmente es inventiva y tiende a falsear o tergiversar recuerdos, resultaba poco confiable, por ello la escritura funciona como un complemento de la memoria. La escritura permitió desarrollar instrumentos cada vez más precisos para computar el paso del tiempo, como los calendarios y relojes.<sup>8</sup>

Con la escritura, esa especie de memoria artificial, empezó a llevar anales precisos, pudiendo incluso leer y, en ocasiones, aprovechar las experiencias e ideas de hombres muertos hace mucho tiempo.

Con la escritura y la conservación de los anales nacieron las técnicas para medir el tiempo. El calendario relacionó las actividades humanas más exactamente con las estaciones e hizo posible la coordinación de esfuerzos de muchos miles de hombres separados por la distancia. Los relojes que medían el tiempo, no por meses o días, sino por horas, minutos y segundos, permitieron una mayor sincronización en sociedades más complejas. Y al inventarse relojes capaces de medir mil millonésimas y billonésimas de segundo, pasaron parte de la intrincada técnica al servicio de la civilización (*ibid*:11-12).

Es decir, con el desarrollo de la escritura se consigue dominar el tiempo, pues el lenguaje escrito lo aprehende, como la memoria, por eso el horror sagrado que despiertan los textos escritos. El lenguaje oral es fugaz; el escrito, permanente

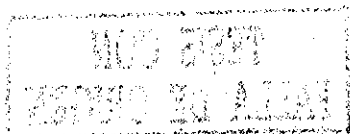
Durante varios siglos el lenguaje escrito fue relegado, se consideraba que la escritura era un artefacto secundario e incluso se temía que por emplearla los hombres perdieran su capacidad retentiva: "Para los antiguos la palabra escrita no era más que un sucedáneo de la palabra oral" (Borges 1990b:91). En varios ensayos Borges ha señalado que los grandes maestros de la humanidad, Pitágoras, Sócrates, Buda, Jesús, preferían la palabra oral, pero sus ideas han llegado hasta nuestros días gracias a la palabra escrita.<sup>9</sup>

En este trabajo la memoria ocupa un lugar preponderante por ser el instrumento primordial con que los hombres pueden aprehender el tiempo. El tiempo en la memoria casi siempre tendrá carácter cíclico, pues el motivo del recuerdo más que un círculo podrá

---

<sup>8</sup> Ireneo Funes es un caso excepcional, pues su precisa memoria es incapaz de falsear la realidad agregando o suprimiendo información. Cuando Funes trata de reconstruir un día emplea exactamente 24 horas en hacerlo, por eso Funes no necesita escribir, pues "lo pensado una sola vez ya no podía borrar-sele" (Borges 1990a:489, v. 2.4.1-2.4.2).

<sup>9</sup> Borges señala que las únicas palabras que escribió Jesús, las trazó sobre la arena, mientras escuchaba las acusaciones contra la mujer adúltera, acto continuo las borró. Nadie sabe lo que entonces habrá escrito. La doctrina de Jesús ha llegado a nosotros gracias a los evangelistas (Borges 1995:15).



parecer un espiral, donde la carga de pasado se va incrementando, como señala el protagonista de "La noche de los dones": "Los años pasan y son tantas las veces que he contado la historia que ya no sé si la recuerdo de veras o sólo recuerdo las palabras con que la cuento. Tal vez lo mismo le pasó a la cautiva con su malón. Ahora lo mismo da que fuera yo o que fuera otro el que vio matar a Moreira" (Borges 1989:44).

Borges ha señalado que el tiempo está hecho de memoria, pues la memoria es la forma que tenemos de aprehenderlo: "El tiempo se da en la memoria perfectamente ligado a la personalidad del hombre, comprendido entre un eterno futuro y un eterno pasado, porque no creo que el presente sea algo mensurable y evidente, sino que se equilibra intangible entre el presente-pasado y el presente-futuro" (Verdugo-Fuentes 1986:53). En la memoria del hombre se cifra su identidad, su personalidad es la suma de sus recuerdos y olvidos: "Nosotros, individualmente estamos hechos de memoria, de nuestra pobre y endeble memoria. Y esa memoria está hecha a su vez, en buena parte de olvido" (Alifano 1985:257).

Borges le comenta a Richard Burgin la teoría de su padre, Jorge Guillermo Borges, sobre la imposibilidad de tener un recuerdo puro:

Creo que si recuerdo algo de esta mañana, obtengo una imagen de lo que vi esta mañana. Pero si esta noche recuerdo algo de esta mañana, lo que entonces recuerdo no es la primera imagen, sino la primera imagen de la memoria. Así que cada vez que recuerdo algo, no lo estoy recordando realmente, sino que estoy recordando la última vez que lo recordé. Así que, en realidad", dijo, "no tengo en absoluto recuerdos ni imágenes sobre mi niñez, ni sobre mi juventud", y a continuación lo explicó con un montón de monedas. Colocó una moneda encima de otra y dijo: "Verás, esta primera moneda, la de abajo, sería la primera imagen, por ejemplo, de la casa de mi niñez. Esta segunda, sería el recuerdo de aquella casa cuando llegué a Buenos Aires. La tercera, otro recuerdo, y así una y otra vez. Y como en cada recuerdo hay una ligera diferencia, supongo que mis recuerdos de hoy no se asemejan mucho a los primeros recuerdos que tenía", y añadió: "Intento no pensar en cosas pasadas porque si lo hago, lo estaré haciendo sobre recuerdos, no sobre las primeras imágenes", y aquello me puso triste. Pensar que tal vez no tengamos recuerdos verdaderos de nuestra juventud" (Burgin 1974:33-34).

Como vemos, la memoria es inventiva, ella hace que no existan los recuerdos puros, cada vez que recordamos algo agregamos o borramos información y podemos visualizar los sucesos desde una perspectiva diferente, porque nosotros continuamente vamos cambiando. Hablar del pasado significa novelar, recrear, ficcionalizar la historia, por ello hay quienes

consideran que la historia es tan ficticia como la literatura. La historia siempre la escriben los vencedores. En el ensayo "La muralla y los libros" Borges habla del emperador Shih Huang Ti, quien mandó quemar todos los libros de su imperio y construir la gran muralla china, quizá para de esta manera librarse del influjo del tiempo, tratando de abolir el pasado y de escapar a la muerte:

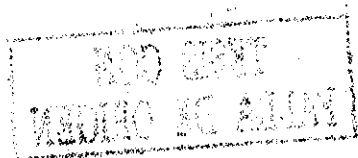
quizá el emperador y sus magos creyeron que la inmortalidad es intrínseca y que la corrupción no puede entrar en un orbe cerrado. Quizá el emperador quiso recrear el principio del tiempo y se llamó Primero, para ser realmente el primero, y se llamó Huang Ti, para ser de algún modo Huang Ti, el legendario emperador que inventó la escritura y la brújula (1990b:12).

Conjetura Borges que el emperador decidió quemar los libros para abolir el pasado, para que no existieran registros precisos del paso del tiempo, del fluir de la historia.

Casi todos los narradores de los cuentos de Borges están familiarizados con las convenciones literarias, por ello saben que el trabajo del escritor consiste, esencialmente, en transformar los recuerdos y experiencias, tuyas o ajenas, empleando como apoyo la porosa memoria. El olvido y el tiempo que falsea y tergiversa los recuerdos es utilizado por Borges para construir sus cuentos; en la mayoría de ellos presenta la materia del relato mediatizada por la memoria del narrador.

El narrador al reconstruir la historia con base en la memoria de sus hechos, descubre su propio proceso de comprensión; la organización narrativa de la historia aparece como un problema que el narrador debe resolver simultáneamente con el relato de la historia; el narrador muestra su conceptualización de datos aislados y su trabajo para transformarlos en indicios reveladores y significativos; descubre su habilidad para relacionar la información; transforma el marco de conocimiento y la coherencia del discurso en un problema que se refleja y se autoevidencia en la narración de la historia (Pérez 1986:123).

Los personajes borgeanos (en especial los narradores) no desconocen las peculiaridades de la porosa memoria y como rasgo de verosimilitud, a manera de disculpa, continuamente hacen referencia a ella: Pierre Menard señala: "Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito" (Borges 1990a:448); el narrador de "Examen de la obra de Herbert Quain" comenta: "Al cabo de siete años me es imposible recuperar los pormenores de la acción; he aquí su plan; tal como lo empobrece (tal como ahora lo purifica) mi olvido"



(*Ibid.*:462); el tribuno romano Marco Fláminio Rufo de modo tortuoso refiere su salida de la Ciudad de los Inmortales: "No recuerdo las etapas de mi regreso, entre los polvorientos y húmedos hipogeos. Únicamente sé que no me abandonaba el temor de que al salir del último laberinto, me rodeara otra vez la nefanda Ciudad de los Inmortales. Nada más puedo recordar. Ese olvido, ahora insuperable, fue quizá voluntario; quizá las circunstancias de mi evasión fueron tan ingratas que, en algún día no menos olvidado también, he jurado olvidarlas" (*Ibid.*:538), por citar sólo algunos ejemplos.

## 2.4 *Dones monstruosos: la memoria*

Durante el sueño nuestro inconsciente da rienda suelta a ciertos deseos de manera relativamente mesurada, pero la pesadilla nos inquieta, pues tiende a perdurar de una manera más vívida en nuestra conciencia. Borges en *El libro de los seres imaginarios* habla de los elfos, aquellos seres que se encargan de enredar los cabellos durante la noche y de provocar pesadillas al oprimir el pecho de los durmientes (Borges 1979:624); esta última función también la tienen los incubos:

En el campo médico psicológico se define "incubo" como un sueño de contenido angustioso, que presenta tres características principales, así como otras secundarias no siempre presentes. En primer lugar, se manifiesta mediante una sensación de terror mortal; en segundo lugar el durmiente sufre una fuerte sensación de opresión y angustia en el pecho, finalmente tiene la sensación de estar completamente paralizado, sin ninguna capacidad de moverse (Izzi 1996:248).

Borges dice que lo maravilloso de los sueños es que al despertar nuestra razón perdura ilesa. Esta sensación de terror mortal se produce también cuando algunos personajes de Borges están despiertos, pues en ciertas ocasiones pareciera que la realidad rompe sus cauces y la pesadilla empieza a mezclar sus aguas con ella; por ejemplo, cuando los personajes borgeanos tienen el desafortunado encuentro con aquellos objetos o dones anómalos

que contradicen las leyes que imperan en la realidad, contaminándola y llenándola de indeterminación.

*Dones:* la inmortalidad (“El inmortal”), una memoria prodigiosa (“Funes el memorioso”) y poseer la memoria de otro individuo (“La memoria de Shakespeare”).

*Objetos:* las piedras que engendran (“Los tigres azules”), el Aleph, una biblioteca (“La Biblioteca de Babel”), un libro de infinitas páginas (“El libro de arena”), el Zahir y el disco de una sola cara (“El disco”); también en esta categoría podrían entrar la brújula y el cono metálico de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

Existen algunas características comunes entre estos objetos y dones anómalos:

1. Al principio el receptor experimenta gran alegría, de hecho sería capaz de hacer cualquier cosa por poseerlos:<sup>10</sup> en “El libro de arena” el protagonista otorga todo el dinero de su jubilación para adquirir el volumen de infinitas páginas; en “Los tigres azules” Alexander Craige viaja hasta Punjab para conocer los tigres que tienen el color azul que sólo se ve en los sueños y descubre las misteriosas piedras que engendran; en “El inmortal” Marco Flaminio Rufo viaja por innumerables países tratando de encontrar el río cuyas aguas dan la inmortalidad y la ciudad de los inmortales; en “El disco” el narrador mata al anciano rey para quedarse con el imposible disco de una sola cara; en “El Aleph” “Borges” aprovecha la primera oportunidad para que Carlos Argentino Dianeri le muestre el mágico objeto que contiene el universo entero; en “La memoria de Shakespeare”, Soergel acepta que la memoria de Shakespeare se instale en su propia memoria, a riesgo de perder su identidad.
2. Después de haber fantaseado con las grandes ventajas de poseer semejantes dones u objetos, los protagonistas paulatinamente se desilusionan y angustian.
3. Al final tratan con desesperación de liberarse de ellos. A los doloridos poseedores sólo les queda el consuelo de que el azar, el olvido, la locura o la muerte puedan liberarlos de estos dones u objetos monstruosos.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Obviamente, a excepción de quienes de manera fortuita llegan a tropezar con ellos, como “Borges”, el protagonista del Zahir e Ireneo Funes.

<sup>11</sup> Este proceso es similar al que se produce cuando un intruso se adentra en un laberinto:

Algunos acontecimientos nos impactan tanto que prácticamente nos resulta imposible apartarnos de ellos. Su presencia es tan obsesiva y enajenante que amenaza con anular los demás sucesos del mundo. Es como si se hubiera producido un nudo que impidiera que el tiempo avanzara: "Todos los recuerdos conducen a ti". El odio, el remordimiento, el desamor, la locura... tienen la extraña facultad de hacer que el tiempo se detenga. También el tiempo puede congelarse cuando aparece algún objeto o don anómalo que amenaza el orden del universo. En esta ocasión me centraré en los dones y objetos que por sus características ponen en serio riesgo la identidad y la salud mental de sus poseedores, pues afectan directamente a la memoria: una memoria infinita, un objeto literalmente imborrable y la memoria de otra persona.

La memoria humana debiera componerse de un sano equilibrio entre recuerdos y olvidos, pero en ocasiones la armonía se rompe y las tortuosas redes de la memoria empiezan a aprisionar a los individuos haciéndoles sentir el vértigo de una pesadilla. En "Deutsches Requiem", el narrador comenta que no hay cosa en el mundo que no tienda a ser germen de un infierno posible, un rostro, una palabra, una brújula podrían enloquecer a una persona si ésta no consiguiera olvidarlos. Tal imposibilidad para olvidar se manifiesta básicamente de dos maneras: cuando la memoria es tan precisa que puede percibir y almacenar hasta los mínimos matices de las cosas ("Funes el memorioso" [1942]), y cuando una idea fija en la memoria obnubila todo tipo de percepciones ("El Zahir" [1947] y "La memoria de Shakespeare" [1980]).

---

Para poder hablar del laberinto hay que estar dentro de él. El viajero (en rigor, es mejor decir el intruso), al principio siente la fascinación que ejerce el laberinto sobre aquellos que se adentran en sus intrincadas redes; viaja en ellas con la tranquila inconsciencia de quien participa en un juego; pero paulatinamente esa fascinación se convierte en sobrecogedor horror, pues la multiplicidad de pasajes, encrucijadas y maniáticas repeticiones terminan por obnubilar sus sentidos, lo que le impide orientarse por los engañosos pasadizos del dédalo (Eudave 1994:48).

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

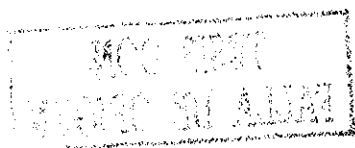
### 2.4.1 Una metáfora del insomnio

Es común equiparar el sueño y la vida: "Para el salvaje o el niño los sueños son un episodio de la vigilia, para los poetas y los místicos no es imposible que toda la vigilia sea un sueño" (*Ibid.*:223); pero también lo es equipararlo con la muerte, que nos libera de la carga de seguir siendo los mismos de manera ilimitada. Para Borges la inmortalidad es tan temible como el insomnio.

Cuando las preocupaciones cotidianas son excesivas o cuando algún suceso nos excita demasiado, es posible que nos encontremos imposibilitados para dormir, "Dormir es distraerse del universo, y la distracción es difícil para quien sabe que lo persiguen con espadas desnudas" (1990a:605). A lo largo de la obra de Borges abundan las disquisiciones en torno a los sueños. Los sueños son para Borges fuente inagotable de reflexión e inspiración; permiten que haya un descanso entre las preocupaciones cotidianas y, siquiera de un modo pasajero, podemos desligarnos de las concatenaciones de causas y efectos. Durante el sueño somos como dioses, pues todo soñante es un creador. Incluso cuando no estemos conscientes de ello, nosotros ideamos argumentos, personajes, escenarios, diálogos, dirigimos y somos testigos de la representación que sueño tras sueño vamos fraguando. ¿Pero qué sucede cuando no podemos dormir?

Durante los periodos de insomnio la conciencia del fluir temporal se agudiza, cada minuto es vivido con angustiada intensidad, pues inevitablemente nos conduce al alba, al momento en que nuestra oportunidad para restablecer nuestras menguadas fuerzas e ilusiones ha concluido. Para poblar las horas de espera, la conciencia empieza a martillarnos con su carga de monomaniáticas preocupaciones. No hay pausa ni respiro, debemos soportar la responsabilidad de seguir siendo nosotros mismos. La imposibilidad para conciliar el sueño, es vista por Borges como una antesala del infierno.

En un texto titulado "Dos formas del insomnio", Borges equipara al insomnio con la vejez, pues ambos entrañan la pérdida de facultades, ya sean físicas o emotivas. Al no permitir un respiro al alma y a la vida, surge un sentimiento de angustia al considerar que éstas pudieran ser interminables.



¿Qué es el insomnio?

La pregunta es retórica; sé demasiado bien la respuesta.

Es temer y contar en la alta noche las duras campanadas fatales, es ensayar con magia inútil una respiración regular, es la carga de un cuerpo que bruscamente cambia de lado, es apretar los párpados, es un estado parecido a la fiebre y que ciertamente no es la vigilia, es pronunciar fragmentos de párrafos leídos hace ya muchos años, es saberse culpable cuando los otros duermen, es querer hundirse en el sueño y no poder hundirse en el sueño, es el horror de ser y de seguir siendo, es el alba dudosa.

¿Qué es la longevidad?

Es el horror de ser un cuerpo humano cuyas facultades declinan, es un insomnio que se mide por décadas y no con agujas de acero, es el peso de mares y de pirámides, de antiguas bibliotecas y dinastías, de las auroras que vio Adán, es ignorar que estoy condenado a mi carne, a mi detestada voz, a mi nombre, a una rutina de recuerdos, el castellano, que no sé manejar, a la nostalgia del latín, que no sé, a querer hundirme en la muerte y no hundirme en la muerte, a ser y seguir siendo (1989:361).

En varios cuentos de Borges los personajes están aquejados por el insomnio, el cual aparece especialmente cuando han tenido un desafortunado encuentro con aquellos abominables objetos o dones que alteran y contradicen los parámetros que empleamos para medir la realidad. En general, cuando los personajes tienen ese desafortunado encuentro, al principio sienten alegría y recelo de que su hallazgo les pudiera ser arrebatado, pero paulatinamente van emergiendo las características siniestras de estos dones, y entonces el gusto se transforma en estupor y éste finalmente en desesperación y terror, a tal grado que se pone en serio riesgo la razón. La pesadilla deja su fuero nocturno y empieza a invadir y contaminar la realidad. Realidad y sueño mezclan sus aguas de manera indiscriminada. Los objetos o dones abominables, entre otras sensaciones, provocan insomnio y transforman en pesadilla la vigilia.

En el "Libro de arena", el protagonista se obsesiona tanto con el singular volumen de infinitas páginas que le resulta imposible conciliar el sueño, pues es punzante el deseo de tocar este anómalo volumen en el que cada hoja parece multiplicarse y nada será visto dos veces, ya que dentro de un conjunto infinito, no se puede precisar el espacio ni el tiempo: "De noche, en los escasos intervalos que me permitía el insomnio, soñaba con el libro" (Borges 1989:71); en el Zahir lo que provoca insomnio es una moneda de veinte centavos que tiene la peculiar característica de que quien la ha visto jamás la puede olvidar. También se



presenta con las misteriosas piedras que engendran de “Los tigres azules”; y cuando se ha recibido algún don que degenera en pesadilla, como la inmortalidad (“El inmortal”), una prodigiosa memoria (“Funes el memorioso”), una memoria ajena (“La memoria de Shakespeare”); o son víctimas de alguna enfermedad (“El Sur”). El insomnio aparece como coronación de las pesadillas, que impiden distraerse del mundo y tener la tregua que el cuerpo y el alma necesitan para poder restañar sus heridas y renovar fuerzas. En las atroces horas del insomnio, cobra una conciencia especial el transcurso del tiempo, lo cual genera gran angustia. La víctima no puede distraerse de sí misma, paulatinamente los sentimientos de frustración e irrealidad se van entretejiendo con la desesperación y el cansancio.

Borges en el prólogo a *Artificios* (1944) define el cuento “Funes el memorioso”, que a continuación analizaremos, como “una larga metáfora del insomnio” (Borges 1990a:483).

#### 2.4.2 *El cronométrico Funes*

“Funes el memorioso”<sup>12</sup> narra la historia de Ireneo Funes, originario de Fray Bentos, Uruguay, quien posee una memoria y percepción infinitas, mismas que le permiten aprehender el tiempo de manera absoluta, revelándole un mundo multiforme, instantáneo e intolerablemente preciso. Para Funes el tiempo es una entidad cambiante, pero no huidiza, pues él tiene la capacidad de recuperar todo su pasado de manera indiscriminada.

La historia es referida por un narrador intradiegetico anónimo, del cual sólo sabemos que era un joven porteño de familia acomodada que se dedicaba a las letras, lo anterior lo podemos deducir de la manera en que el narrador cree ser visto y juzgado por Funes: “*Literato, cajetilla*,<sup>13</sup> porteño; Funes no dijo esas injuriosas palabras, pero de un modo suficiente me consta que yo representaba para él esas desventuras” (Borges 1990a:485) y porque puede darse el lujo de veranear en Uruguay. El narrador escribe su testimonio acerca de Funes para la edición de un volumen póstumo que compilará los testimonios de todos los que lo trataron (curiosamente intentan editar las memorias de un hombre cuya memoria es

<sup>12</sup> Publicado por primera vez en *La Nación*, Buenos Aires, 7 de junio de 1942.

<sup>13</sup> Según el *Pequeño Larousse ilustrado*, ‘cajetilla’ es un argentinismo que significa *el elegante porteño*

infinita). A lo largo del texto el uso reiterado del verbo recordar refuerza el carácter testimonial de la narración y actúa como telón de fondo para resaltar el tema central del cuento: historiar una memoria prodigiosamente infinita.

Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar este verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto) con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera: lo recuerdo la cara taciturna y aindiada y singularmente *remota* detrás del cigarrillo. Recuerdo (creo) sus manos afiladas de trenzador. [...] Más de tres veces no lo vi, la última en 1887 (*ibidem*).<sup>14</sup>

El papel del narrador posee gran importancia, pues en un juego de cajas chinas, todo el relato nos llega a través de la memoria de éste, la cual si no es infinita, es excepcional, pues el narrador recrea hasta en sus nimios detalles la única charla que tuvo con Funes “hace ya medio siglo” (*ibid*: 488). En todo momento el narrador, haciendo gala de su prodigiosa memoria, trata de destacar la incomparable memoria de Funes, por ello va dejando imprecisiones que Funes se encargará de resolver, por ejemplo, el narrador al inicio del relato rememora de manera vaga su primer encuentro con Funes: “Lo veo en un atardecer de marzo o febrero del año ochenta y cuatro” (*ibid*:485) y en la carta que le escribe Funes al narrador dice: “recordaba nuestro encuentro, desdichadamente fugaz, «del día siete de febrero del año ochenta y cuatro»” (*ibid*:486), como vemos esos pequeños olvidos sirven para que la memoria de Funes se destaque.

Desde su primera aparición en el relato, el narrador describe a Ireneo Funes como un muchacho extraño cuyo comportamiento llama la atención de los demás, pues no tiene amigos, puede memorizar los nombres propios y, sobre todo, sabe la hora exactamente sin consultar ningún reloj ni observar la sombra o los astros, por ello el narrador lo llama “el

---

<sup>14</sup> En realidad lo vio por lo menos cuatro veces, el narrador señala: “Mi primer recuerdo de Funes es muy perspicuo. Lo veo en un atardecer de marzo o de febrero del año ochenta y cuatro” (*ibid*:485) y en 1887 lo vio en tres ocasiones: “Dos veces lo vi atrás de la reja, que burdamente recalca su condición de eterno prisionero: una, inmóvil, con los ojos cerrados; otra inmóvil también, absorto en la contemplación de un gajo de santonina” (*ibid*:486); la cuarta ocasión ocurrió la noche del 14 de febrero de 1887, cuando pudo charlar con él. Además al inicio del cuento lo recuerda “con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto” y esta escena no vuelve a aparecer en el detallado relato del narrador, lo cual se puede explicar de dos maneras: fueron más las ocasiones que vio a Funes o la imaginación del narrador empieza a mezclarse con sus recuerdos.

cronométrico Funes". En estas cualidades ya está latente el germen de lo que Funes llegará a desarrollar: una memoria infinita.

El narrador conoció de vista a Funes en 1884, cuando fue a veranear a Fray Bentos con sus primos. Al regresar, tres años después, preguntó por todos sus conocidos y también por el cronométrico Funes,<sup>15</sup> sus primos le dijeron que estaba parapléjico, porque lo tiró un caballo y agregaron que la soberbia de Funes era tan grande que consideraba benéfico el golpe. Funes no hablaba con nadie, por lo cual su comportamiento resultaba extraño para los demás, quienes sólo podían ver de lejos sus "rarezas"; debido a un hecho fortuito, el narrador tiene la oportunidad de hablar con él.

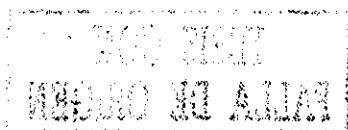
El punto de contacto entre ambos personajes es el latín, porque a Funes le interesaron los libros del narrador, por ello le escribió pidiéndole cualquiera de los volúmenes latinos acompañado de un diccionario "para la buena inteligencia del texto original, porque todavía ignoro el latín". Creyendo absurda la petición, el narrador le envía el *Gradus Parnassum* de Quicherat y la *Naturalis Historia* de Plinio para castigar la soberbia de Funes, quien pretendía entender el arduo latín sólo con la ayuda de un diccionario. Debido a la delicada salud del padre del narrador, su viaje de regreso se adelanta y antes de salir va a casa de Funes a recoger sus libros.

Lo recibe la madre de Ireneo, María Clementina Funes, quien le advierte que no se asombre si encuentra la luz apagada. Al atravesar el patio lo que le sorprende no es la oscuridad, sino escuchar a Funes hablando latín; ¡en unos cuantos días Ireneo había realizado lo que él creía imposible! Funes empezó a numerar en latín y en español los casos de memoria prodigiosa que compendia Plinio en el primer párrafo del vigésimo cuarto capítulo del libro séptimo de la *Naturalis Historia*.<sup>16</sup>

Ciro, rey de los persas, que sabía llamar por su nombre a todos los soldados de sus ejércitos; Mitríades Eupator, que administraba la justicia en los veintidós idiomas de su imperio; Simónides, inventor de la mnemotécnia, Metrodoro, que profesaba el arte de repetir con fidelidad lo escuchado una sola vez. Con evidente buena fe se maravilló de que tales casos maravillaran (*ibid*:488).

<sup>15</sup> Funes es como un reloj, registra cada lapso de tiempo, pero de la misma manera que un reloj sigue su marcha incesantemente sin importar le cuántas veces haya girado la aguja en torno al cuadrante, Funes puede percibir todas las mutaciones que va obrando el tiempo, pero no puede abstraer, olvidar, vincular semejanzas.

<sup>16</sup> Realmente son sorprendentes los detalles que el narrador recuerda.



Funes le dice al narrador que antes del accidente él era lo que todos los hombres son: unos desmemoriados que ven sin ver y oyen sin oír, todo lo olvidan y casi todo lo pierden. Después de que un redomón lo tiró quedó en una inmovilidad física total, en contraste (y como una dudosa compensación) adquirió una memoria y una percepción infinitas.

Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. Poco después averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles (*ibid.*:486).

Funes de un vistazo podía percibir y archivar hasta los nimios detalles del presente, incluso era capaz de reconstruir todos sus sueños y entresueños, cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etc.<sup>17</sup>

Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez. [...] Funes discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad. Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso (*Ibid.*:490).

El atiborrado mundo de Funes es tan alucinantemente preciso que no pueden caber las generalidades y abstracciones que posibilitan el pensamiento; no tiene la capacidad de sintetizar, de olvidar diferencias.

el vertiginoso mundo de Funes. Éste, no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de distintos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente) (*ibid.*:490).

Cuando intenta reconstruir un día entero invierte el mismo tiempo, un día entero. La exacta memoria de Funes no agrega, pero tampoco suprime, un ápice. En este sentido vemos que Funes está inmerso en el tiempo lineal, que es sucesivo, humano, y no puede como lo haría Dios, alargar o comprimir el tiempo. Recordemos que según el pensamiento cristiano "Un día delante del Señor es como mil años, y mil años son como un día" (*Ibid.*:361). Así pues,

---

<sup>17</sup> Carlos Cañeque señala que no sólo las imágenes están ligadas a la memoria, pues también es posible tener una memoria de sentimientos, formulaciones matemáticas, fechas históricas, nombres, olores, temas musicales, etcétera (Cañeque 1995:251).

en sus ejercicios mnemotécnicos, Funes sólo consigue falsear el presente, en una especie de palimpsesto hace que éste coincida puntualmente con el pasado. El recuerdo más trivial de Funes “era más minucioso y más vivo que nuestra percepción de un goce físico o un tormento físico” y si a estas peculiaridades le aunamos la de aprehender totalmente el tiempo en la memoria, comprenderemos las características infernales de ese don.

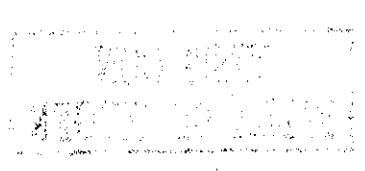
Funes idea un catálogo mental para todas las imágenes de sus recuerdos y un vocabulario infinito para la serie natural de los números, pero los descarta por parecerle que son demasiado generales.

*Vocabulario infinito para la serie numérica*

<i>número</i>	<i>símbolo</i>
7 013	Máximo Pérez
7 014	el ferrocarril
?	Luis Melián Lafinur
?	Olimar
?	azufre
?	los bastos
?	la ballena
?	el gas
?	la caldera
?	Napoleón
?	Agustín de Vedia
?	El Negro Timoteo
?	manta de carne
500	nueve

En el absurdo sistema de numeración que propone Funes resulta imposible orientarse, pues los símbolos que designan cada “cantidad” son aleatorios y no se puede saber qué “número” antecede o precede, por ejemplo, a *El Negro Timoteo*; además hay que añadir que puede darse el caso de que se emplee el vocablo *nueve* y nos remita no al número 9 sino al 500, como vemos su sistema (si acaso puede denominársele así) resulta inoperante.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> La imposibilidad de orientarse dentro de un conjunto infinito también se presenta en “La biblioteca de Babel” (v.5.2).



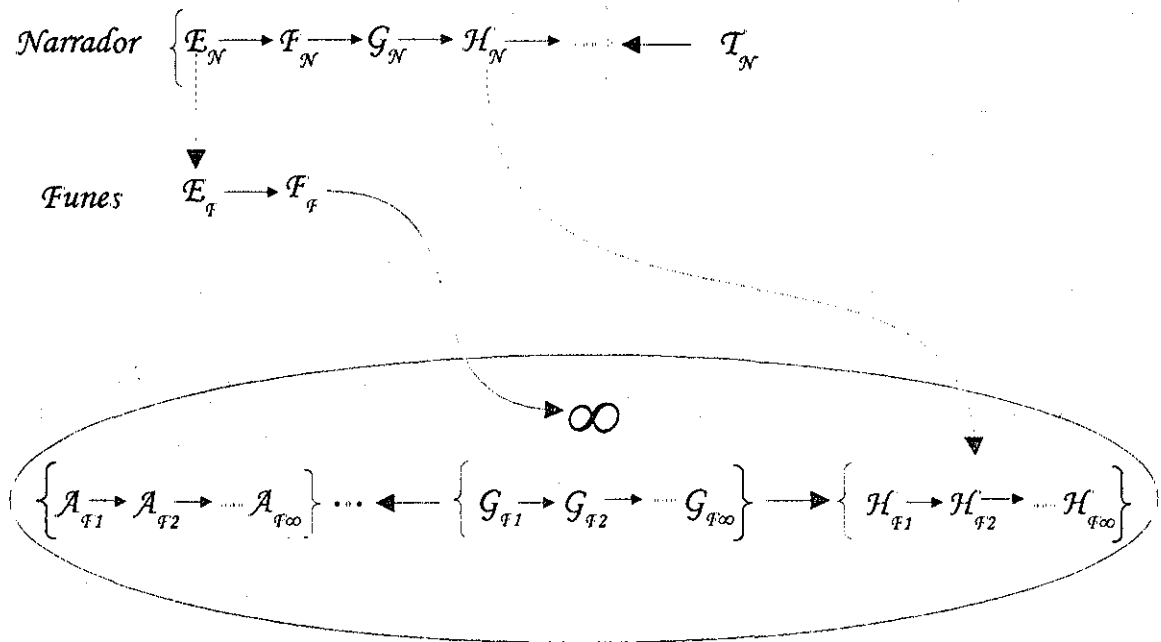
Funes no podía distraerse del peso del universo que le agobiaba con sus cambios; no podía dormir. Para intentar conciliar el sueño volvía la cara hacia un grupo de viviendas para él desconocidas: "Funes las imaginaba negras, compactas, hechas de tiniebla homogénea [...] También solía imaginarse en el fondo del río, mecido y anulado por la corriente" (*Ibidem*). El olvido y el sueño son las necesarias respiraciones de la mente humana, y para Funes la imposibilidad de olvidar también le privará del goce de esa pequeña muerte: el sueño. En el prólogo a "Artificios" (1944) Borges define a "Funes el memorioso" como una larga metáfora del insomnio. (*Ibid*: 483). En el poema "Insomnio", perteneciente a *El otro, el mismo*, Borges señala: "De fierro, /de encorvados tirantes de enorme fierro tiene que ser la noche, / para que no la revienten ni la desfonden / las muchas cosas que mis abarrotados ojos han visto, / las duras cosas que insoportablemente la pueblan (1990b:237). Como vemos existe gran similitud entre el tema de este poema y el que se maneja en el cuento que ahora nos ocupa, pues tanto al yo lírico de "Insomnio" como a Funes les resulta casi imposible dormir.

El problema de Funes es que se topó con lo absoluto, con el infinito, Borges ha señalado que el tiempo es la dádiva de la eternidad, pues si ésta se nos diera de una sola vez correríamos el peligro de enloquecer o anularnos: "Si a nosotros nos dieran todo el ser... el ser es más que el universo, más que el mundo. Si a nosotros nos mostraran el ser una sola vez, quedaríamos aniquilados, anulados, muertos" (1995:115). La memoria infinita de Funes es algo anómalo y monstruoso. Funes no es capaz de abarcarla y poderla ordenar; no puede olvidar, abstraer ni discriminar, por ello Funes dice "Mi memoria, señor, es un vaciadero de basuras". La única salida de este laberinto de percepciones vívidas, inmediatas e imborrables es la muerte. Funes muere bajo el peso del intolerable universo: "nadie [...] ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el infeliz Ireneo, en su pobre arrabal Sudamericano" (1990a:490).

Cuando el infinito se presenta en la obra de Borges, contamina y destruye a quienes tienen contacto con él. En el ensayo "Avatares de una tortuga" señala Borges "Hay un concepto que es el desatinador y corruptor de todos los otros. No hablo del mal, cuyo limitado imperio es la ética, hablo del infinito" (1990a:254). En el infinito no hay orden ni

concierto, no existen parámetros para orientarse, pues en las magnitudes infinitas no hay antes, ni después, ni arriba ni abajo. En el infinito no tiene cabida el tiempo lineal; el concepto de infinito aplicado al tiempo se llama eternidad. Ahora veamos gráficamente la trama temporal del relato.

### 2.4.2.1 Esquema temporal de "Funes el memorioso"



donde :

$E_N, F_N, \dots, T_N$ <sup>19</sup> = historia del narrador

$E_f, F_f$  = historia de Funes en tiempo convencional

$A_{f1}, \dots, H_{f\infty}$  = percepción temporal infinita de Funes

$\rightarrow$  = secuencias temporales del narrador y Funes en sentido convencional (del pasado al futuro)

$\leftarrow$  = secuencias temporales del narrador y Funes en sentido inverso (del futuro al pasado, memoria)

$\text{---} \rightarrow$  = contacto entre ambos personajes

Fig. 6. Trama temporal en "Funes el memorioso"

<sup>19</sup> Los subíndices que aparecen en cada suceso se emplean para diferenciar la trama temporal de cada personaje. En este caso, el subíndice  $N$  indica la trama del narrador y el subíndice  $f$  representa la trama temporal de Funes.



El relato nos es referido en retrospectiva por el narrador, de hecho el presente del narrador ( $\mathcal{T}_N$ ) se sitúa alrededor de 1937, cincuenta años después de los hechos relatados. Desde este marco temporal viajará hacia el pasado (por medio de su memoria,  $\leftarrow$ ), hasta el año 1884 ( $\mathcal{E}_N$ ), cuando conoció a Funes, el día 7 de febrero. Los siguientes años, 1885 ( $\mathcal{F}_N$ ) y 1886 ( $\mathcal{G}_N$ ), no hubo contacto con este personaje, pues el narrador pasó sus vacaciones en Montevideo. En 1887 ( $\mathcal{H}_N$ ) regresó a Fray Bentos y vio en varias ocasiones a Funes, pero sólo en la última pudo hablar con él. La charla entre ambos personajes se desarrolló entre la noche del 14 de febrero y la madrugada del 15 de febrero de 1887 ( $\mathcal{H}_F$ ).

Respecto a Ireneo Funes el narrador nos dice que nació en 1868 y que murió en 1889, cuando tenía 21 años. La trama temporal de Funes la represento a partir de 1884 ( $\mathcal{E}_F$ ), cuando conoce al narrador ("recordaba nuestro encuentro, desdichadamente fugaz, «del día siete de febrero del año ochenta y cuatro» [*ibid.*: 486]), pues su existencia en el relato está determinada por lo que el narrador sabe de él. Entre el año de 1884 (después de que el narrador se va de Fray Bentos) y 1887 debió ocurrir el accidente que hizo que adquiriera su percepción y memoria infinitas, pero es curioso señalar que hay una incongruencia temporal en el relato, pues el narrador nos dice que Funes nació en 1868 y la parte medular del relato se desarrolla durante la noche del 14 de febrero y la madrugada del 15 de febrero de 1887, entonces Funes debía tener 19 años; incluso durante la conversación el narrador dice que Funes le comentó: "Diecinueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo" (*ibid.*:488), es decir, tal pareciera que el accidente le sucedió en 1887; pero más adelante comenta que "hacia 1886 había discurrido un sistema original de numeración y que en muy pocos días había rebasado el veinticuatro mil. No lo había escrito porque lo pensado una sola vez ya no podía borrarse." (*ibid.*:489). Como vemos, no podemos saber con precisión cuándo ocurrió el accidente, pues si Funes ya tenía 19 años, sucedió en 1887; pero si en 1886 ya contaba con una memoria infinita, entonces ocurrió cuando tenía 18 años. Todos estos sutiles descuidos ayudan a hacer más verosímil la narración, pues el narrador no posee la memoria de Funes (aunque se le aproxima bastante). Por lo tanto, no podemos tener una certeza de lo que le aconteció a Funes en  $\mathcal{F}_F$  y en  $\mathcal{G}_F$ , pero para hacer el esquema de la trama temporal opté por considerar que el accidente



ocurrió en 1886, por lo que después de  $\mathcal{F}_\mathcal{F}$  situó el contacto con lo infinito. A partir de este momento el tiempo del relato se adentra en otra dimensión, porque la memoria y la percepción de Funes se vuelven infinitas, lo que le permitirá aprehender cada partícula de tiempo.

El contacto con el infinito se produce *ca.* 1886 y para representarlo gráficamente lo hago por medio de letras agrupadas entre llaves, a las cuales, aparte del subíndice  $\mathcal{F}$  (que representa la inicial de nombre del personaje, en este caso Funes), les añadí un guarismo que va desde 1 hasta  $\infty$  para representar las infinitas percepciones y memorias que Funes tiene sobre ese momento de su vida,<sup>20</sup> por tanto,  $\{G_{\mathcal{F}1} \rightarrow G_{\mathcal{F}2} \dots \rightarrow G_{\mathcal{F}\infty}\}$  representarán el momento presente, a partir de ahí Funes podrá recuperar cualquier suceso del pasado, incluso los sucesos más triviales y antiguos, que represento con  $\leftarrow \{A_{\mathcal{F}1} \rightarrow A_{\mathcal{F}2} \dots \rightarrow A_{\mathcal{F}\infty}\}$ . Para Funes el presente ya no será un ente fugaz e inasible, pues tiene la capacidad de captar y recordar con precisión cada instante  $\{H_{\mathcal{F}1} \rightarrow H_{\mathcal{F}2} \dots \rightarrow H_{\mathcal{F}\infty}\}$ . Culmino la cadena de acontecimientos con el grupo  $\mathcal{H}_\mathcal{F}$ , porque hasta ahí terminan los recuerdos del narrador y porque Funes vive con inimaginable intensidad cada momento, pero siempre respetando la secuencia lineal del tiempo, pues su infinita memoria es incapaz de ayudarlo a hacer proyecciones futuras.

Funes es espectador de un mundo multiforme e inasible, que casi le impide dormir, porque dormir "es distraerse del mundo", por lo que resulta bastante significativo que durante sus constantes ataques de insomnio una de sus fantasías recurrentes sea "imaginarse en el fondo de un río, mecido y anulado por la corriente". Esta fantasía no es casual, pues recordemos que la imagen por excelencia que utiliza Borges para representar el flujo del tiempo es la del río, por ello podemos colegir que Funes anhela que el caudal del tiempo diluya su ser y lo deje descansar de su flujo incesante. Fantasía que logrará hacer realidad sólo dos años después: con gran laconismo el narrador termina el relato diciendo: "Ireneo Funes murió en 1989, de una congestión pulmonar" (*ibid*:490). La muerte será la única salida que tiene Funes de este laberinto de percepciones inmediatas e intolerablemente precisas.

---

<sup>20</sup> La fiel memoria de Funes no agrega, pero tampoco suprime un ápice de información, para reconstruir un día invierte 24 horas exactamente, *vide supra*, nota 8.

### 2.4.3 La obsesiva congelación del tiempo

En el cuento "Funes el memorioso", que acabamos de analizar, el protagonista se ve acosado por un mundo de intensas percepciones, en el cual se van efectuando infinitas metamorfosis, donde hasta la caries, la humedad y la muerte revelan la secreta obra del tiempo. Por el contrario, en el cuento "El Zahir"<sup>21</sup> Borges explora otra variante del tema de la memoria, cuando en lugar de un cúmulo de percepciones infinitas se pasa a una idea fija, que paulatinamente va borrando los demás pensamientos. Funes era incapaz de pensar, porque no podía generalizar, abstraer, olvidar diferencias; "Borges"<sup>22</sup>, el narrador intradieético, no puede pensar porque para él sólo existe el Zahir. El Zahir es una especie de virus informático que va borrando todos los recuerdos de quien se llega a encontrar con él.

En "*Deutsches requiem*" (1946), cuento escrito antes que "El Zahir" (1947), Borges ya presenta la idea rectora que desarrollará en este segundo cuento. El protagonista de "*Deutsches requiem*" es el subdirector del campo de concentración de Tarnowitz, Otto Dietrich zur Linde, quien la víspera de que lo fusilen por torturador y asesino, empieza a recordar su pasado, sin mostrar arrepentimiento. Entonces recuerda cuando le tocó torturar al insigne poeta judío David Jerusalem con quien emplea una aterradora tortura psicológica, que "el editor" no se atreve a publicar: "Ha sido inevitable, aquí, omitir unas líneas. (*Nota del editor.*)" (Borges 1990a:579).

Yo había comprendido hace muchos años que no había cosa en el mundo que no sea germen de un infierno posible, un rostro, una palabra, una brújula, un aviso de cigarrillos, podrían enloquecer a una persona si ésta no consiguiera olvidarlos. ¿No estaría loco un hombre que continuamente se figurara el mapa de Hungría? Determiné aplicar ese principio al régimen disciplinario de nuestra casa y... A fines de 1942, Jerusalem perdió la razón, el primero de marzo de 1943, logró darse muerte (*Ibidem.*)

Tal pareciera como si este principio se le aplicara a "Borges", narrador de "El Zahir". El objeto enloquecedoramente imborrable es una moneda de veinte centavos. Es como si la

<sup>21</sup> Publicado por primera vez en: *Los Anales de Buenos Aires*, núm. 17, Buenos Aires, 1947.

<sup>22</sup> En varios cuentos Borges crea diversos personajes que son homónimos suyos, con el doble propósito de añadir una dimensión más a la narración, haciendo que las personas reales se tornen ficticias (o irreales) y para que los personajes cobren realidad (v. 3.3)

fuga incésante del tiempo se detuviera en un solo recuerdo. Sólo la locura o la muerte permite liberarse de las ideas fijas.<sup>23</sup>

“El Zahir” está compuesto fundamentalmente por dos historias: la de Teodolina Villar y la del hallazgo y abominable persistencia del Zahir. Ésta última historia engloba a la anterior y, además, en ella se intercala un relato fantástico: la historia de Fafnir, la serpiente, y el oro de los Nibelungos.

El relato inicia *in medias res* y está narrado en primera persona. En el primer párrafo (en una digresión enmarcada gráficamente por paréntesis) se resumen las diversas manifestaciones que el Zahir ha cobrado a través del tiempo:

(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 de 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) (1990a:589).

Para el narrador este relato pretende ser una demostración de que él aún puede pensar en algo distinto al Zahir. La historia se “escribe” el trece de noviembre, pero el inicio de la misma data del siete de junio, un día después de la muerte de Teodolina Villar. A la obsesión que produce la pasión amorosa se superpone de modo aplastante la obsesión y locura por un solo objeto: la imborrable moneda.

Teodolina Villar era una mujer apasionada por el azaroso curso de la moda. Con el afán de escapar de sí misma a cada momento modificaba el color de su cabello, el estilo de su peinado, el sesgo de sus ojos, la sonrisa, la tez... con ello se trata de reforzar la idea de lo fugaz y perecedero, del cambio. Teodolina buscaba la perfección, pero se regía por los caprichosos parámetros que dictaban Hollywood o París; buscaba lo absoluto en lo fugaz:

Teodolina Villar se mostraba en lugares ortodoxos, a la hora ortodoxa, con atributos ortodoxos, con desgano ortodoxo, pero el desgano, los atributos, la hora y los lugares caducaban casi inmediatamente y servían (en boca de Teodolina Villar) para definición de lo cursi. Buscaba lo absoluto, como Flaubert, pero lo absoluto en lo momentáneo (Borges 1990a:589).

<sup>23</sup> En algunas películas se emplea a la música como instrumento de tortura; cf. la película del director estadounidense Stanley Kubrick *La naranja mecánica* (1972), basada en la novela homónima de Anthony Burgess (1962); y el filme del director alemán Werner Fassbinder *Lili Marlen* (1981).



Frente a un mundo de múltiples y efímeras metamorfosis, en donde hasta la muerte revela su movilidad (“En los velorios, el progreso de la corrupción hace que el muerto recupere sus caras anteriores” [*Ibid*:590]) aparece el Zahir, un objeto que tiene la infernal propiedad de hacerse imborrable en la memoria de quienes lo llegan a ver aunque sea fugazmente.

La creencia en El Zahir data del siglo XVIII, es una de las supersticiones islámicas.

*Zahir*, en árabe, quiere decir notorio, visible; en tal sentido es uno de los noventa y nueve nombres de Dios; la plebe, en tierras musulmanas, lo dice de “los sercs o cosas que tienen la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen termina por enloquecer a la gente” (*ibid*: 593).

“Borges” después de salir del velorio de Teodolina, de quien confiesa haber estado enamorado, va a un almacén y compra una caña de naranja, en el vuelto le dan el Zahir. Éste aparece en forma de una moneda de veinte centavos de peso argentino, del año 1929. Desde ese momento el recuerdo del Zahir le atormentará, llegará a convertirse en un objeto de pesadilla, hasta el punto de interferir cualquier idea del narrador. El influjo del Zahir es inmediato: “Borges” empieza a pensar en todas las monedas famosas de la historia y la ficción: los óbolos de Caronte y Belisario, los treinta dineros de Judas, las claras monedas del hechicero que después se convierten en papel de un relato de las *Mil y una noches* y el luis que delató al fugitivo Luis XVI. De ese recorrido por las monedas famosas se presenta otra variante al mismo tema: los avatares del dinero. Piensa que el dinero es más versátil que Proteo,<sup>24</sup> ya que puede desembocar en infinidad de futuros posibles, puede transformarse en una tarde en las afueras, música de Brahms, mapas, ajedrez, café, libros... el dinero es tiempo futuro, “tiempo imprevisible, tiempo de Bergson, no duro tiempo del Islam o del Pórtico” (*ibid*: 591). También sueña que él se convierte en las monedas que custodia un grifo.

Es tal la obsesión que le produce el Zahir, que ya no puede distinguir entre el sueño y la vigilia, a cada instante está pensando en la moneda, es una idea fija, obsesiva, recurrente, que con el paso del tiempo va cobrando más fuerza; incluso hay una etapa en que percibe ambas caras de la moneda sin superposiciones.

<sup>24</sup> Proteo es hijo de Poseidón (soberano de la mar), de quien recibió el don de la profecía y de metamorfosearse en lo que eligiera para evitar ser capturado: ciervo, jabalí, arroyo, árbol, león, pantera... (v. 2.1).

El tiempo, que atenúa los recuerdos, agrava el del Zahir. 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; más bien ocurre como si la visión fuera esférica y el Zahir campeará en el centro. Lo que no es el Zahir me llega tamizado y como lejano: la desdeñosa imagen de Teodolina, el dolor físico (*Ibid*:594).

El Zahir será una presencia más enajenante que la pasión amorosa. El autor implícito aplica de manera literal el tópico del discurso amoroso: "No puedo dejar de pensar en ti", y lo lleva a diabólicas proporciones.

"Borges" decide librarse de la moneda, para lo cual trata de recrear las mismas circunstancias en que encontró al Zahir, aunque procura que sea el azar quien dicte su camino. Entra en una pulpería cualquiera, pide una caña y paga con el Zahir. Con ello cree poderse librar, al fin, de su nefasto influjo, pero no tarda en comprobar que el Zahir continúa en su conciencia amenazando su identidad. En su desesperación consulta a un psiquiatra, pero tampoco ahí encuentra alivio.

Para intentar salir del laberinto circular de las cavernas de la memoria, "Borges" recurre a la literatura. A fines de junio compone un relato fantástico narrado en primera persona que, aparentemente, le permite olvidar la moneda. El narrador es un asceta a quien por lo piadoso de sus costumbres, los hombres juzgan como un ángel; en realidad es un parricida, que se ve obligado a resguardar, día y noche, un tesoro infinito. Como veremos Borges gusta de manejar la dualidad y construye personajes que ocultan dentro de sí mismos terribles secretos. Poco a poco se van dando pistas que ayudan a descubrir la verdadera naturaleza del asceta: se habla del brillo de su piel y escamas, después se pondera la flexibilidad de su cuerpo; al final se revela la identidad del narrador: no es un hombre, sino la serpiente Fafnir, que custodia el tesoro de los Nibelungos. Fafnir solamente anhela que su castigo algún día tenga fin.

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.) [...] La aparición de Sigurd corta bruscamente la historia (*Ibid*:592).

El cuento tiene gran semejanza con "La casa de Asterión" y "La forma de la espada": se estructura como un relato tipo adivinanza narrado en primera persona del singular; la iden-

tividad del narrador es encubierta, aunque a lo largo del relato se nos van dando pequeñas pistas para descubrir su verdadera naturaleza; tanto Asterión, como Fafnir anhelan la llegada de su redentor (Moon no lo espera, pues sabe que para él no hay redención posible); se corta la historia por la brusca aparición de una espada; en "La casa de Asterión" la espada es de Teseo, en "La forma de la espada", la espada es la alfanje de media luna con que el independentista irlandés le rubrica el rostro a Moon; y en la historia de la serpiente Fafnir es la espada de Sigurd.

Jaime Alazraki equipara a "El Zahir" con la historia de los Nibelungos: "sobre el tesoro pesa una maldición que condena a muerte a sus poseedores; quienes han visto al Zahir son incapaces de olvidarlo, están condenados a la locura" (Alazraki 1974:345).

La última tentativa de "Borges" para convencerse de que el dominio del Zahir no es absoluto y todavía le es posible recordar y referir lo ocurrido es contar su historia (el cuento que hemos leído). Esta es la desesperada constatación de que siquiera parcialmente conserva su identidad y sigue siendo "Borges", pues la locura no se ha apoderado aún de él, como ya lo hizo de Julia, la hermana menor de Teodolina y del chofer de Morena Sackmann, quienes antes que él se toparon con el Zahir.

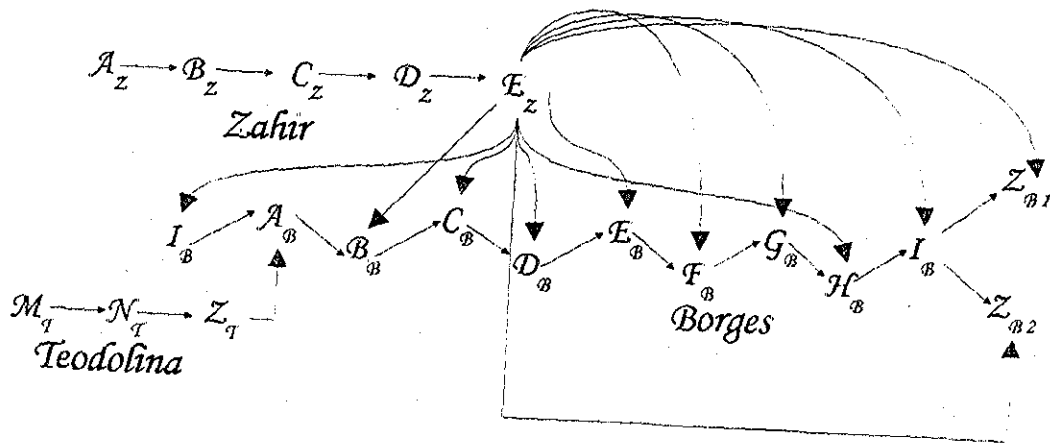
Antes de 1948, el destino de Julia me habrá alcanzado. Tendrán que alimentarme y vestirme, no sabré si es de tarde o de mañana, no sabré quién fue Borges. [...] Ya no percibiré el universo, percibiré el Zahir. [...] Otros soñarán que estoy loco y yo con el Zahir. Cuando todos los hombres de la tierra piensen día y noche en el Zahir, ¿cuál será el sueño y cuál la realidad, la Tierra o el Zahir? (Borges 1990a:595).

El relato fantástico que escribe "Borges" se corta con la brusca aparición de la espada de Sigurd. La muerte permite a Fafnir librarse del agobio de custodiar indefinidamente un tesoro que él no puede disfrutar. "Borges" sabe que lo único que puede esperar es la locura, ya que no pretende quitarse por sí solo la vida. El único consuelo que le queda es que a fuerza de pensar en el Zahir consiga desgastarlo, que detrás del Zahir se encuentre Dios. El cuento termina de una manera inquietante: el Zahir anda suelto, quizá en alguno de los muchos avatares del dinero podríamos recibirlo.

En "El Zahir" notamos el predominio del tiempo circular, el cual es llevado a su máximo nivel. En este tipo de temporalidad se tiende a reactualizar los acontecimientos, lo que

provoca, por un lado, que se pueda ordenar la trama temporal (porque al repetirse los acontecimientos aparece necesariamente un orden), y por otro lado hacen que el tiempo no evolucione, pues siempre se llegará al punto de partida. El tiempo cíclico linda con los terrenos de la eternidad.

### 2.4.3.1 Esquema temporal de "El Zahir"



donde:  
 $A_Z, B_Z, \dots, E_Z$  = Historia del Zahir  
 $M_T, N_T, \dots, Z_T$  = Historia de Teodolina  
 $A_B, B_B, \dots, I_B$  = Historia de Borges  
 $Z_{B1}$  = Final de Borges 1, (locura)  
 $Z_{B2}$  = Final de Borges 2 (ver a Dios)

Fig. 7. Trama temporal en "El Zahir"

Como vimos, en este relato cobra gran importancia el tiempo, pues el narrador trata de ganarle la carrera a la locura, por ello, dentro de las limitaciones que le va imponiendo el Zahir, trata de ir recuperando los pormenores de su vida. Mencioné las limitaciones, porque aunque trate de evadirse a su temido fin, el influjo del Zahir se nota desde la manera en que "Borges" va narrando su vida. No sabemos qué hizo antes de su nefasto encuentro con el Zahir, a excepción de su pasión no correspondida por la desdeñosa Teodolina del Villar; por

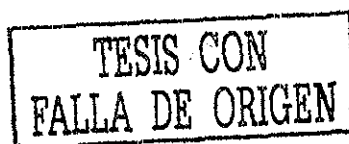
TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

eso su cadena de acontecimientos la represento a partir de la letra  $I_B$  donde se ubica el presente de la narración. Posteriormente “Borges” hace un relato retrospectivo en orden cronológico que va de  $A_B$  hasta  $I_B$  (nuevamente el presente de la narración), para terminar en  $Z_{B1}$  y  $Z_{B2}$ , pues el final queda abierto y sólo el narrador hace una proyección sobre los posibles desenlaces de su historia: la locura ( $Z_{B1}$ ), en la que nada le importaría el resto del universo o, el escenario más halagüeño: desgastar el Zahir, a fuerza de pensarlo, y lograr trascender sus limitaciones terrenas uniéndose con la divinidad ( $Z_{B2}$ ). Cada una de las etapas posteriores a su encuentro con el Zahir las documenta con precisión:

*Trama de acontecimientos de Borges*

<i>símbolo</i>	<i>fecha</i>	<i>acontecimiento</i>
$A_B$	6 de junio	Velorio de Teodolina del Villar Semblanza biográfica de Teodolina
$B_B$	7 de junio	Hallazgo del Zahir Monedas famosas Metamorfosis del dinero Sueño: Yo era las monedas que custodiaba un grifo
$C_B$	8 de junio	Pérdida material del Zahir
$D_B$	Hasta finales de junio	Relato fantástico: Fafnir y el oro de los Nibelungos
$E_B$	16 de julio	Trata de olvidar el Zahir calcando una libra esterlina
$F_B$	agosto	Visita al psiquiatra Libro sobre el Zahir
$H_B$	octubre	Descubre otras víctimas del Zahir: Julia de Abascal (hermana menor de Teodolina) y el chofer de Morena Sackman
$I_B$	13 de noviembre	Presente de la narración
$Z_{B1}$	1948	Proyección futura 1: locura
$Z_{B2}$	1948	Proyección futura 2: unión con la divinidad

Incluso cuando no se nos dice en qué año se desarrolla la narración, podemos inferir que se sitúa en 1947, pues “Borges” está relatando el 13 de noviembre (por eso su secuencia temporal termina e inicia en  $I_B$ ) y, por el rápido influjo del Zahir, teme que su dominio total llegue en 1948.





El narrador rememora algunas fechas que resumen el apogeo y caída de Teodolina, su amor imposible. Destaca, sobre todo, el afán de Teodolina de transformarse para “huir de sí misma”. Los cambios que la muerte va operando en Teodolina hacen que “Borges” la vea como era veinte años atrás; en ese momento decide abandonar el velorio porque quiere recordarla para siempre de esa manera: “ninguna versión de esa cara que tantó me inquietó será tan memorable como ésta; conviene que sea la última, ya que pudo ser la primera” (Borges 1990a:590). Pero al salir del velorio, en lugar de tener para siempre el imperecedero recuerdo de Teodolina, se topa con el Zahir, el infernal objeto que literalmente es inolvidable.

*Trama de acontecimientos de Teodolina*

<i>símbolo</i>	<i>fecha</i>	<i>acontecimiento</i>
$M_T$	1930	Teodolina en su apogeo, buscando lo absoluto en lo momentáneo.
$N_T$	1932	Estudiosamente delgada.
$\tilde{N}_T$	1933	Abusan de su esnobismo. Empieza el declive económico del papá de Teodolina.
$Z_T$	16 de junio ¿1947?	Muere “en pleno barrio del Sur”

Como vemos, para perfilar el carácter de Teodolina el autor implícito sólo requiere unos cuantos datos.

Sobre el Zahir, objeto de sus actuales penalidades, el narrador busca información que le ayude a entender qué es lo que le está ocurriendo. Después de múltiples pesquisas descubre en una librería de la calle Sarmiento un libro escrito por Julius Barlach titulado *Urkunden zur Zahirsage* (Breslau, 1899), el cual compendia las diversas metamorfosis que ha tenido el Zahir desde finales del siglo XVII hasta ca. 1892. En este libro, naturalmente, no se habla de la moneda, que es la transmigración del Zahir que le tocó sufrir al narrador.



### *Metamorfosis del Zahir*

<i>símbolo</i>	<i>fecha</i>	<i>personificación</i>
$A_z$	Finales del s. XVII y 1832	Tigre
$B_z$	?	Ciego
$C_z$	?	Astrolabio
$D_z$	1892	Brújula
$E_z$	?	Veta de mármol
$F_z$	1929	Moneda

A partir de su hallazgo el 7 de junio ( $B_z$ ), el Zahir tendrá una influencia notoria en la vida de “Borges”, pues empieza a invadir su memoria suscitando las más diversas variaciones sobre el mismo tema: la moneda, desde entonces no tendrá ningún respiro, de día y de noche pensará sólo en el Zahir.

En este cuento vimos cómo el ininterrumpido recuerdo de un objeto puede poner en serio riesgo la memoria (identidad y razón) de quien se tope con él. En el siguiente apartado se registra un fenómeno que tiene un efecto similar, el recurso fantástico que se emplea no es un ente físico, sino la mágica transmigración de la memoria de un muerto.

#### *2.4.4 Invasión a la memoria*

Hay personas a quienes admiramos tanto que nos gustaría ser como ellas. Toda pertenencia del ser admirado empieza a cobrar un valor especial, como si pudiera contener sus virtudes, tal es el principio que mueve a adorar las reliquias de los santos o a preservar cualquier recuerdo de la persona amada.<sup>25</sup> Si esto ocurre con algo material, qué no ocurriría si pudieran preservarse cosas inmateriales, como la inteligencia, la sensibilidad, las habilidades físicas y mentales y la memoria (el archivero de nuestra identidad). Sin el registro puntual de la memoria hay muchas cosas que pueden perderse, pues el olvido anula o modifica el pasado, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” el narrador comenta:

<sup>25</sup> En “El informe de Brodie” los yahoos comían los cadáveres de los reyes y de los cuatro hechiceros para asimilar sus virtudes (Borges 1990b:452).

Las cosas se duplican en Ilón; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro (1990a:440).

¿Cuántas cosas se pierden cuando alguien las olvida o cuando alguien muere? ¿Qué sucedería si nos fuera posible poseer la memoria de un muerto? Podríamos entrar en posesión de una parte de su pasado. Como es de esperarse, el elemento fantástico del cuento "La memoria de Shakespeare" (1980) es la mágica conservación de la memoria de William Shakespeare a través del tiempo.

La memoria nos ayuda a conformar la imagen que cada uno tiene de sí mismo. Con el paso del tiempo cada vez es más difícil sobrellevar el peso de nuestra memoria, vamos reteniendo ciertos acontecimientos, hay algunos hitos que marcan nuestra historia personal, tales como nuestra fecha de nacimiento, el ingreso a la escuela, la muerte de un ser querido, un encuentro o una ruptura amorosa y todos aquellos incidentes que van marcando nuestra vida; algunos de ellos son de tal magnitud que pueden obnubilar cualquier acontecimiento. Vamos conformando nuestra personalidad con pedazos de recuerdos y olvidos: "Como la nuestra, la memoria de Shakespeare incluía zonas, grandes zonas de sombra rechazadas voluntariamente por él" (1989:397).

El tema del cuento "La memoria de Shakespeare" es la identidad personal. En este cuento Borges enuncia algunas de las peculiaridades de la memoria:

A nadie le está dado abarcar en un solo instante la plenitud de su pasado. Ni a Shakespeare, que yo sepa, ni a mí, que fui su parcial heredero, nos depararon ese don. La memoria del hombre no es una suma; es un desorden de posibilidades indefinidas. San Agustín, si no me engaño, habla de los palacios y las cavernas de la memoria. La segunda metáfora es la más justa. En esas cavernas me aventuré (Borges 1989:397).

El suceso fantástico de este cuento se presenta cuando el protagonista, el alemán Hermann Soergel, amante de la literatura shakespearana, por un súbito golpe de azar recibe la auténtica memoria de Shakespeare, la cual se ha conservado a través del tiempo gracias a diversas personas que la han ido albergando. De hecho el poseedor anterior, Daniel Thorpe, la recibió durante la agonía del soldado raso Adam Clay; de no haber sido por él la memoria de Shakespeare se hubiera perdido.



Al principio este don es recibido con gran entusiasmo, pues cree que por fin podrá poseer a Shakespeare, como nadie ha poseído a nadie, ni en el amor ni en el odio: "Shakespeare sería mío, como nadie lo fue de nadie, ni en el amor, ni en la amistad, ni siquiera en el odio. De algún modo yo sería Shakespeare" (1989:395), pero paulatinamente va cobrando conciencia de las características infernales de este don: "En la primera etapa de la aventura sentí la dicha de ser Shakespeare, en la postrera, la opresión y el terror" (1989:389).<sup>26</sup>

Al inicio está tan emocionado con tan inesperado don, que incluso pierde el sueño temiendo que sea falso. Soergel recuerda las palabras de De Quincey, quien afirma que el cerebro del hombre es un palimpsesto en donde se van acumulando los recuerdos uno sobre otro, pero "la todopoderosa memoria puede exhumar cualquier impresión por momentánea que haya sido si le dan el estímulo suficiente" (*Ibid.*: 396). Con este propósito decide releer la obra de Shakespeare. Poco a poco empieza a tener pequeños contactos con la memoria del muerto, que hacen que la obra de este autor adquiera nueva significación para él. Descubre que la memoria de Shakespeare es más auditiva que visual, por ejemplo la luna, más que el ente físico o las evocaciones que suscita, es una palabra que se demora "moon". Soergel recupera las erres ásperas y las vocales abiertas del siglo XVI y se da cuenta de que las aparentes negligencias del estilo de Shakespeare fueron deliberadas para que sus parlamentos resultaran más espontáneos. Descubre que el soneto 127 se refiere a la derrota de la Armada Invencible, pero por un escamoteo de su memoria, Soergel olvidó que antes de poseer la memoria de Shakespeare él sabía que esa tesis ya la había formulado Samuel Butler en 1899. Con este incidente, aparentemente trivial, se pone en evidencia la manera en que la memoria de Shakespeare poco a poco empieza a sobrecribir en la memoria de Soergel anulando sus recuerdos personales. La memoria de Shakespeare, al igual que el Zahir, es como un virus informático que paulatinamente destruye la memoria de su anfitrión.

Soergel descubre que no todo es tan maravilloso como al principio creyó, pues puede poseer la memoria, pero no por eso tener el talento de Shakespeare: "la memoria de

<sup>26</sup> Esta es una situación típica cuando se establece contacto con los anómalos objetos que contradicen todas las leyes de la lógica, como las incommensurables piedras que engendran que aparecen en el cuento "Los tigres azules", el infernal libro de infinitas páginas, de "El libro de arena", "El Zahir", el disco de una sola cara, e incluso la lúdica sensación que luego se torna en pesadilla al adentrarse en un laberinto (v. 2.4).

Shakespeare no podía revelarme otra cosa que las circunstancias de Shakespeare. Es evidente que éstas no constituyen la singularidad del poeta, lo que importa es la obra que ejecutó con ese material deleznable" (*Idem*: 397). Poco a poco siente cómo el caudal de la memoria del difunto va inundando su humilde memoria, y como la identidad humana se basa en la memoria, llega un momento en que teme perder su identidad y enloquecer.

Con el tiempo, el gran río de Shakespeare amenazó y casi anegó mi modesto caudal. Advertí con temor que estaba olvidando la lengua de mis padres. Ya que la identidad personal se basa en la memoria, temí por mi razón.

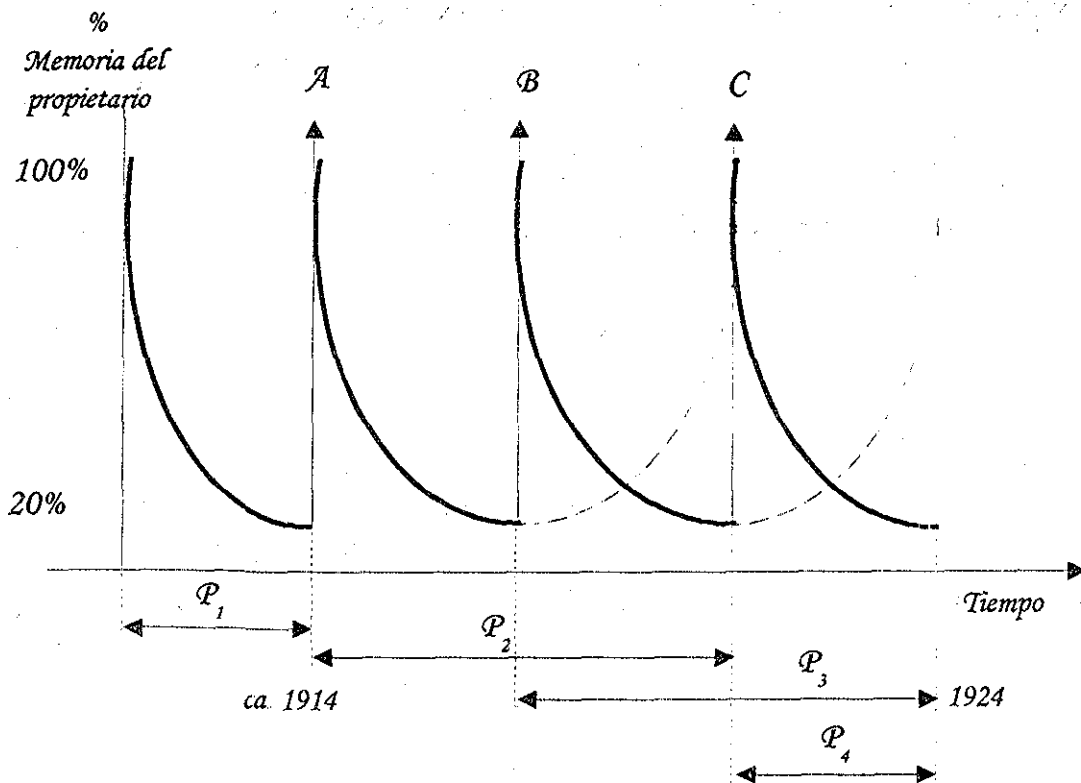
Mis amigos venían a visitarme; me asombró que no percibieran que estaba en el infierno (1989:398).

El protagonista empieza a vivir en dos tiempos: el pasado rompe su cauce y empieza a superponerse al presente. Hay una escena en donde Soergel se desconcierta ante un tren; le resulta imposible reconocerlo.

Empecé a no entender las cotidianas cosas que me rodeaban (*die alltägliche Umwelt*). Cierta mañana me perdí entre grandes formas de hierro, de madera y de cristal. Me aturdieron silbidos y clamores. Tardé un instante, que pudo parecerme infinito en reconocer las máquinas y los vagones de la estación de Bremen (*ibid.*).

Para Soergel deja de ser divertida la invasión de su memoria y la única salida que tiene para librarse de ella es transferir la memoria de Shakespeare a otra persona. Marca números telefónicos de manera aleatoria hasta encontrar la voz de un hombre culto y desconocido a quien le ofrece la memoria. Después de librarse de ella, trata de idear diversas disciplinas para borrarla, aunque todos sus intentos son inútiles, pues todos los caminos lo conducen a Shakespeare. Para poblar el tiempo de la espera recurre a la música de Bach, hasta que por fin puede lograr su cometido: "1924. Ya soy un hombre entre los hombres [...] en el alba sé, alguna vez, que el que sueña es el otro. De tarde en tarde me sorprenden pequeñas y fugaces memorias que acaso son auténticas" (*ibid.*:399).

### 2.4.4.1 Esquema temporal de "La memoria de Shakespeare"



donde:

$P_1$  = Adam Clay

$P_2$  = Daniel Thorpe

$P_3$  = Hermann Soergel

$P_4$  = Desconocido

A = Momento en que Clay cede la memoria a Thorpe

B = Momento en que Thorpe cede la memoria a Soergel

C = Momento en que Soergel cede la memoria al desconocido

Fig. 9. Fluctuaciones de la memoria en "La memoria de Shakespeare"

En la gráfica se representan las diversas fluctuaciones que se producen en la memoria de los diversos propietarios de la memoria de Shakespeare. A lo largo del cuento se hace hincapié en no precisar lugares y fechas, porque son "vaguedades"; no obstante, de algunos comentarios que hace el narrador, Hermann Soergel, se puede deducir que la historia se desarrolla

entre 1914 y 1924. La primera fecha la inferimos de las diversas alusiones a la Gran Guerra Europea (que después se conocería como Primera Guerra Mundial), por lo que la muerte del soldado raso Adam Clay debió ocurrir alrededor de 1914, la fecha no se precisa en el relato. La segunda fecha sí se señala de manera explícita, pues figura en la posdata, donde el narrador da cuenta de que vuelve a ser “un hombre entre los hombres” (Borges 1989:399).

Para la representación gráfica de las fluctuaciones que provoca la inserción de la memoria de Shakespeare en sus sucesivos poseedores, adopté algunas convenciones, como la de suponer que la intromisión de la memoria de Shakespeare sigue un comportamiento similar en cada uno de los propietarios y hace que sus respectivas memorias fluctúen del 100% inicial (cuando la memoria del huésped aún no se manifiesta), hasta llegar a un punto crítico en el que la memoria personal de los propietarios sólo corresponde al 20% (mientras que el 80% restante lo ocupa la memoria de Shakespeare). Considero que el 20% es un punto crítico, porque si la memoria de Shakespeare ocupara la totalidad de la memoria del propietario éste se olvidaría por completo de quién fue y sólo sería un cuerpo habitado por un fantasma de otro siglo; además (ya dentro del terreno de las especulaciones), lo más probable es que no transmitiera la memoria y, al morir, ésta se perdería. Otra convención que adopté es suponer que el proceso de adquisición y pérdida de la memoria de Shakespeare requiere lapsos temporales idénticos; principio que repito de manera simétrica en los demás propietarios, cuando lo más probable es que existan diversas etapas dentro de estos procesos y que incluso para cada propietario el proceso de adquisición y olvido se manifieste de manera diferente.

Las fluctuaciones de la memoria de Adam Clay ( $\mathcal{P}_1$ ) se representan por medio de una semiparábola, la cual indica el periodo durante el cual Clay debió albergar la memoria de Shakespeare. Poco antes de morir Clay se la transfiere a Daniel Thorpe ( $\mathcal{A}$ ), quien por entonces era médico militar. Ahí culmina la actuación de Clay, pues al morir desaparece(n) con él su(s) memoria(s).

El segundo propietario de la memoria de Shakespeare es Daniel Thorpe ( $\mathcal{P}_2$ ). Resulta evidente que para él la coexistencia de dos memorias llegó a ser un fenómeno muy conflic-

tivo, ya que desde el inicio el narrador destaca la notoria desdicha de este personaje: "Al cabo de los años, un hombre puede simular muchas cosas pero no la felicidad. De un modo casi físico Daniel Thorpe exhalaba melancolía" (*ibid.*:393). Su desesperación llega a ser tan grande que decide deshacerse de la memoria de Shakespeare, quizá por esta razón asistió al congreso shakespereano donde conoció al narrador, a quien, como sabemos, le cede la memoria. Las interacciones dinámicas entre ambas memorias las represento a través de una parábola dividida en dos partes. La primera sección (línea continua) indica el paulatino dominio de la memoria de Shakespeare, después hay una flecha perpendicular que corta la parábola, la cual marca el momento en que Thorpe cede la memoria a Soergel ( $\mathcal{P}$ ); el resto de la parábola (línea punteada) representa el tiempo que debe esperar Thorpe para librarse completamente de la memoria invasora, pues aunque se diga que quien transfiere la memoria de Shakespeare la "pierde para siempre", el proceso de pérdida no es inmediato.

Como vemos, durante un periodo la memoria de Shakespeare coexiste en dos personas, en Thorpe, porque aunque ya la cedió todavía no se ha borrado del todo, y en Soergel, quien idea diversos métodos para ir la despertando.

La memoria ya ha entrado en su conciencia, pero hay que descubrirla. Surgirá en los sueños, en la vigilia, al volver las hojas de un libro o al doblar una esquina. No se impaciente usted, no invente recuerdos. El azar puede favorecerlo o demorarlo, según su misterioso modo. *A medida que yo vaya olvidando usted recordará, no le prometo un plazo* (*ibid.*: 395, las cursivas son mías).

En Soergel ( $\mathcal{P}_2$ ) ocurre un proceso similar al descrito para Thorpe ( $\mathcal{P}_1$ ). Al final Soergel también teme por su identidad personal, por ello recurre al azar para transferir la memoria de su admirado escritor. De manera aleatoria marca diversos números telefónicos hasta dar con la voz de un hombre culto a quien le ofrece la memoria ( $\mathcal{P}_1$ ). Éste la acepta ( $\mathcal{C}$ ) y de él no se vuelve a hablar, pero como sabemos que el olvido de Soergel es inversamente proporcional a las manifestaciones de la memoria de Shakespeare que el desconocido va teniendo, suponemos que la memoria de Shakespeare llegará a su punto crítico en la memoria del desconocido cuando Soergel se sienta totalmente liberado de la devoradora memoria; hecho que ocurre en 1924.



La memoria de Shakespeare transmigra de un cuerpo a otro, sin evolucionar. Desde el marco temporal de la memoria, el tiempo se ha detenido, pues no la enriquecen ni modifican las experiencias que pudiera tener con sus sucesivos propietarios. El pasado no se puede modificar, pero desde su secreto ámbito empieza a poner en riesgo la evolutiva (lineal) temporalidad humana, amenazando la memoria; es decir, nuestra posibilidad de recordar los acontecimientos pasados y poder prevenir los venideros, pues en la previsión y la memoria se fundamenta nuestro manejo temporal. La memoria de Shakespeare amenaza a quienes le dan albergue con sacarlos de la temporalidad fluyente y encadenarlos al pasado, aprisionándolos y exterminándolos.

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, el tiempo es el artífice que logra transmutar las cosas y los seres, de tal suerte que, como lo sentenció Heráclito, nadie es semejante a sí mismo. La percepción del tiempo en la conciencia es algo personal. Frente a las múltiples metamorfosis que éste va operando en los individuos, aparece la memoria como una forma de desafiar al tiempo, y de eternizar el instante. Ella puede aprehender algunos matices significativos de un pasado fugaz. Como hemos visto, no todos los sucesos merecen ser recordados, ya que la obsesiva congelación del tiempo en la conciencia terminará por destruir el pensamiento. De esta manera, el tiempo, como una tenebrosa deidad siniestra, parece cobrar venganza de aquellos que pretenden encapsularlo y despojarlo de sus secretos atributos de corruptor y transformador de las cosas.

La memoria tiene la delicada misión de preservar nuestra identidad y salvarnos de la locura. Con prodigiosa maestría va archivando y catalogando cada uno de nuestros recuerdos. No todas nuestras experiencias merecen ser conservadas, un equilibrio entre memoria y olvido es el sano pulso de todo ser humano, pero los acontecimientos que más nos impactan positiva o negativamente merecen un tratamiento especial. Si la impresión es muy fuerte, la psique como mecanismo de defensa los censura, dificultando su recuerdo; pero cuando todos los mecanismos de defensa resultan inútiles, nuestras inquietudes llegan a aflorar en los sueños, como veremos en el siguiente capítulo.



## 3. Tiempo onírico

*Soñar es tan necesario para el equilibrio biológico y mental como dormir, respirar y alimentarse. Alternativamente relajación y tensión del psiquismo, los sueños cumplen una función vital: la muerte o la demencia pueden sancionar una falta total de sueños. Sirve de exutorio a impulsos reprimidos durante el día, hace emerger problemas a resolver, sugiere soluciones representándolas. Su función selectiva, como la de la memoria, alivia la vida consciente (Chevalier 1993:961)*

### 3.1 Sueño y vigilia

El tiempo ininterrumpidamente fluye de día y de noche. Nos colma de esperanzas, pero también nos despoja de ilusiones. En él estamos sumergidos y de él estamos hechos. No hay nada que nos pueda liberar de su omnipotente curso, incluso en las oscuras aguas del sueño el tiempo corre de manera incesante.<sup>1</sup>

Cuando despertamos es muy común que hayamos olvidado qué fue lo que soñamos, pues en nuestra vida consciente el contenido de los sueños pasa por la censura que imposibilita el recuerdo de los mismos; de esa manera enterramos lo que puede hacernos daño. Es como si al despertar hubiéramos bebido de las aguas del Leteo (el río que corre cerca de la

---

<sup>1</sup> Según la mitología romana Sueño era hijo de la Noche y hermano gemelo de la Muerte:

Su morada estaba en una oscura cueva en el lejano oeste, donde nunca brillaba el sol y todas las cosas estaban sumidas en el silencio. Lete, el río del olvido, corría cerca de la cueva, y junto a él crecían amapolas y otras plantas de cualidades narcóticas. Sueño tenía poder sobre dioses y sobre mortales y es representado a menudo como un joven durmiente que sostiene un tallo de amapola. (Encarta 2000)

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

morada de Sueño). No podremos recuperar los sueños, sólo tendremos recreadas imágenes de los mismos, es decir, poseeremos las máscaras de las máscaras.<sup>2</sup>

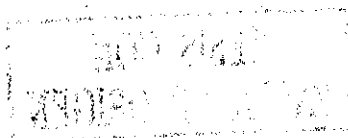
El modo más sencillo para modificar el flujo temporal es a través del sueño. Cuando dormimos visitamos oscuras regiones de nuestro inconsciente, en un momento en que nuestro cuerpo cede al sopor y nuestra alma (relajados los lazos que la atan a la vida consciente) puede concederse el don de soñar. El sueño nos permite adentrarnos en regiones insospechadas de nosotros mismos, donde se albergan nuestros más caros anhelos, pero también donde se ocultan nuestras bajas pasiones, temores y complejos. Los sueños nos facilitarían la realización de deseos, pero también aparecerían nuestras frustraciones y heridas, las regiones de nuestro ser que de manera consciente rechazamos y tratamos de encubrir. Todo ello aparece en los sueños, pero no de un modo directo, pues se presenta de manera simbólica a través de máscaras que ocultan y al mismo tiempo ponen en evidencia el contenido de los sueños.

En gran medida, la comunicación entre sueño y vigilia estará custodiada por tan singular centinela: el olvido, sea éste voluntario o automático, el cual regulará los fragmentos de pasado que formarán parte de nuestra vida consciente. Pero incluso cuando llegásemos a recordar los sueños (es más común que recordemos el último sueño que tuvimos antes de despertar), lo haríamos de una manera fragmentaria e indirecta; al pensar en él realmente lo estaríamos reinventando: "Podemos hablar de la memoria de los sueños. Y posiblemente la memoria de los sueños no se corresponda directamente con los sueños" (Borges 1989:221). Como vemos, los sueños ofrecen una dificultad especial, pues no los podemos examinar directamente (al igual que cuando tratamos de recordar el pasado). También es difícil examinar los sueños, porque en ellos predomina la simultaneidad de las acciones. Todo lo que ocurre lo vemos de

---

<sup>2</sup> Según la mitología griega, cuando alguien muere bebe de las aguas del Leteo para no recordar su vida anterior.

Lete, el Olvido, es hija de Éride (la Discordia) y, según la tradición, madre de las Carátides (las Gracias). Había dado su nombre a una fuente, la Fuente del Olvido, situada en los Infiernos, de la que bebían los muertos para olvidar su vida terrestre. Del mismo modo, en las concepciones de los filósofos de las que se hace eco Platón, antes de volver a la vida y hallar otra vez un cuerpo, las almas bebían de este brebaje, que les borraba de la memoria lo que habían visto en el mundo subterráneo (Grimal 1994:315).



un vistazo, pero al despertar “como estamos acostumbrados a la vida sucesiva, damos forma narrativa a nuestro sueño, pero nuestro sueño ha sido múltiple y simultáneo” (*Ibid.*:222), mientras el lenguaje es lineal y sólo puede describir un suceso a la vez. En los sueños nos es dado adentrarnos en los secretos senderos de la eternidad.

Los teólogos definen la eternidad como la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes del tiempo y la declaran uno de los atributos divinos. Dunne, asombrosamente, supone que ya es nuestra la eternidad y que los sueños de cada noche lo corroboran. En ellos, según él, confluyen el pasado inmediato y el inmediato porvenir. En la vigilia recorremos a uniforme velocidad el tiempo sucesivo, en el sueño abarcamos una zona que puede ser vastísima. Soñar es coordinar los vistazos de esa contemplación y urdir con ellos una historia o una serie de historias. Vemos la imagen de una esfinge y una botica e inventamos que una botica se convierte en esfinge. Al hombre que mañana conoceremos le ponemos la boca de una cara que nos miró antenoche... (Ya Schopenhauer escribió que la vida y los sueños eran hojas del mismo libro, y que leerlas en orden es vivir; hojearlas, soñar).

Dunne asegura que en la muerte aprendemos el manejo feliz de la eternidad. Recobramos todos los instantes felices de nuestra vida y los combinamos como nos plazca: Dios y nuestros amigos y Shakespeare colaborarán con nosotros.

Ante tesis tan espléndida, cualquier falacia cometida por el autor, resulta baladí (Borges 1990b:27)

En los sueños el tiempo hace gala de sus habilidades de contorsionista, lo mismo se posterga que se adelanta y puede hacer que un instante parezca infinito. Durante el sueño todo es factible: lograr que lo no sucedido ocurra e incluso modificar el pasado. “El sueño [...] no representa un estado atemporal puro. Se ve interrumpido a menudo por imágenes oníricas, durante las cuales el tiempo sí parece fluir. Pero a diferencia del ritmo regular del tiempo durante las horas en las que estamos despiertos, el tiempo onírico transcurre de una forma extraña y, a veces, surrealista” (Halpern 1992:132-133).

El sueño no es exclusivo de los seres humanos, nos dice Borges, incluso los animales pueden soñar: “Hay versos latinos en los que se habla del lebrél que ladra tras la liebre que persigue en los sueños” (Borges 1989:227). En promedio, la tercera parte de nuestra vida la pasamos durmiendo. Mientras dormimos nuestro cuerpo se recupera del desgaste ocasionado por la actividad diurna. Las horas que dedicamos al sueño son preciosas, pues permiten restañar las heridas del cuerpo, por medio del descanso y la regeneración celular, y del alma a través de los sueños. No es lo mismo dormir que soñar. De las ocho horas que en promedio dormimos, sólo durante una hora y media, distribuida a lo largo de este lapso,

soñamos. Existen dos estados fisiológicos del sueño claramente diferenciados: el 'sueño sincronizado', caracterizado por un pulso cardiaco y una tensión arterial relativamente bajos, escasa activación del sistema nervioso simpático y ausencia de sueños, y el 'sueño profundo' o sueño REM (*Rapid Eyes Movemen*), también llamado sueño paradójico o desincronizado, el cual aparece cíclicamente durante el periodo del sueño y se caracteriza por la activación del sistema nervioso simpático y la práctica inactividad del parasimpático, los movimientos oculares rápidos y los sueños frecuentes.

No podemos hablar de que el sueño y la realidad sean dos mundos incomunicados, pues, como veremos, hay invisibles líneas que permiten que la información de uno se filtre hacia el otro. Las preocupaciones de la vida cotidiana aparecen en el sueño encubiertas por un ropaje simbólico. A través de símbolos, en ocasiones considerablemente elaborados, el soñante manifiesta sus temores y angustias. Los sueños le proporcionan una visión amplificada de la realidad, de tal suerte que en ellos se pueden ensayar las distintas variantes y consecuencias de un suceso; incluso a menudo son empleados para conocer el estado físico y emocional de los soñadores, pues pueden revelar padecimientos incipientes que en la vigilia pasan desapercibidos.

El sueño es uno de los mejores agentes de información sobre el estado psíquico del soñador. Proporciona a éste un cuadro de su situación existencial presente, hecho de símbolos vivos: es para el soñador una imagen a menudo insospechada de sí mismo; es un revelador del yo y del sí mismo. Pero los vela al mismo tiempo, exactamente como un símbolo, con imágenes de seres distintos del sujeto. Los procesos de identificación operan sin control en el sueño. El sujeto se proyecta en la imagen de otro ser: se aliena identificándose a otro (Chevalier 1993:962).

En una conferencia titulada "La pesadilla", Borges (citando a Coleridge) dice que el sueño busca explicaciones de los malestares o preocupaciones que en nuestra vida cotidiana nos aquejan. Los sueños pueden ser muy impresionantes, sobre todo cuando se trata de una pesadilla; lo maravilloso es que al despertarnos nuestra razón perdure ilesa. Coleridge señala que "a personas a las que se ha asustado con un falso fantasma se han vuelto locas. En cambio, una persona que sueña con un fantasma, se despierta y al cabo de unos minutos, o algunos segundos, puede recuperar la tranquilidad" (Borges 1989:228).

Borges señala que en ocasiones el tema de nuestros sueños tiene un origen externo inmediato, que de manera fácil se puede identificar, ya sea que lo hayan provocado las vivencias del día o que esté siendo reflejo de alguna experiencia presente:

estoy acostado, me despierto, veo que un animal está sentado encima de mí, y siento miedo. Pero en el sueño puede ocurrir lo contrario. Podemos sentir la opresión y ésta busca una explicación. Entonces yo, absurdamente, pero vívidamente, sueño que una esfinge se me ha acostado encima. La esfinge no es una causa del terror, es una explicación de la opresión sentida (*Ibid.*).

En el ejemplo anterior vemos cómo un malestar físico transferido al mundo onírico, es reelaborado y enriquecido con una serie de elementos simbólicos. La opresión se materializa en una esfinge, la esfinge con sus connotaciones de rigidez, antigüedad y misterio ayuda a explicar, dentro del sueño, la opresión, y ésta, a su vez, siembra el terror en el durmiente.

### 3.2. *El oficio del soñador*

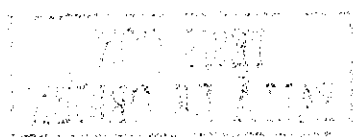
Las grandes obras de la humanidad inicialmente sólo fueron un sueño. ¿Qué diferencia puede haber entre el sueño y la vigilia? Borges señala que “Para el salvaje o el niño los sueños son un episodio de la vigilia, para los poetas y los místicos no es imposible que toda la vigilia sea un sueño” (1989:223). Los sueños de muchos hombres (como el Quijote, Hamlet, Sherlock Holmes, Pedro Páramo, Funes...), en múltiples ocasiones tienen mayor trascendencia en nuestra concepción del mundo que algunas personas. Imponer una obra, un personaje o una idea a la realidad, agregar un elemento más al universo, tal es la ambición de todo creador. Durante el proceso creativo, el autor va dotando de las características más convenientes a su obra, la cual paulatinamente adquiere forma. Cuando se considera que la realización es plena, se expone la obra para que por sí misma trate de conseguirse un lugar en la realidad. Hay obras y personajes que siguen creciendo y multiplicándose en la hospitalaria imaginación de los lectores.

Borges considera que los sueños son la actividad estética de orden dramático más antigua. "Addison observa que en el sueño somos el teatro, el auditorio, los actores, las palabras que oímos. Todo lo hacemos de un modo inconsciente y todo tiene una vividez que no suele tener en la realidad" (Borges 1989:228). Noche tras noche nos sorprendemos a nosotros mismos con nuestras propias representaciones, las cuales incluso pueden ser tan terroríficas como en las pesadillas.

Lo que me interesa destacar en este capítulo es el peculiar manejo temporal que se da en los sueños. En los cuentos de Borges, cuando son demasiado fuertes las divergencias de los sucesos narrados con nuestra manera habitual de percibir el tiempo, las contradicciones y anacronismos de la historia se derivan hacia los sueños. Por ejemplo, en el cuento "La otra muerte" el meollo es averiguar en qué fecha se produjo el fallecimiento de Pedro Damián: en la primera versión se cree que el protagonista murió en 1946, en la segunda que lo hizo en 1904. Para explicar tales divergencias temporales, el narrador expone varias hipótesis, entre ellas, admitir que la lógica convencional del universo no se ha alterado, por lo que la coexistencia de diversas series temporales puede enmarcarse dentro de la libertad que permiten los sueños (v. 4.5). Lo mismo sucede en los cuentos "El otro" y "25 de agosto de 1983", en los cuales sus respectivos protagonistas se encuentran con su yo pretérito, quizá en un sueño (v. 3.3). Hay quien ha dicho que en los sueños nos es dado entrever un poco el futuro, como ocurre en los sueños proféticos. En los cuentos de Borges aparecen sueños de este tipo, como el sueño del ajedrez que tuvo Hladik la noche anterior a que fuera capturado por las fuerzas del Tercer Reich; el sueño de Tzinacán antes de develar el misterio de la escritura del Dios; los sueños del Inmortal, etcétera. Los sueños no están puestos en los cuentos de Borges de un modo casual, muchas veces brindan algunas claves para poder solucionar los misterios que se entrevén en la narración.

### *3.2.1 Los hijos del sueño*

El cuento "Las ruinas circulares" se basa en el mágico propósito de crear un hombre a través del sueño. La idea del hombre artificial ha sido abordada por diversos autores. Este



tópico sintetiza el anhelo masculino de engendrar vida sin precisar la intervención femenina, pero como no es posible, pretenden crear hijos de su intelecto.

La idea de producir artificialmente a un ser humano cludiendo el acto sexual constituye uno de los sueños dorados del hombre. En ella se expresa sobre todo el impulso inventivo y creador del hombre, luego un orgullo intelectual que pretende elevarse sobre la necesidad del sexo y suplir el acto generador por otro intelectual y artificial, y finalmente el espíritu dominador y pensamientos de utilidad que intentan obtener en el hombre artificial un ayudante y un servidor (Frezel 1982:153).

Justamente una de las leyendas más curiosas de la cábala judía se refiere al Golem. Según esta creencia un rabino podría animar a un hombre hecho de arcilla si conoce el secreto nombre de Dios y lo pronuncia sobre la figura ("La cábala", Borges 1989:274). En su poema "El Golem" (*El otro, el mismo*, 1958) Borges refiere la pretensión del rabino Judá León de animar un homúnculo de tierra, para lo cual necesita averiguar el nombre secreto de Dios donde radica la esencia divina.<sup>3</sup> Ensayando infinitas combinaciones, Judá León al fin dio con el Nombre (que es la clave de la creación) y lo pronunció sobre el muñeco que de inmediato cobró vida. No obstante, la alegría de haber logrado su objetivo pronto se esfumó, pues Judá León empezó a notar deficiencias en su creación: los ojos del Golem más que de humano parecían de cosa, por más que quisiera el rabí se daba cuenta de que su hijo no era un hombre de verdad, sino un simulacro, un aprendiz de hombre que jamás pudo hablar, ni pensar, y cuyo mayor logro fue barrer la sinagoga. El Golem estúpidamente se dedicaba a repetir los gestos de los demás, lo mismo imitaba al rabí cuando oraba que se inclinaba copiando zalemas orientales. El rabí contempla con horror y ternura su creación, y se arrepiente de haberse adentrado donde no le correspondía.

[...] ¿Cómo (se dijo)  
pude engendrar este penoso hijo  
y la inacción dejé, que es la cordura?

<sup>3</sup> Es un motivo recurrente en los cuentos de Borges tratar de encontrar la clave que explique el sentido del universo. En "La escritura del Dios", Izinacán, mago de la pirámide de Qaholom, también pretende encontrar la palabra que es la clave de la creación, pero en lugar de combinar letras lo hace estudiando las manchas de la piel del jaguar v. 5.3.



¿Por qué di en agregar a la infinita  
serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana  
madeja que en el tiempo se devana,  
di otra causa, otro efecto y otra cuita?

En la hora de angustia y de luz vaga,  
en su Golem los ojos detenía.  
¿Quién nos dirá las cosas que sentía  
Dios, al mirar a su rabino en Praga? (1990b:265-266)

Ordenar la materia incoherente de los sueños es un propósito "más arduo que tejer una cuerda de arena o amonedar el viento sin cara" (1990a:452-453). Tratar de dirigir los sueños es una empresa sumamente difícil, pues de la misma manera que cuando escribimos nuestra obra puede revelarse e ir cobrando su propia forma,<sup>4</sup> al pasar al terreno onírico (donde impera el inconsciente) estos problemas se agudizan. En "*Dreamtigers*" (*El hacedor*) el narrador refiere su doloroso fracaso al tratar de crear un tigre durante el sueño:

Dormido, me distrae un sueño cualquiera y de pronto sé que es un sueño. Suelo pensar entonces: Este es un sueño, una pura diversión de mi voluntad, y ya que tengo un ilimitado poder, voy a causar un tigre.

¡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 inadmisiblemente, o hartito fugaz, o tirando a perro o a pájaro (Borges 1990b:161).

Una forma de conferir vida es a través de la creación literaria, con ella se puede realizar el mágico propósito de romper los linderos del sueño y la realidad. Incluso se puede invertir el proceso: si la realidad puede permear y determinar los sueños, quizá los sueños también sean determinantes para la realidad.

El fracaso de la pretensión humana de ser como dioses, generando del caos vida y orden se manifiesta en "Las ruinas circulares". El objetivo del protagonista es ordenar la materia incoherente de los sueños. La temporalidad que se maneja es cíclica, como es de esperarse

---

<sup>4</sup> Como ocurre en la novela *Niebla* de Miguel de Unamuno, donde el protagonista, Augusto Pérez, se revela y empieza a interpelar a su creador. Un caso similar figura en la colección de cuentos intercomunicados *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) (que publican con el seudónimo H. Bustos Domecq, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares); en esta obra la palabra liminar fue escrita (en un estilo sumamente ampuloso) por Gervasio Montenegro, de la Academia Argentina de Letras. Después nos enteramos que el pedante Montenegro es en realidad uno de los múltiples personajes que desfilan por la celda 273 de la Penitenciaría, para consultar a Isidro Parodi, el único detective de la literatura policiaca que resuelve todos los casos desde la cárcel.

por el título del cuento. Las ruinas circulares empiezan a tejer sus redes de irrealidad en torno al soñador.

Desde el inicio del relato se destacan las características fantasmagóricas del protagonista: "Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado" (Borges 1990a:451). El forastero es un hombre que al parecer surgió de la nada, pues no existe el vehículo material que debió transportarlo. Es un ser que no deja huella, un hombre sin pasado, que se presenta como un fantasma: "El fantasma es un sujeto sin historia, porque carece de temporalidad sucesiva como para montar en ella un proceso histórico. Invulnerable a la muerte, su tiempo es una insistencia inmóvil que no termina ni se dirige a ninguna meta" (Matamoro 1993:121). La única certeza que trae desde su arribo (con mayor propiedad podríamos decir, desde su aparición) es el imperativo propósito de imponer a la realidad un sueño. Es un hijo del fuego, que se ha remontado mágicamente por las aguas del tiempo. El reino del fuego está circundado por el agua.

En "Las ruinas circulares" se comienza preparando al lector para un cuento fantástico. Luego podrá advertir que se le propone también, camuflada, una teoría filosófico-literaria. Las primeras páginas organizan la celada; todo en ellas apunta a la irrealidad. El protagonista es un mago, un profesional de la fantasía, su origen incierto y algunos atributos inhabituales subrayan su condición esotérica; como en los cuentos de hadas, a la vaguedad del tiempo se suma un espacio remoto, ese Oriente que simboliza lo irreal, y para cuya ubicación imprecisa se elige intencionadamente una referencia lingüística y no geográfica: "donde el idioma usado no está contaminado de griego". El escenario circular y solitario, a orillas de un río, es el idóneo para que pueda ocurrir todo prodigio, como las ínsulas de la novela de caballería. Finalmente la tarea (la acción) se anticipa como "sobrenatural", aunque no imposible, según la irónica paradoja con que se subraya la posibilidad de la fantasía (Fleming 1993:114).

El mago es un hombre irreal, taciturno y gris, cuya existencia está consagrada al sueño. En las pocas horas de vigilia, sus funciones vitales están reducidas al mínimo, casi no come, no habla con nadie y durante días enteros logra hacer que coincida su tiempo vital con el de los sueños. Su existencia sólo se justifica por el sueño y para el sueño. No duerme por necesidad, sino porque así lo ha determinado su voluntad, además puede programar y dirigir sus sueños: quiere soñar un hombre e imponerlo a la realidad.

El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico 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 (Borges 1990a:451).

Para llevar a cabo su propósito utiliza dos procedimientos: el primero es elegir entre una multitud de hombres soñados al que tenga las mejores características para ascender a Hombre y el segundo consiste en soñar minuciosamente (órgano tras órgano) a un hombre e imponerlo a la realidad.

Al inicio el mago sueña con un gran colegio donde él dicta cátedra a millones de discípulos, con la esperanza de encontrar a quien merezca dejar su condición fantasmagórica y pueda ascender a la categoría de hombre. Durante un tiempo empleó este método, pero terminó por descartarlo, al comprobar con horror que en realidad no había soñado:

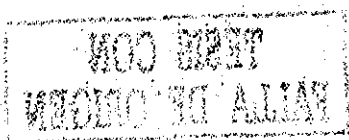
Sin embargo, la catástrofe sobrevino. El hombre, un día, emergió del sueño como de un desierto viscoso, miró la vana luz de la tarde que al pronto confundió con la aurora y comprendió que no había soñado. Toda esa noche y todo el día la intolerable lucidez del insomnio se abatió contra él. Quiso explorar la selva, extenuarse; apenas alcanzó entre la cicuta unas rachas de sueño débil, veteadas fugazmente de visiones de tipo rudimental: inservibles. Quiso congregarse al colegio y apenas hubo articulado unas breves palabras de exhortación, éste se deformó, se borró. En la casi perpetua vigilia, lágrimas de ira le quemaban los viejos ojos (*ibid*:452).

Después de este fracaso se concedió unos días de tregua y paulatinamente optó por un método aun más tenaz y laborioso: soñar minuciosamente cada una de las partes de un hombre (órganos, venas y arterias, piel, cabellos, cabeza, manos, pies...)<sup>5</sup>

En este cuento aparece la idea del doble (tema que abordaremos en 3.3), pues el soñador con su infinito propósito empieza a entrever las redes oscuras de su pasado. Es como si en realidad se estuviera creando a sí mismo y estuviera descubriendo su propia identidad. Está recreando el pasado para comprobar con dolor que su existencia carece de realidad, pues descubre que también él es un fantasma, un simulacro. A nivel espacial las duplicaciones también se manifiestan:

---

<sup>5</sup> En muchos cuentos de Borges los protagonistas se proponen labores infinitas e imposibles: imponer un hombre soñado a la realidad, reconstruir minuciosamente el Quijote y después quemar los borradores, edificar un planeta, encontrar la clave de la creación, etc.



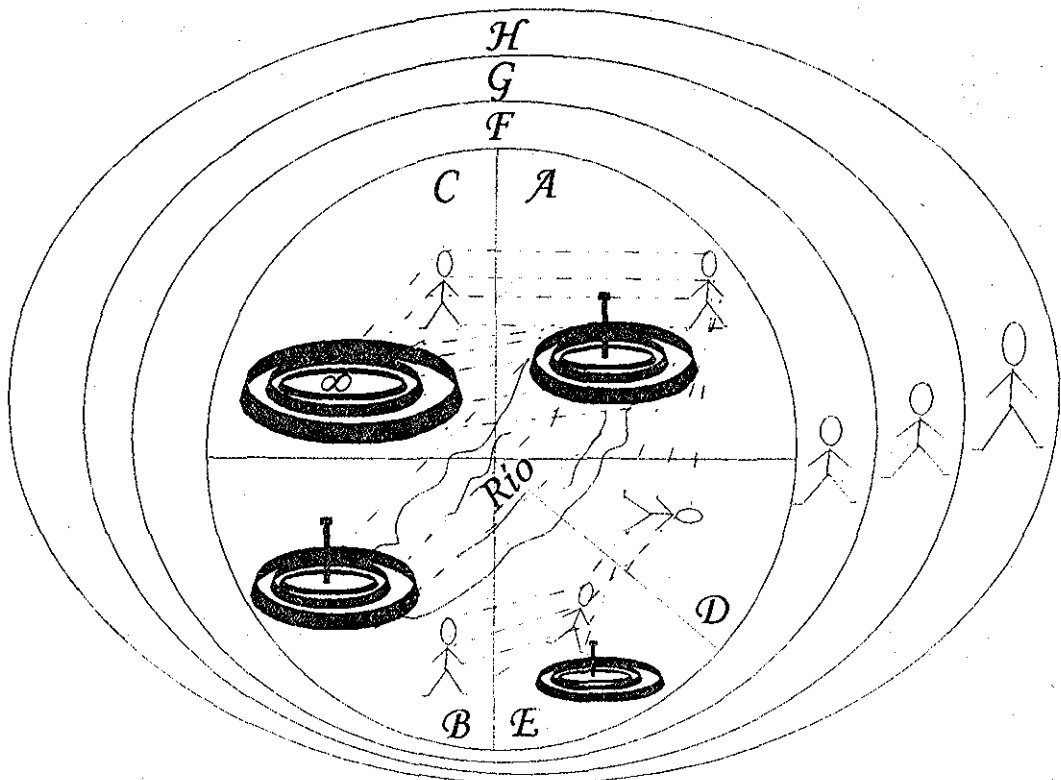
“Sabía que ese templo era el lugar que requería su invencible propósito; sabía que los árboles incendiados no habían logrado estrangular, río abajo, las ruinas de otro templo propicio, también de dioses incendiados y muertos; sabía que su inmediata obligación era el sueño” (*Ibid.*).

Es curioso señalar que la idea de los simulacros, del espejo en el espejo, se desarrolla hasta dimensiones inusitadas. En un juego de intertextualidades Borges comenta que el cuento “Las ruinas circulares” no es de su invención, sino que corresponde a la autoría de Herbert Quain, quien, a su vez, es otro personaje de Borges, con lo que nos encontramos con el creador del creador.

Para esos “imperfectos escritores”, cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno —no el mejor— insinúa dos argumentos. El lector —distráido por la vanidad— cree haberlos inventado. Del tercero, *The Rose of Yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer “Las ruinas circulares”, que es una de las narraciones del libro *El jardín de los senderos que se bifurcan* (*Ibid.*:464).

Los círculos convergen hasta el vértigo, las imágenes de los espejos enfrentados se duplican, pues como sabemos “Examen de la obra de Herbert Quain” y “Las ruinas circulares” aparecen en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), libro que publicó Borges junto con *Artificios* (1944) en un volumen, que engloba ambos libros, titulado *Ficciones* (1944). Entonces ¿quién sueña a quién?

### 3.2.1.1 Esquema temporal en "Las ruinas circulares"



Tiempo cíclico

donde:

A= Mago y templo del dios del fuego

B= Simulacro y templo del dios del fuego

C= Sueño de la cátedra en el anfiteatro de infinitas gradas

D= Sueño de la creación íntegra de un hombre

E= Sueño con el dios del fuego y animación del simulacro

F= Borges, autor implícito de "Las ruinas circulares"

G= Herbert Quain, autor de "The Rose of Yesterday"

H= Borges autor implícito de "Examen de la obra de Herbert Quain"

Fig. 9. Trama temporal de "Las ruinas circulares"

En la figura 9 se representan las diversas historias intercaladas del cuento "Las ruinas circulares". Como vimos, se trata de una serie de sueños circunscritos. Al inicio de la narración

el mago ( $\mathcal{A}$ ) sueña a  $\mathcal{C}$ , “en el centro de un anfiteatro circular que era de algún modo el templo incendiado” (Borges 1990a:452). El mago dicta cátedra a infinitos estudiantes con el propósito de encontrar a quien merezca participar del universo. Al final elige a “un muchacho taciturno, cetrino, díscolo, a veces, de rasgos afilados que repetían los de su soñador” (*ibidem*). En el esquema se representa tanto al estudiante como al anfiteatro como una proyección de  $\mathcal{A}$ .

Después de que siente que ha fracasado en su sobrehumana labor de soñar a un hombre e imponerlo a la realidad, se concede un mes de descanso, durante el cual realiza diversos ritos de purificación. Posteriormente retoma su labor. Durante más de un año sueña de manera íntegra a un hombre ( $\mathcal{D}$ ), “pero éste no se incorporaba ni hablaba ni podía abrir los ojos” (*ibid*:453). Entonces, el mago sueña que la estatua del dios Fuego cobra vida y le promete animar su creación ( $\mathcal{E}$ ), a cambio el mago debe enviarlo a  $\mathcal{B}$ , para que “alguna voz lo glorificara en aquel edificio desierto” (*ibid*:454). El dios le asegura que todos creerán que es un hombre normal, excepto el propio dios y el mago.

Después de haber logrado su cometido, el mago siente que su vida carece de sentido. Deja de soñar o sueña como todos los hombres, “se posternaba ante la figura de piedra, tal vez imaginando que su hijo irreal ejecutaba idénticos ritos” (*ibidem*). Ambos templos están comunicados por un río, el cual actúa como un espejo de agua que duplica las imágenes, por ello  $\mathcal{A}$  y  $\mathcal{B}$  son idénticas. Al final el mago descubre que él, al igual que su hijo, es un simulacro de hombre y otro está soñándolo ( $\mathcal{F}$ ), en este caso sería el autor implícito de esta narración. Aunque en este plano termina el cuento, de manera intertextual se insinúa otra dimensión en la historia, pues el narrador de “Examen de la obra de Herbert Quain”, a su vez, asegura haber tomado del tercer libro de *Statements*, titulado *The Rose of Yesterday*, el relato de “Las ruinas circulares”, cuyo autor es Herbert Quain ( $\mathcal{G}$ ), otro personaje borgeano, por lo que de manera caleidoscópica Borges se convierte simultáneamente en personaje y meta-autor de su relato ( $\mathcal{H}$ ).

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Hay un solo soñador; ese soñador sueña todo el proceso cósmico, sueña toda la historia universal anterior, sueña incluso toda su niñez, su mocedad. Todo esto puede no haber ocurrido: en este momento empieza a existir, empieza a soñar y es cada uno de nosotros, no *nosotros*, es *cada uno*. En este momento yo estoy soñando que estoy pronunciando una conferencia en la calle Charcas, que estoy buscando los temas—y quizá no dando con ellos—, estoy soñando con ustedes, pero no es verdad. Cada uno de ustedes está soñando conmigo y con los otros (*Ibid.*:223).

Como hemos podido apreciar, el tiempo cíclico tiene en el sueño un gran aliado para desdoblarse en espirales cuasi infinitas. Con él las fronteras entre el sueño y la realidad se diluyen, pues de la misma manera que el mago trata de soñar un hombre para imponerlo a la realidad, Borges pretende integrar a sus personajes a la realidad, para lo cual no vacila en adjudicarles sus propias creaciones.

### 3.3 *Los espejos del tiempo: el doble*

Elizabeth Frenzel señala que el tema del doble como motivo literario abre un amplio campo para las confusiones y suplantaciones, con efectos que pueden ir de lo cómico hasta lo trágico. El doble es una imagen que tiene sus raíces en la imaginación y creencias populares. Este tema ya había sido abordado por Plauto en diversas comedias, entre las cuales destaca *Anfitrión*,<sup>6</sup> y desde entonces ha sido un tema muy socorrido, principalmente durante los siglos XVI y XVII.<sup>7</sup> Pero no es sino hasta el siglo XIX, en pleno auge del romanticismo,

<sup>6</sup> En la comedia de Plauto, *Anfitrión*, se producen diversas confusiones, cuando Zeus adopta la forma de Anfitrión para conquistar a la esposa de éste, Alcmena. Para disfrutar del amor de Alcmena, Zeus altera la duración temporal y hace que una sola noche dure varios días. También Hermes, para continuar la burla de Zeus, duplica al criado de Anfitrión, Sosia (v. Plauto 1962).

<sup>7</sup> Por ejemplo, Shakespeare, *La comedia de los errores*, y Lope de Vega, *El palacio confuso*. Un recurso muy empleado durante esta época eran los falsos dobles, especialmente apropiados para que las mujeres pudieran suplantar a los hombres, como sucede en la obra de Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*; también servía para que un seductor de mujeres saliese de apuros, como ocurre en la obra de Calderón de la Barca, *El hombre pobre es todo trazas*; y en la comedia de Juan Ruiz de Alarcón, *El semejante a sí mismo*.

cuando el tema del doble adquiere matices sumamente inquietantes y sombríos, más allá de lo racionalmente explicable. Fue entonces cuando surgieron

una profusión de figuras espectrales del doble, que parecían estar engendradas por fuerzas mágico-místicas operantes en el destino del hombre y corresponder con frecuencia a dos almas o al doble Yo del hombre. Una vez que su carácter enigmático no estuvo ya absorbido por la creencia en la magia, estas duplicaciones ficticias del hombre se hicieron perfectamente comprensibles por un desdoblamiento del Yo basado en una perturbación psíquica o por la pérdida de identidad de una persona (Frenzel 1980:97).

El tema del doble ha sido trabajado por diversos autores, entre los que destacan Hoffmann (*La princesa Brambila, El corazón de piedra, Los elixires del Diablo...*), Dostoievski (*El doble, Los hermanos Karamazov*), Stevenson (*El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde*), Poe (*William Wilson*). Estos autores son los que Borges reconoce como sus precursores en tratar el tema del doble. Es pertinente señalar que en la literatura latinoamericana varios escritores también han tratado este rico tema, como Rubén Darío ("El salmón negro"), Alfonso Reyes ("La cena"), Julio Cortázar ("Lejana", "Una flor amarilla"...), Carlos Fuentes (*Aura*), Helena Garro ("La culpa es de los tlaxcaltecas"), entre otros.

Borges en múltiples textos se ve a sí mismo como si fuera otro. Ese distanciamiento le permite juzgar su propia obra como si fuera ajena, por ejemplo, en el "Prólogo" (1969) a su libro *Fervor de Buenos Aires* (escrito en 1923) señala las diferencias que ha obrado el tiempo en su persona: "En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora las mañanas, el centro y la serenidad" (1989:13); lo mismo ocurre en el prólogo a *Luna de enfrente* (1925). A tal grado llega la labor revisionista de Borges que incluso condena al olvido algunas de sus obras ya publicadas, como *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Inquisiciones* (1932). Con estas acciones, Borges de alguna manera, trata de modificar el pasado haciendo que no sea lo que fue. Sin embargo, sólo algunos bienaventurados consiguen cambiar el pasado (como Pedro Damián, protagonista de "La otra muerte" v. 4.5), pero Borges no fue uno de ellos, pues María Kodama publicó estas obras en 1993, la primera, y en 1994 las otras dos, en la editorial EMECÉ. También en 1996 publicó el cuarto y el quinto tomos de las obras completas de Borges, además de recopilar sus escritos de juventud y los textos aparecidos en *Revista multicolor*.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



### 3.3.1 *El rostro del pasado*

Nosotros podemos percibir el fluir temporal por los cambios que se van operando tanto en los seres como en las cosas. El tiempo nos transforma no sólo de manera física, sino también modifica nuestro carácter y puntos de vista. La memoria nos permite hablar de nosotros como si estuviéramos refiriéndonos a un extraño. Al tratar de recuperar el pasado podemos sancionar, justificar e incluso enmendar nuestras acciones; es decir, el pasado se vuelve maleable y nosotros podemos recrearlo, porque la memoria es inventiva. Escribe Borges:

No sé si al cabo de veinte o treinta siglos de meditación hemos avanzado mucho en el problema del tiempo. Yo diría que siempre sentimos esa antigua perplejidad, esa que sintió mortalmente Heráclito en aquel ejemplo al que vuelvo siempre: nadie baja dos veces al mismo río. ¿Por qué nadie baja dos veces al mismo río? En primer término porque las aguas del río fluyen. En segundo término —esto es algo que ya nos toca metafísicamente, que nos da como un principio de horror sagrado—, porque nosotros mismos somos también un río, nosotros también somos fluctuantes. El problema del tiempo es ése. Es el problema de lo fugitivo: el tiempo pasa. [...] Mi presente —o lo que era mi presente— ya es el pasado. Pero ese tiempo que pasa no pasa enteramente. [...] En todo caso queda en la memoria. La memoria es individual. Nosotros estamos hechos, en buena parte, de nuestra memoria (Borges 1995:112-113).

El tiempo como gran artifice va burilando nuevos rostros a lo largo de nuestra existencia, muchas de estas metamorfosis no las podemos percibir, pues se producen de una manera silenciosa y continua;<sup>8</sup> pero si por algún extraño portento pudiéramos aislar dos momentos de nuestra fuga incesante y los pusiéramos en contacto, nos daríamos cuenta de la obra de ese paciente e implacable artifice: el tiempo. Al vernos en retrospectiva es como si nos estuviéramos enfrentado a otro ser, del cual conocemos su pasado y sus más íntimos anhelos, pero con el que pocas cosas tenemos en común. Tal situación se presenta en los cuentos “El otro” y “25 de agosto de 1983”, para lo cual se parte de la paradoja de encontrar ranuras en el tiempo que posibiliten la convergencia de distintas temporalidades y espacios en el mismo plano.

<sup>8</sup> Y porque no tenemos la fabulosamente monstruosa memoria de Funes (por fortuna), v. 2.4.2

### 3.3.1.1 "El otro"

El tema central del cuento es el viaje en el tiempo que permite la confrontación de un hombre con su ser pretérito. Al parecer alguna fractura temporal (en el cuento queda abierta la posibilidad de que emane del sueño o la memoria) ha hecho factible que el protagonista mantuviera un diálogo consigo mismo. A lo largo de esta increíble conversación se percata de que el tiempo ha obrado sendas diferencias en su yo, a tal grado que le resulta imposible reconocerse. Borges viejo reflexiona "*El hombre de ayer no es el hombre de hoy* sentenció algún griego. Nosotros dos, en este banco de Ginebra o Cambridge, somos tal vez la prueba" (Borges 1989:14).

La narración se sitúa simultáneamente en dos escenarios y en dos tiempos distintos: en Cambridge, al norte de Boston, junto al río Charles, en febrero de 1969, y en Ginebra 1918, en un banco contiguo al Ródano. El protagonista es el mismo personaje situado en la confluencia de dos periodos.

Un personaje homónimo del autor, "Jorge Luis Borges",<sup>9</sup> un día de febrero de 1969 a las diez de la mañana se encuentra recostado en el banco de un parque, contemplando la corriente del río Charles. Este hecho le hace recordar las reflexiones de Heráclito en torno al tiempo: Heráclito, al contemplar su imagen reflejada en el agua, señala la imposibilidad de bañarse dos veces en el mismo río, porque ni el torrente ni nosotros seremos los mismos. Esta meditación sirve de marco para que el relato se adentre en el ámbito de lo fantástico: alguien silba una melodía argentina, al desagrado inicial por la inesperada compañía se superpone el asombro cuando "Borges" descubre que el intruso es él mismo, pero hace cincuenta años. Por un extraño portento, el tiempo en la narración se ha trastrócado, de tal manera que el pasado y el presente convergen.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> El autor se desdobra y confunde con sus personajes, a los cuales dona diversos datos biográficos para añadir una dimensión más a la narración.

<sup>10</sup> En el cuento "El Sur" también se manejan las convergencias temporales. A lo largo del relato se mantiene la duda acerca del lugar y el tiempo en donde se está desarrollando la acción. El final del cuento queda abierto, pues no se sabe a ciencia cierta si el protagonista muere "heroicamente" combatiendo en una pelea de antemano perdida o si la confusión temporal y espacial abre la posibilidad de que en otro plano temporal hubiera muerto en la mesa de operaciones, y, entonces, los hechos narrados

Le cuesta mucho trabajo al viejo Borges tratar de convencer a su *alter ego* de que ambos son una misma persona, sobre todo porque aun cuando las semejanzas son tangibles, las diferencias generacionales, las experiencias de vida e incluso sus distintos ideales son evidentes. Al viejo Borges este suceso le deja el dulce sabor de la paternidad que le fue negada: "Yo, que no he sido padre, sentí por ese pobre muchacho, más íntimo que un hijo de mi carne, una oleada de amor." (1989:13).

El joven se mantiene escéptico respecto a la veracidad de este encuentro, debido a que el flujo lineal del tiempo permite que a través de la memoria uno pueda recuperar parte de su pasado, pero no adentrarse de lleno en el futuro. Este hecho pone de manifiesto la flecha unidireccional del tiempo: si el tiempo no tuviera dirección sería posible recordar el futuro e ignorar el pasado. Pero aunque se hubiera producido una singularidad que permitiera la confluencia de dos planos temporales en el mismo espacio, la temporalidad que rige a ambos personajes es lineal y concuerda con la flecha del tiempo: el viejo Borges recuerda su pasado, pero, al igual que su joven *alter ego*, es incapaz de adentrarse en su futuro.<sup>11</sup> Según Stephen Hawking sentimos que pasa el tiempo en una dirección porque es la misma dirección hacia donde el tiempo se almacena: "Nuestra memoria va acumulando datos en un solo sentido: del pasado al futuro. La sensación de que pasa el tiempo se debe a un aumento de la información que se almacena en el cerebro. Esto define la flecha psicológica del tiempo" (Halpern, *op. cit.*:52-53; cfr. Hawking, *op. cit.*:191-200).

El espejo invierte la imagen, de tal manera que hace que sea lo que no fue. Según un refrán popular "Los hombres a los veinte años son incendiarios y a los cuarenta bomberos". En el caso de los dos Borges este hecho se verifica, pues él a los diecinueve años se manifiesta como un hombre comprometido con las ideas vanguardistas de su época, por lo que defendía las ideas marxistas, incluso estaba escribiendo un libro que titularía "Los ritmos rojos" o

---

fueran la proyección del anhelo de Dalhman de morir con más dignidad (situación que también se presenta en el cuento "La otra muerte").

<sup>11</sup> En el cuento "El informe de Brodie" los yahoos poseen una precaria memoria de las cosas pasadas, pero pueden adentrarse en el futuro haciendo pequeñas predicciones. "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 pueden mirar indefinidamente hacia atrás, pero no hacia adelante" (1990b:454).



“Los himnos rojos” (una serie de poesías en alabanza a la revolución bolchevique y al triunfo de la fraternidad humana). En cambio, el Borges viejo se revela como un hombre conservador y reaccionario. Con un gran sentido de la ironía hace declaraciones totalmente opuestas a sus ideales juveniles: “Ahora, las cosas andan mal. Rusia está apoderándose del planeta; América, trabada por la superstición de la democracia, no se resuelve a ser un imperio” (*Ibid.*:13). Mientras el Borges joven es amante del criollismo (aparece en el relato silbando una canción popular argentina, *La tapera*, de Elías Régules), Borges viejo se queja de que Argentina sea cada vez más provinciana y engreída: “No me sorprendería que la enseñanza del latín fuera reemplazada por la del guaraní” (*Ibid.*).

Además no podían faltar las divergencias en sus apreciaciones estéticas: Borges joven creía que las metáforas se descubrían o inventaban, mientras el viejo sostenía que las metáforas básicas ya han sido formuladas, como el hecho de equiparar la vejez con el ocaso, los sueños y la vida, el fluir temporal y el agua de los ríos, y que el tiempo no ha hecho otra cosa que cargarlas de sentido.<sup>12</sup>

En esta narración el espacio y tiempo se mezclan creando un universo donde la contradicción puede ser la norma, de tal suerte que el tiempo se vuelve relativo. Mientras para el joven tanto sus ideales como sus seres queridos están vivos, en la actualidad del viejo, desde tiempo atrás se han perdido los unos o han fenecido los otros; por ello no es extraño que uno hable de la muerte del padre y acto seguido el otro refiera las bromas que su padre hace (en el presente) contra la fe.

Es significativo que el título del cuento sea “El otro”, usando el distanciamiento que brinda la tercera persona, y no “Mi otro yo”, porque a lo largo de la charla el protagonista comprueba que sólo la nostalgia puede ligarlo al recuerdo de lo que fue:

---

<sup>12</sup> En el cuento “La busca de Averroes”, los personajes después de reflexionar acerca de la conveniencia de renovar ciertas metáforas, terminan por reconocer que las metáforas esenciales ya han sido enunciadas:

La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno. Infinitas cosas hay en la tierra; cualquiera puede equipararse a cualquiera. Equiparar estrellas con hojas no es menos arbitrario que equipararlas con peces o con pájaros. En cambio, nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y que es también inhumano [...] el tiempo que despoja los alcázares, enriquece los versos (Borges 1990a:586-587).

Medio siglo no pasa en vano. Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno era el remedo caricaturesco del otro (Borges 1989:13).

Quizá la confluencia de los dos Borges se produce porque al menos dos redes temporales coexisten en distintos planos espacio-temporales y por algún portento han mezclado sus aguas. Borges se pregunta por qué se debe creer en una red única de tiempo, si, como la teoría de la relatividad ha demostrado, resulta muy difícil hablar de un tiempo absoluto.

¿Por qué imaginar una sola serie de tiempo? Yo no sé si la imaginación de ustedes acepta esa idea. La idea de que hay muchos tiempos y que esas series de tiempos —naturalmente que los miembros de las series son anteriores, contemporáneas o posteriores entre sí— no son ni anteriores, ni posteriores ni contemporáneas. Son series distintas. Eso podríamos imaginarlo en la conciencia de cada uno de nosotros. Podemos pensar en Leibniz, por ejemplo.

La idea es que cada uno de nosotros vive una serie de hechos, y esa serie de hechos puede ser paralela o no a otras. ¿Por qué aceptar esa idea? Esa idea es posible; nos daría un mundo más vasto, un mundo mucho más extraño que el actual. La idea de que no hay un tiempo. Creo que esta idea ha sido en cierto modo cobijada por la física actual, que no comprendo y que no conozco. La idea de varios tiempos. ¿Por qué suponer la idea de un solo tiempo, un tiempo absoluto como suponía Newton? (Borges 1995:125).

A pesar de este encuentro fortuito, la trama temporal de causas y azares no se altera, porque para el joven Borges toda esta historia se desarrolló en un sueño, que muy pronto olvidará, de tal manera que las revelaciones que tiene sobre su futuro no afectan los sucesos ulteriores. En cambio, para el viejo Borges la conciencia de que este encuentro con su yo pretérito fue real le atormentará, con todas las interrogantes que conlleva descubrir que existen vasos comunicantes dentro de la trama del tiempo, pero ya no podrá modificar su pasado.

Ahora veamos de qué manera Borges aborda nuevamente el tema de la identidad personal en otro de sus cuentos.

### 3.3.1.2 “Veinticinco de agosto, 1983”

“Veinticinco de agosto, 1983” también se sitúa en dos escenarios y tiempos distintos que convergen en la insondable región de los sueños y la memoria. Ahora se trata de una cita

fatal con el destino, que “Borges” tendrá justamente un día después de su cumpleaños número 84: el veinticinco de agosto de 1983, día en que decide suicidarse.

De nueva cuenta aparecen los dos Borges, sólo que bastante mayores, el joven Borges ahora tiene setenta y un años, y éste se encuentra con el Borges que llegará a ser cuando cumpla ochenta y cuatro años. El lugar del encuentro también será distinto para ambos: según el joven ha llegado a la pieza 19 del hotel Las Delicias, en Adrogué, para descubrir su inevitable destino: el momento de escepticismo y cansancio en que decide suicidarse. El viejo Borges, después de haber ingerido una sobredosis de medicamento, afirma estar agonizando en el cuarto que fue de su madre ubicado en la calle Maipú.

En este cuento se acepta la dualidad sin mayores conflictos: “Nos hemos mentido —me dijo— porque nos sentimos dos y no uno” (Borges 1989:378). El viejo Borges le revela varias cosas de su pasado personal, que para el joven serán su futuro y le dice que escribirá la obra maestra con que ambos han soñado; pero terminará por publicarla en Madrid con un seudónimo. En un despliegue de autoironía, el desencantado personaje comenta que este libro (que él consideró como su verdadera obra maestra) mereció el desprecio de la crítica, porque se creyó que era producto de un imitador de Borges, que tenía el defecto de no ser Borges y de repetir sólo lo exterior del modelo. Ello no sorprende al joven porque sabe que todo escritor acaba siendo su menos inteligente discípulo.<sup>13</sup> Este libro, los achaques de la vejez y el hastío de haber agotado ya las experiencias de la vida son los caminos que lo orillan a tan ineludible noche, la cual desde tiempo atrás fue soñada por ambos como la culminación de su existencia.

Emir Rodríguez Monegal señala que el cuento tiene resonancias autobiográficas:

A pesar de los muchos y excelentes amigos de entonces, Borges llevaba en lo íntimo una vida trágicamente solitaria. No es de extrañar que de tanto en tanto alimentara la idea del suicidio [...] El día que cumplía 35 años, Borges decidió suicidarse. Compró un revólver en la armería de la calle Entre Ríos, y una novela de Ellery Queen, *El misterio de la cruz egipcia*

<sup>13</sup> Con esta broma Borges juega con la idea de que nadie puede ser igual a sí mismo. Incluso es posible percibir esta transformación en la creación literaria, porque a través de múltiples avatares, no sólo cambia la visión de mundo que un autor determinado tiene (la cual está muy vinculada con su estilo narrativo) el autor también puede darse el lujo de modificar el pasado ejerciendo la autocritica. Como ya señalé, Borges modificaba sus creaciones literarias e incluso las suprimía. En su afán perfeccionista, Borges intentaba modificar o anular el pasado.

(que ya había leído) en una librería. Así fortificado, fue a la estación Constitución donde sacó un billete, de ida sólo, para Adrogué. Al llegar se instaló en el conocido hotel Las Delicias, en la habitación 19 para consumar el suicidio. Dicha habitación ha sido descrita en un relato futurista ("Agosto 25, 1983") que sólo escribió hasta 1976 (Rodríguez Monegal 1993:251).

Como vemos, en esta anécdota está ya contenida la esencia del relato. Es curioso notar que en el cuento no sólo los sueños tienen carácter premonitorio, incluso las ficciones literarias secretamente están configurando el destino de los protagonistas (aunque en estricto sentido se trate de una sola persona).

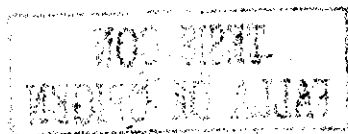
### 3.3.1.3 *Similitudes de ambos relatos*

Ahora veamos cuáles son los puntos comunes de ambos relatos:

- En "El otro" y "Veinticinco de agosto, 1983" se maneja la idea de la pluralidad del yo, de que nadie puede ser igual a sí mismo. En el momento del encuentro fantástico, ambos personajes están contemplando el curso de un río, imagen por excelencia del tiempo. En su conferencia titulada "El tiempo" Borges señala la paradoja entre la identidad cambiante de un individuo y la permanencia de lo fugaz:

En nuestra experiencia, el tiempo corresponde siempre al río de Heráclito, siempre seguimos con esa antigua parábola. Es como si no se hubiera adelantado en tantos siglos. Somos siempre Heráclito viéndose reflejado en el río, y pensando que el río no es el río porque han cambiado las aguas, y pensando que él no es Heráclito porque él ha sido otras personas entre la última vez que vio el río y ésta. Es decir, somos algo cambiante y algo permanente. Somos algo esencialmente misterioso. ¿Qué sería cada uno de nosotros sin su memoria? Es una memoria que en buena parte está hecha del ruido, pero es esencial. No es necesario que recuerde, por ejemplo, para ser quien soy, que he vivido en Palermo, en Adrogué, en Ginebra, en España. Al mismo tiempo yo tengo que sentir que no soy el que fui en esos lugares, que soy otro. Ése es el problema que nunca podremos resolver: el problema de la identidad cambiante. Y quizá la misma palabra cambio sea suficiente. Porque si hablamos de cambio de algo, no podemos decir que algo sea reemplazado por otra cosa [...] Queremos decir que [...] se convierte en otra cosa. Es decir, la idea de la permanencia en lo fugaz (1995:128-129).

- La estructura narrativa de ambos cuentos corresponde a las cajas chinas. A la historia central de los relatos se les superponen varias narraciones enmarcadas, en las que cada uno de los protagonistas va interpolando su visión del mundo, sus vivencias y su propia perspectiva acerca del suceso fantástico que en ese momento se verifica: el increíble viaje



en el tiempo que les permite encontrarse consigo mismos en temporalidades y espacios distintos.

- Para conciliar las divergencias temporales y espaciales que aparecen en ambos cuentos se trata de darles una explicación onírica. Ambas narraciones se realizan en una atmósfera de duermevela. El primer cuento se desarrolla durante las primeras horas del día, y el segundo, en el transcurso de las últimas horas de la noche. Esta atmósfera llena de indeterminación las acciones y siembra la duda acerca de la región en donde transcurren los sucesos: en la vigilia, lo cual llenaría de horror la realidad, o en el alucinante mundo de los sueños.
- En los dos cuentos los protagonistas se aferran a la esperanza de que todo haya sucedido en un sueño. La angustia que les provoca verse a sí mismos en pretérito o futuro, respectivamente, se atenúa con la idea del despertar.
- En ambas narraciones hay gran temor de tocarse, pues los personajes creen que al unir las partes disociadas devenga la anulación, por ello el viejo Borges de "El Otro" comenta: "Nos despedimos sin habernos tocado" (Borges 1989:16); y el joven Borges de "Veinticinco de agosto, 1983" dice: "Con un gesto me llamó a su lado. Su mano buscó la mía. Retrocedí; temí que se confundieran las dos" (*Ibid*:380). El pavor de ambos personajes quizá esté relacionado con la idea del *fetch*, que según la mitología escocesa es el encargado de llevar a los humanos a otro mundo, o quizá a otra dimensión del tiempo, en la inasible región donde convergen los sueños y la vigilia. Stephen Hawking al hablar de las partículas elementales de la materia señala:

Hoy en día sabemos que cada partícula tiene su antipartícula, con la que aniquilarse. (En el caso de las partículas portadoras de fuerzas, las antipartículas son las partículas mismas.) Podrían existir antimundos y antipersonas enteros hechos de antipartículas. Pero, si se encuentra usted con su antiyo, ¡no le dé la mano! Ambos desaparecerían en un gran estallido luminoso (Hawking 1992:99-100).

- En ambos cuentos hay alusiones literarias al tema del doble, en "El otro", el joven Borges está leyendo *Los poseídos* o *Los demonios* de Fyodor Dostoievski y menciona haber leído *El doble*, también de este autor;<sup>14</sup> mientras que en "Veinticinco de agosto, 1983", el viejo Borges

<sup>14</sup> En *Los demonios* (o *Los poseídos*, como llama esta novela el viejo Borges), de Dostoievski, aparece el diablo como segundo Yo de Stavrogin, a quien se dedica a atormentar y angustiar a tal grado hasta, que

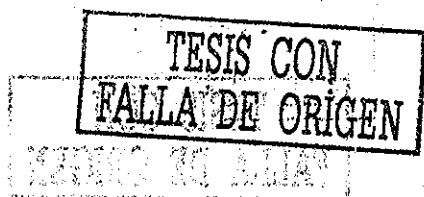


comenta: "En cualquier momento puedo morir, puedo perderme en lo que no sé y sigo soñando con el doble. El significativo tema que me dieron los espejos y Stevenson" (*Ibid*:378). Es interesante verificar que una vez más Borges en sus cuentos introduce elementos de autoanálisis, adelantándose siempre a los críticos de su obra, pues no sólo reflexiona sobre el tema del doble, sino incluso proporciona importantes referencias bibliográficas.

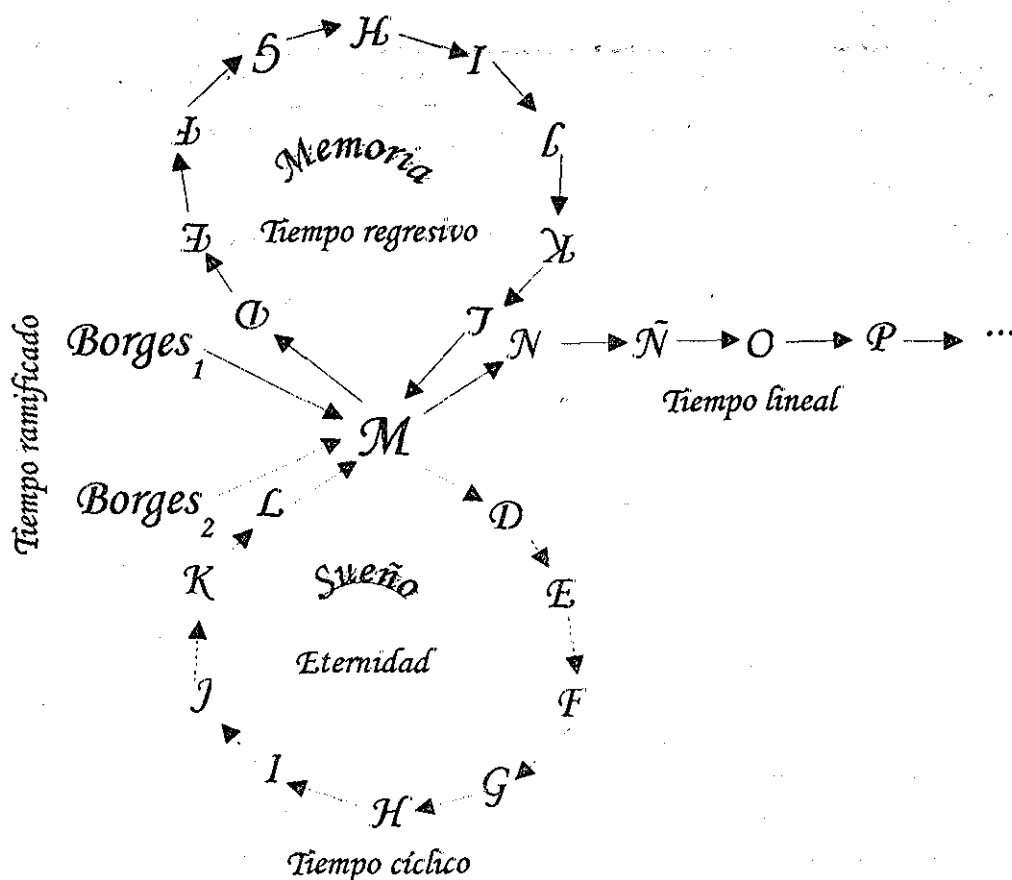
- Aun cuando en las dos narraciones los personajes más viejos les hayan hecho revelaciones proféticas a sus sendos *alter egos*, es significativo que ninguno de los protagonistas jóvenes podrá hacer nada para oponerse a su destino. El Borges viejo de "El otro" comenta: "La situación era hartó anormal para durar mucho más tiempo. Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy" (*Ibid*:15). Y el viejo suicida de "Veinticinco de agosto, 1983", asevera: "Mi suerte será la tuya, recibirás la brusca revelación, en medio del latín y de Virgilio y ya habrás olvidado enteramente este curioso diálogo profético, que transcurre en dos tiempos y dos lugares. Cuando lo vuelvas a soñar, serás el que soy y tú serás mi sueño" (*Ibid*:380). La imposibilidad de oponerse al destino, que se presenta como inexorable, favorece aún más la ambigüedad del relato, pues aunque se manifiesta cierta incertidumbre al tratar de definir si los sucesos se están verificando en la vigilia o en el sueño, el hecho de que las acciones se desarrollen en una zona atemporal, secreta, hace que no se entorpezca la inescrutable trama del tiempo. Es decir, este mágico encuentro quedará circunscrito en la atmósfera onírica o se albergará en las más oscuras cavernas de la memoria, para que la marcha normal del tiempo no se altere.

---

lo orilla al suicidio. Varios dobles ejecutivos llevan a efecto los pensamientos diabólicos de Stavrogin. En *El doble*, Dostoievski presenta un personaje que sufre una escisión en su personalidad, la cual es magistralmente encubierta a lo largo del relato, pues pareciera que en realidad hay dos personajes: Goliadkin I y Goliadkin II (v. Dostoievski 1996).



### 3.3.1.4 Esquema temporal de "El otro"



donde:

*Borges<sub>1</sub>* = *Borges viejo* (narrador)

*Borges<sub>2</sub>* = *Borges joven*

*M* = convergencia de ambas cadenas espacio-temporales

*N, N̄, O, P, ...* = trayectoria de *Borges<sub>1</sub>* de 1969-1972

*D, F, G, L* = distintas revelaciones que le hace *Borges<sub>1</sub>* a *Borges<sub>2</sub>* (1918-1969)

*L, K, J, D* = viaje hacia el pasado que realiza *Borges<sub>1</sub>*, ayudado por las rememoraciones de *Borges<sub>2</sub>* (1969-1918)

$\frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \textcircled{R}$  = trayectoria de *Borges<sub>1</sub>* (vigilia)

$\frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \textcircled{R}$  = trayectoria de *Borges<sub>2</sub>* (sueño)

Fig. 10. Trama temporal de "El otro"

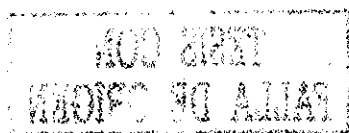
La figura 10 muestra la relación dinámica que existe entre los diversos tipos de temporalidades que se presentan en el cuento "El otro". El relato inicia *in medias res*, razón por la cual he empleado la letra  $\mathcal{M}$  para representar el acontecimiento que ambos personajes comparten, si bien cada uno lo hace desde su peculiar marco tempo-espacial. Por ello en este tramo de la cadena aparecen dos flechas: Borges viejo ( $Borges_1$ ) asegura estar en febrero de 1969, frente al río Charles, en Cambridge, Estados Unidos; mientras el joven Borges ( $Borges_2$ ) dice que está en el año de 1918, frente al río Ródano, en Ginebra, Suiza. El encuentro de estos dos personajes pone en evidencia que deben existir, al menos, dos tramas temporales (tiempo ramificado), las cuales convergen en el punto  $\mathcal{M}$ . A partir de este momento se produce el diálogo entre los personajes, que analizamos arriba, donde se evidencia la serie de metamorfosis que ha ido obrando el tiempo lineal en ellos. El suceso fantástico que se está verificando tendrá una doble explicación para los personajes,  $Borges_1$  tiene la angustiante e incómoda sensación de que el encuentro ha sido real, de hecho ya han pasado tres años y la certeza de que no fue sólo un sueño aún lo inquieta y lo hace temer por su razón:

El hecho ocurrió en el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón. Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí.

Sé que fue atroz mientras duró y más aún durante las desveladas noches que lo siguieron. Ello no significa que su relato pueda conmover a un tercero (Borges 1989:11).

Para  $Borges_2$  son aún más angustiantes y peligrosos los sucesos de esa mañana, pues no sólo se trata de viajar hacia el pasado, como le ocurre a  $Borges_1$ , se trata de un diálogo profético donde su viejo *alter ego* le va revelando inimaginables detalles de su pasado (que para el joven serán su futuro) y de la historia mundial. La cadena de acontecimientos de la  $\mathcal{D}$  a la  $L^{15}$  representa tanto las profecías (o revelaciones sobre su futuro) que  $Borges_1$  le va haciendo, como la serie

<sup>15</sup> Inicio la cadena de acontecimientos con la letra  $\mathcal{D}$ , porque en el relato sólo se menciona que  $Borges_2$  está en Ginebra desde 1914, los sucesos anteriores a esta fecha no aparecen en el relato. No está por demás reiterar que empleo las letras porque me ayudan a ubicar los acontecimientos dentro de la trama temporal, aunque estos sucesos sean aleatorios.



de acontecimientos que aún le restan por vivir para llegar a *M* y ser *Borges*, quien, entonces, tomará conciencia del suceso fantástico que se está desarrollando (tiempo cíclico).

En la conferencia titulada "La pesadilla" (*Siete noches*) Borges habla acerca de los sueños proféticos, que permiten adentrarnos en insospechadas regiones futuras: "Hay otro tema que no puede eludirse: los sueños proféticos. Es propia de la mentalidad avanzada la idea de que los sueños que corresponden a la realidad, ya que hoy distinguimos los dos planos" (Borges 1989:224). Emilio Salas señala que no es lo mismo la predicción que la premonición. En ésta última a partir de diversos datos o indicios previos, se infiere una actuación futura: nuestro cerebro codifica e interpreta los indicios generando una serie de desenlaces posibles. Mientras que en la predicción, podemos vislumbrar el futuro sin tener algún indicio del mismo.

No existe ninguna duda de que al poseer nuestro inconsciente todos los datos que nos conciernen (deseos, tendencias, pensamientos, formas de reaccionar a los estímulos externos, etc.) el cerebro puede analizarlos como lo haría un ordenador, y anticipar la conclusión *posible* de los acontecimientos actuales y cuál será nuestra línea de conducta más *probable*; pero ello no quiere decir que nos prediga el porvenir, sino que se limita a *advertirnos* sobre lo que puede suceder, que es algo muy distinto (Salas 1994:38).

A pesar de las revelaciones que le hace su *alter ego*, *Borges*, vivirá los acontecimientos como si se hubieran producido en el reino onírico, donde gobierna el inconsciente, para neutralizar los desastrosos efectos que tendría si tomara conciencia de que puede transformar el futuro y, entonces, podría no llegar a *M*. Por eso para el joven Borges todo será un sueño de carácter profético, que pronto olvidará; ello le permite resolver algunas inquietudes, como la de explicar el que haya olvidado este encuentro con él mismo. Al final del cuento *Borges*, propone una solución al enigma:

He cavilado mucho sobre este encuentro, que no he contado a nadie. El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así como pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo.

El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente. Soñó, ahora lo entiendo, la imposible fecha en el dólar (*ibid.*:16).

Como vemos *Borges*, se ha adentrado en las elásticas redes oníricas del tiempo, en las cuales puede desplazarse libremente al pasado y al porvenir, porque en los sueños nos es dado entrever un poco de eternidad.

Por último, falta especificar de qué manera se manifiesta el tiempo regresivo. Borges ha señalado que es difícil precisar la dirección en que fluye el tiempo, pues aunque la creencia común es que fluye del pasado al porvenir, nos dice Borges, no es más ilógica la contraria: “Ambas son igualmente verosímiles —e igualmente inverificables—.” Este problema tiene que ver con la flecha del tiempo y también con la eternidad.

En los universos de Newton o Einstein no se precisa que nada fluya en una dirección. Los problemas de la física clásica tienen las mismas soluciones aunque se invierta el tiempo, y Einstein afirmó que el tiempo era relativo al observador. Dos personas, una quieta y otra que se mueve a gran velocidad, pueden ver los mismos acontecimientos en una secuencia diferente. El gran físico personalizó este descubrimiento en una carta dirigida a la hermana de un amigo muerto. “Michel ha dejado este mundo extraño antes que yo”, escribió Einstein. “Pero eso no tiene ninguna importancia. Para nosotros, físicos convencidos, la distinción entre pasado, presente y futuro es una ilusión, si bien se trata de una ilusión muy persistente” (Time Life:8).<sup>16</sup>

En el cuento antes de que *Borges*, se encuentre con su *alter ego*, repentinamente tiene la impresión de haber vivido ya ese momento y en un rauda viaje hacia el pasado empieza a rememorar cosas hace tiempo olvidadas:

Sentí de golpe la impresión (que según los psicólogos corresponde a los estados de fatiga) de haber vivido ya aquel momento. [...] Fue entonces que ocurrió la primera de las muchas zozobras de esa mañana. Lo que silbaba, lo que trataba de silbar (nunca he sido muy entonado), era el estilo criollo de *La tapera*, de Elías Regules. El estilo me retrajo a un patio que ha desaparecido, y a la memoria de Álvaro Melián Lafinur, que hace tantos años ha muerto (Borges 1989:11, el subrayado es mío).

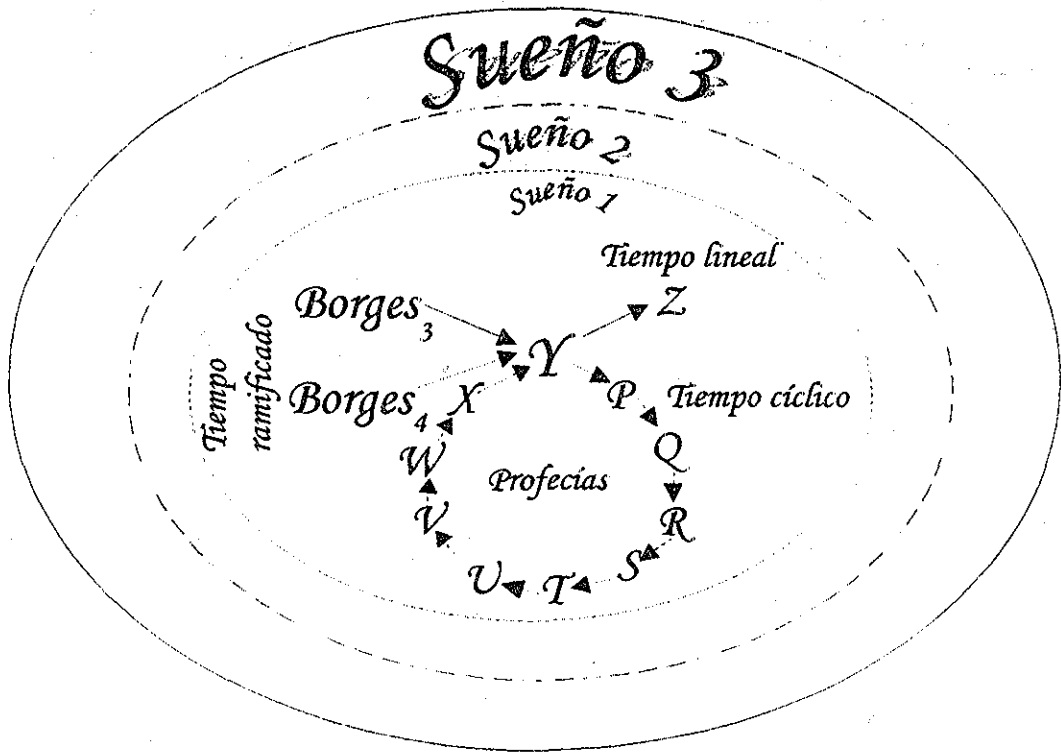
Este es el telón de fondo que sirve como marco para que se produzca el suceso fantástico del relato: de la misma manera que *Borges*, viaja hacia el futuro, *Borges*, invierte el flujo temporal y llega del futuro al pasado. Todo es posible en los sueños, aunque quien invierte la flecha del tiempo asegura estar despierto.

<sup>16</sup> En el cuento “El informe de Brodie”, el misionero escocés Brodie, se sorprende de que los bárbaros yahoes tengan el don de predecir cosas nimias, tales como la trayectoria del vuelo de una mosca o el canto de un pájaro. Después de testificar centenares de veces este curioso don, Brodie reflexiona que el pasado, el presente y el porvenir ya existen en la eternidad de Dios; pero lo extraño es que los hombres puedan recuperar su pasado y el de cientos de generaciones atrás, pero no puedan vislumbrar su futuro.

Si recuerdo con toda nitidez aquel velero de alto borde 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 (Borges 1990b:453-454).



3.3.1.5 Esquema temporal de "Veinticinco de agosto, 1983"



donde :

Borges<sub>3</sub> = Borges viejo (suicida)

Borges<sub>4</sub> = Borges joven (narrador)

M = convergencia espacio-temporal

P, Q, R, X = acontecimientos de 1962 a 1983

Z = muerte de Borges<sub>3</sub>

Sueño 1 = Sueño-creación de Borges<sub>3</sub>; culmina con la muerte de este personaje

Sueño 2 = Sueño-creación de Borges<sub>4</sub>; narra los sucesos posteriores a la muerte de Borges<sub>3</sub>

Sueño 3 = Sueño-creación del autor implícito, quien desde otro marco espacio-temporal redacta el cuento

→ = trayectoria de Borges<sub>3</sub>

→ = trayectoria de Borges<sub>4</sub>

○ = distintos planos oníricos

Fig. 11. Trama temporal de "25 de agosto, 1983"

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El cuento "Veinticinco de agosto, 1983" inicia *in extremas res*, por ello el suceso inicial del relato lo represento con  $\mathcal{Y}$ , pues se sitúa durante la agonía de uno de los protagonistas (*Borges<sub>3</sub>*) quien se suicida. Ambos personajes convergen en  $\mathcal{Y}$ , aunque, de la misma manera que en el cuento anterior, cada uno asegura estar en un marco espacio-temporal diferente: *Borges<sub>3</sub>* afirma estar agonizando en la casa que fue de su madre, ubicada en la calle Maipú, el 25 de agosto de 1983; mientras *Borges<sub>4</sub>* cree estar en Adrogué en la pieza 19 del hotel Las Delicias, el 25 de agosto de 1962. Como ya mencioné, ambos personajes aceptan la dualidad desde el principio del relato, sin que les genere grandes perplejidades, pues ambos creen estar soñando. Más que tratar de discernir si se ha operado un desdoblamiento en su personalidad, los personajes se disputan el privilegio de ser quien está soñando, pues ello implica que el otro es una creación inconsciente, carente de realidad.

El diálogo entre ambos personajes se desarrolla durante la agonía de *Borges<sub>3</sub>* y culmina con la muerte de éste (representada con  $\mathcal{Z}$ ), por ello *Borges<sub>3</sub>* no pierde el tiempo en inútiles remembranzas (pues ya conoce todo el pasado de *Borges<sub>4</sub>*) y sólo se limita a responder la pregunta que *Borges<sub>4</sub>* le hace sobre su futuro:

—Y vos, en 1983, ¿no vas a revelarme nada sobre los años que me faltan?

—¿Qué puedo decirte, pobre *Borges*? Se repetirán las mismas desdichas a que ya estás acostumbrado. Quedarás solo en casa. Tocarás los libros sin letras [...] Volverás a Islandia [...] En Roma repetirás los versos de Keats [...] Escribirás nuestro mejor poema que será una elegía. [...] Escribirás el libro con el que hemos soñado tanto tiempo. [...] Ese libro fue uno de los caminos que me llevaron a esta noche. En cuanto a lo demás... La humillación de la vejez, la convicción de haber vivido ya cada día... (1989:378-379).

*Borges<sub>3</sub>* le revela algunos acontecimientos que vivirá de 1962 a 1983. Después de que *Borges<sub>4</sub>* se entera del motivo que lo orillará al suicidio, decide no cometer el error de tratar de escribir su obra maestra para eludir su trágico final, pero *Borges<sub>3</sub>* lo desengaña de tal esperanza, y le recuerda el carácter onírico de estas revelaciones:

—No escribiré ese libro —dije.

—Lo escribirás. Mis palabras, que ahora son el presente, serán apenas la memoria de un sueño.

[...]

Mi suerte será la tuya, recibirás la brusca revelación, en medio del latín y de Virgilio y ya habrás olvidado enteramente este curioso diálogo profético, que transcurre en dos tiempos y en dos lugares. Cuando lo vuelvas a soñar, serás el que soy y tú serás mi sueño.



—No lo olvidaré y voy a escribirlo mañana.

—Quedará en lo profundo de tu memoria, debajo de la marea de los sueños. Cuando lo escribas crecerás urdir un cuento fantástico. No será mañana, todavía te faltan muchos años (*ibid.* 379-380).

Es decir, las revelaciones que le está haciendo *Borges*, en este sueño profético son inútiles para quebrantar la trama de hierro del destino, la cual para él tendrá la siguiente estructura: *M, N, O, Y, P, Q, X, Y, Z*. Como vemos, en dos ocasiones aparece el acontecimiento *Y*: la primera entre los sucesos *O* y *P* que *Borges*, registrará sólo como un sueño que pronto olvidará, y la segunda después de haber vivido todas las circunstancias que ya le había predicho *Borges*, las cuales le orillarán al suicidio. No podrá oponerse a su destino, pero estas revelaciones le servirán para que escriba un cuento fantástico. En este punto es curioso señalar que si consideramos el presente de la narración, *Borges*, todavía no ha escrito este relato, que nosotros ya estamos leyendo, lo que nos induce a pensar que no son dos los personajes de este cuento, sino tres. El tercer *Borges* es el autor implícito que redactó esta ficción desde un marco espacio temporal diferente a los otros personajes; por ello he superpuesto tres planos oníricos, que representan las respectivas creaciones de estos tres soñantes. Además, quizá en alguna de las espiras de este caleidoscopio de sueños, los lectores también seamos ficticios, como señala *Borges* en su ensayo "Magias parciales del *Quijote*."

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores y espectadores, podemos ser ficticios (*Borges* 1990b:47)

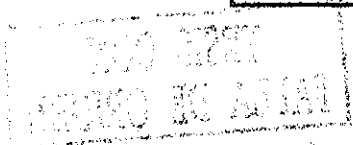
Como hemos podido apreciar, en estos cuentos el fluir temporal es sumamente complejo: la coexistencia de diferentes planos espacio-temporales ha posibilitado que los personajes de estos cuentos se puedan desplazar hacia el pasado y hacia el porvenir, cada uno desde su respectivo marco espacio-temporal. Además en "El otro" se percibe la tensión resultante de la confrontación entre sueño y vigilia; mientras que en "25 de agosto, 1983" la confusión se produce por la superposición de distintos planos oníricos. También la forma en que se van urdiendo los procedimientos de la literatura fantástica en estas narraciones es muy rica: los

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



desdoblamiento de los personajes han sido posibles gracias a la confusión de los planos oníricos y reales, que dentro de su atmósfera plagada de incertidumbres (donde diversas historias se contienen y entrecruzan) han posibilitado las rupturas temporales que permitieron a los protagonistas trasladarse, como en un caleidoscopio, entre el pasado y el porvenir, con lo que lograron tergiversar y volver inseguro el presente.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## 4. Destino

*el propósito de abolir el pasado ya ocurrió en el pasado y —paradójicamente— es una de las pruebas de que el pasado no se puede abolir. El pasado es indestructible; tarde o temprano vuelven todas las cosas, y una de las cosas que vuelven es el proyecto de abolir el pasado (Borges 1990b: 58).*

### 4.1 El hombre y el destino

En la obra de Borges el hombre se ve acosado por el fluir temporal; ante éste es un ser doliente y pasivo. Ya hemos visto cómo el tiempo permuta a los seres y las cosas, de tal manera que en caso de que se pudiera obrar algún desdoblamiento en la personalidad con dificultad podríamos reconocernos (v. 3.3). Los acontecimientos se producen de manera vertiginosa, apenas estamos asimilando un cambio cuando ya se han presentado más, y en muchas ocasiones nos sentimos perdidos sin poder determinar a ciencia cierta el rumbo ni las leyes que rigen tales transformaciones.

A pesar de todos los descubrimientos científicos y avances tecnológicos, hay muchos sucesos y fenómenos que aún nos siguen desconcertando, por ello la imagen del Destino, esa deidad ciega que gobierna a todos, incluso a los dioses,<sup>1</sup> sigue vigente. No es casual que todavía haya quienes crean en diversas artes (o ciencias) adivinatorias, con las cuales tratan de entrever el futuro, pues consideran que éste, al igual que el pasado, ya está escrito, aunque tienen la esperanza de que no sea inamovible.

<sup>1</sup> Como se manifiesta en las distintas mitologías.

La noción del destino desempeña un papel capital en la religión popular, principalmente en forma de *tyche* omnipresente (quizá, desde el siglo II a C., bajo la influencia de la Fortuna romana) y divinizada, tendiendo incluso a sustituir a los dioses. El hombre se ocupa sin cesar de su destino que tiende a conocer (oráculos, astrología) y controlar (magia), o evitar, como prometen ciertos cultos nuevos (mitriacos, herméticos). Las clases superiores también reciben influencia de este movimiento: el estoicismo adopta la *heimarmene* como noción central y propone la resignación activa ante la fatalidad (Séneca: «yo no padezco la voluntad divina: me adhiero a ella»). Paralelamente se desarrolla una controversia, animada por los defensores del libre albedrío (Carnéades), que será asumida por los apologistas cristianos, preocupados por el problema de la responsabilidad moral (Michel Dubuisson, en: Poupard 1987:444).

El concepto de destino lleva implícitas múltiples interrogantes: ¿por qué y quién determinó el momento, lugar y todas las circunstancias en torno a nuestro nacimiento?, ¿de qué manera se van eslabonando las intrincadas cadenas de causas y azares que se presentan durante la vida?, ¿cuál es nuestro papel dentro la marcha total del universo?, ¿tienen algún sentido todas las dichas y desventuras que un hombre acumula a lo largo de su vida? A este respecto, Michel Dubuisson señala que la conciencia que el hombre tiene acerca de la noción del destino es anterior a toda religión, pues surge de la necesidad de poner orden al caos imperante de los acontecimientos:

La necesidad de poner orden en el caos de los sucesos y de los fenómenos conduce a la suposición de que poseen una unidad y a ver en ellos los efectos de una sola fuerza o de un esquema preestablecido, expresión de una voluntad más o menos personal o de una necesidad inherente a las cosas. Esta fuerza puede ser concebida como opuesta a los esfuerzos de la voluntad humana (uno puede verse obligado finalmente por la fatalidad, aunque después de haberse resistido a ella; o también es posible encontrar la felicidad en una sumisión voluntaria al destino: recuérdese a ese respecto el estoicismo) o, al contrario, como determinante hasta de los mismos actos mediante los cuales el hombre cree luchar contra ella (la libertad de obrar no es, entonces, más que una ilusión [recuérdese la tragedia griega]) (*ibid.*:443).

La imagen del mundo como caos aparece en varios de los cuentos de Borges: “La Biblioteca de Babel”, “La lotería de Babilonia”, “La escritura de Dios”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en cada uno de ellos sus protagonistas aparecen como los dolorosos juguetes del Destino. Por más esfuerzos que hagan no podrán liberarse de su influjo nefasto, como Eric Lönnrot, en “La muerte y la brújula”.

La idea del poder oculto tras el trono (de la inteligencia superior que tiende redes, para demostrar la futilidad de la inteligencia humana y, acaso también, del libre albedrío) es manejada por Borges en cuentos como “El muerto”, en el cual Bandeira, como una divi-

nidad vengativa, condesciende y castiga a Otálora: “Otálora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya le daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto” (Borges 1990a:549). El destino estaba prefigurado, las circunstancias no importan, inexorablemente éste habrá de cumplirse.

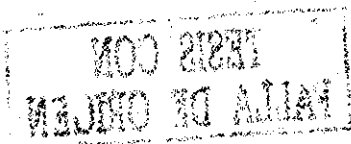
En el cuento “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, vemos que también un vistoso laberinto carmesí es empleado, por Zaíd, como una red para atrapar a Abenjacán [Borges 1990a:600-606].

En el cuento “La muerte y la brújula” se muestra de manera patente la imposibilidad e inutilidad de oponerse al destino. Por más esfuerzos que el hombre haga, no dejará de ser un juguete de sus inescrutables decisiones. En protagonista es Eric Lönnrot, un detective que intenta desentrañar los secretos móviles de un crimen: el asesinato del profesor Yarmolinsky. Lönnrot, al igual que Holmes, Dupin, y otros célebres detectives literarios, tratará de reconstruir la lógica que puede explicar las acciones pretéritas y condicionar el futuro. Con fe ciega visualiza y valora cada pista, cada tramo de la realidad es analizado con una agudeza implacable, sin embargo la naturaleza de las acciones lo sobrepasará, revelándole de una manera sarcástica, la imposibilidad de oponerse al destino. Detrás de todas sus acciones estará Red Scharlach, el asesino, que se mostrará como un sumiso colaborador de la soberbia analítica de Lönnrot, para al final hacerlo caer en las redes que él con tanto entusiasmo cree estar descubriendo.

A lo largo de este capítulo veremos diferentes tentativas humanas para tratar de evadirse del flujo del tiempo y poder revocar el curso de la historia modificando el pasado. En “La forma de la espada” Vincent Moon recurre a la suplantación para tratar de redimirse de su culpa. En “El milagro secreto” y “La otra muerte” los sendos protagonistas solicitan la ayuda divina para tratar de modificar el curso de la historia y efectuar el acto que los redima de sus errores pretéritos, pero, como veremos, estos métodos para tratar de modificar el pasado no serán del todo exitosos.

## 4.2 Espejos y máscaras

En términos generales, se puede definir a la personalidad como la suma de pautas de pensamiento, percepción y comportamiento relativamente fijas y estables, profundamente enraizadas, que un individuo adopta a través de su vida. Conociendo la personalidad de alguien podemos tener una idea de cómo actuará bajo diversas circunstancias, sin embargo, la personalidad de un individuo es mudable. José Cueli y Lucy Reidl señalan que todas las experiencias que un adulto acumula a lo largo de su existencia van conformando su carácter. El hombre está estrechamente vinculado a su medio y a las personas que le rodean; de acuerdo a las circunstancias su carácter se irá modificando. No obstante, el hombre también tiene la capacidad de dirigirse internamente. “El conocimiento de sí mismo es muy importante en la formación de la estructura del carácter. Esto es algo que ninguna sociedad puede construir, sino que sólo puede ser construido por uno mismo” (1980:78). Sin embargo, tratar de tomar conciencia de uno mismo es una ardua labor que requiere no sólo la disposición para descubrir nuestros puntos positivos, los cuales nos gusta destacar, sino también para aceptar nuestras zonas oscuras, las que no queremos reconocer como características propias. Esta contrariedad entre el deseo del conocimiento y el temor de revelar algo monstruoso en nuestra persona (como le ocurre al desprevenido Edipo, quien después de sus pesquisas descubre que él es un parricida y ha cometido incesto con su madre) Borges la plasma a través de un símbolo: el espejo, que nos revela no sólo el lado positivo de nuestra persona (el único que Narciso puede percibir), sino también el lado oscuro, el que registra todas nuestras miserias tanto físicas como espirituales. Aprender a vernos en el espejo requiere gran disciplina para no caer en los engaños (espejismos) que nuestra mente elabora como mecanismo de defensa para tratar de encubrir aquellos rasgos o información que nuestro yo rechaza. Si sabemos aprovechar sus características, el espejo puede permitirnos ahondar en el conocimiento de nosotros mismos.



*Speculum* ha dado el nombre de “especulación”: originalmente especular era observar el cielo y los movimientos relativos de las estrellas, con ayuda de un espejo. Igualmente *sidus* (astro) ha dado “consideración”, que significa etimológicamente el acto de mirar el conjunto de las estrellas. Estas dos palabras abstractas, que designan hoy en día operaciones altamente intelectuales, se enraizan en el estudio de los astros reflejados en espejos. De ahí que el espejo, en cuanto superficie reflectante, sea un soporte de un simbolismo extremadamente rico en el orden del conocimiento (Chevalier 1993:474).

Borges comenta que el asombro y horror que le despiertan los espejos proviene su la niñez. En su casa tenían un gran ropero de caoba estilo hamburgués de tres cuerpos, cubierto por espejos. Borges temía que al mirarse en ellos viera un rostro distinto al suyo, le horrorizaba descubrir un ser monstruoso. Su terror llegaba a tal grado que no podía dormir si no cubrían los espejos. Paulatinamente su repulsión por los espejos se va nutriendo con referencias literarias: lee un poema sobre el Profeta Velado de Jorasán, el hombre que cubre su rostro debido a que la lepra le ha comido la cara. Después descubre al Hombre de la Máscara de Hierro, en una novela de Dumas. La conjunción de ambas ideas se concretará en el temor de un posible cambio en la imagen reflejada, por medio del cual el espejo nos revele nuestro lado negativo, oscuro, donde radica el ser monstruoso que queremos ocultar. Pero si ello no bastara para sembrar de pesadillas sus noches, retoma la idea escocesa del *fetch*, “que tiene ese nombre porque viene a buscar a los humanos para llevarlos al otro mundo” y la idea alemana del *doppelgänger*, el doble que camina a nuestro lado (Alifano 1988:183).

Los espejos reflejan sólo el lado aparente del mundo, ya que reproducen una realidad que no está dentro de ellos sino fuera. Al invertir la imagen, funcionan como una especie de mundo al revés.

La obsesión de Borges por los espejos figura en varios de sus cuentos, ya sea como tema central o referida de manera aparentemente casual: por medio del recurso de las cajas chinas, donde el creador es, a su vez, criatura de otro creador, hasta el infinito (como sucede en “Las ruinas circulares” y en el poema “El Golem”, v. 3.2). También se presenta a través de la idea de la pluralidad del yo, es decir, la memoria hace que cada uno de nosotros sea diferente a sí mismo (como ocurre con los dos Borges de “El otro” y “Veinticinco de agosto, 1983”, v. 3.3); o bien, los juegos especulares llegan a realizar la unión de los contrarios, cuando dos individuos aparentemente opuestos, quizá secretamente conformen un

mismo ser, como Otto Dietrich zur Linde y David Jerusalem, en “*Deutsches Requiem*”; el independentista irlandés y el traidor, John Vincent Moon, en “La forma de la espada”; Judas y Jesús en “Tres versiones de Judas”; Juan de Panonia y Aureliano en “Los teólogos”; Cruz y Martín Fierro en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”; Zaíd y Abenjacán el Bojarí en “Abenjacán el Bojarí, muerto en laberinto”, por mencionar sólo algunos ejemplos.

Borges lleva los juegos especulares de confusión de la personalidad hasta el extremo de pretender demostrar que todos los individuos somos en realidad una misma persona (tal es la idea central de cuentos como “El inmortal”, “La busca de Averroes”, “*There are nothing*”, entre otros. V. 2.2).

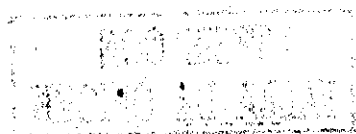
Aunado al símbolo del espejo aparece la máscara: el desesperado mecanismo de defensa a que recurren los personajes borgeanos para tratar de encubrir sus puntos débiles, que los vuelven vulnerables ante los demás. Sin embargo, las máscaras en lugar de esconder destacan los rasgos que se pretendían disimular. Como dato curioso cabe señalar que etimológicamente las palabras *persona* y *máscara* están relacionadas:

El término personalidad proviene de las voces *per-sonare* (para sonar), con que se designaban las máscaras usadas por los antiguos actores griegos, y que servían, por una parte, para dar resonancia a la voz con que se expresaban en el teatro, y, por otra parte, para significar, mediante los rasgos en ella dibujados, un modo de ser individual consecuente al papel que el actor jugara en la representación (Carreño 1975:132).

En este apartado me centraré en la imagen que proyecta un individuo sobre sí mismo, a través del tema del yo monstruoso.

### 4.3 *El yo monstruoso*

El tema del doble que abordamos en el apartado 3.3 también puede presentarse a través de la unión de los contrarios; es decir, que dos sujetos cuya personalidad es diametralmente opuesta, puedan en realidad ser un sólo individuo, como ocurre en la novela de Louis



Stevenson *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde*. En esta obra el protagonista ingiere una droga que lo hace cambiar drásticamente de personalidad. El doctor Enrique Jekyll es un conocido filántropo, célebre por su bondadoso corazón, mientras que Eduardo Hyde (el oculto yo monstruoso del doctor Jekyll)<sup>2</sup> es un ser frío, egoísta y sádico, capaz de pisotear, literalmente, a una niña, abofetear a una mujer y matar a bastonazos a un anciano. Con sus experimentos el doctor Jekyll comprueba la naturaleza disociada de la personalidad humana:

el hombre no es unidad, sino dualidad. Y digo sólo dualidad porque mi conocimiento no ha dado un solo paso adelante para descubrir nuevas divisiones; pero los que vengan después de mí encontrarán hechos que yo no he podido analizar, y prosiguiendo ellos mis investigaciones tal vez descubrirán que el hombre no es un individuo, sino una república habitada por ciudadanos muy distintos e incongruentes (Stevenson 1992:60).

En “La forma de la espada se pondrá de manifiesto este tipo de dualidad: el bien y el mal convergen en un solo individuo, pero estos principios no siempre se encuentran equilibrados y en algún momento puede salir a relucir el lado oscuro, el oculto yo monstruoso, de cada individuo. El doble, como expresión de lo siniestro, aparece como interno y externo al sujeto y como una forma de destrucción del yo: “Su tremendo temor a la muerte lleva a la transferencia al doble. Para eludir este temor a la muerte, la persona recurre al suicidio, que sin embargo ejecuta sobre su doble, porque ama y estima demasiado su yo” (Bravo 1988:130).

Para el desarrollo del tema del doble, el símbolo del espejo posee gran importancia, pues ayuda a exteriorizar y confrontar la imagen que tenemos de nosotros mismos. El espejo tiende a reproducir la realidad, pero invirtiendo la imagen que ante él se presenta, de tal suerte que los extremos pueden converger en él, por ello Judas y Jesús, Caín y Abel sólo en apariencia están separados, pues pueden ser en realidad las dos caras de una misma moneda.

Hay zonas de nuestra personalidad que nos agradan, pero hay secciones de nuestro yo de las que totalmente abominamos, y, en un afán de corregir las íntimas flaquezas que nos abochornan, llegamos a crear dos historias de un mismo suceso: lo que aconteció lo silenciamos y pretendemos relegarlo al más recóndito refugio de nuestra tortuosa memoria, y

<sup>2</sup> El apellido Hyde se pronuncia del mismo modo que la expresión en inglés *to hide*, que significa ‘ocultarse’, por lo que sólo una grafía oculta al monstruoso yo secreto del doctor Jekyll.



como mecanismo de defensa, creamos otra historia, que altera y contradice a la primera. A tal grado puede llegar a desarrollarse la ficción (o esquizofrenia), que incluso, el cobarde, el traidor o el asesino puede suplantar a su odiada y admirada víctima, como sucede con Zaíd, John Vincent Moon y Jaroslav Kubin,<sup>3</sup> quienes toman el papel de Abenjacán el Bojarí, del independentista irlandés y de Roemerstadt, respectivamente. La cobardía de estos personajes les impide aceptar su propia infamia y por los tortuosos meandros de su memoria, los lleva a crear y tratar de imponer a la realidad otra historia, con la cual pretenden reivindicar (agregando más infamias) los actos de flaqueza que con anterioridad ejecutaron. Es curioso que etimológicamente *hipócrita* signifique *actor*.

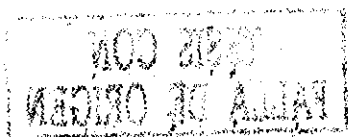
Las máscaras son instrumentos que nos ayudan a encubrir nuestra personalidad, a tapar las apariencias, pero por su mismo carácter de muecas burlonas, por su ausencia de naturalidad, destacan lo que pretendían encubrir.<sup>4</sup>

Existe un repertorio de máscaras, como de obras de teatro y de tipos humanos. El actor que se cubre con una máscara se identifica en apariencia o por una apropiación mágica, al personaje representado. Es un símbolo de identificación. El simbolismo de la máscara se presta a escenas dramáticas, cuentos, piezas y películas, en que la persona se identifica hasta tal punto a su personaje, a su máscara, que no puede deshacerse de ella, no puede arrancarse la máscara; se convierte en imagen representada (Chevalier 1993:678).

Algunos de los personajes de Borges que recurren a la suplantación emplean máscaras para tratar de encubrir los rasgos dolorosos y desagradables de sí mismos, pero al final, muy a su pesar, verán que de manera paulatina la máscara se les desmorona y cae a pedazos. Este desprendimiento es recibido con un sentimiento ambivalente, pues por una parte los obliga a cargar por sí solos con el intolerable peso de su conciencia, pero también les posibilita liberarse de la cruel cárcel a que su culpa los había confinado. En lugar de cerrar los ojos a la realidad y tratar de escamotearla, podrán mirarla de frente y, por fin, aceptarse a sí mismos.

<sup>3</sup> Kubin es el esquizofrénico protagonista de *Los enemigos*, el inconcluso drama en verso de Hladík, de "El milagro secreto".

<sup>4</sup> La idea de las máscaras está muy relacionada con los sistemas numéricos en los que a cada número corresponde otro valor: "Una tarde, hablamos del sistema duodecimal de numeración (en el que doce se escribe 10). Ashe dijo que precisamente estaba trasladando no sé que tablas duodecimales a sexagesimales (en las que sesenta se escribe 10)" (Borges 1990a:433). En este sistema de equivalencias numéricas la lógica de las transformaciones es clara, no así en el tortuoso y arbitrario "sistema" de numeración que ideó Funes con su prodigiosa memoria (v. 2 4.2) o en la laberíntica Biblioteca de Babel (v. 5.2).



Al reconocer sus propios errores, incluso podrán aceptar su cobardía e infamia. Por ello en varios de los cuentos de Borges, los protagonistas enmascarados, al final del relato (que algunas veces coincide con el fin de su existencia), pueden tirar las máscaras y reconocerse a sí mismos: ellos son sus más severos jueces.

Para los personajes borgeanos su vida está marcada por un solo instante, el momento en que se reconocen a sí mismos y saben para siempre quienes son. El problema es que ellos no quieren aceptar su personalidad, pues su memoria sólo es un depósito de íntimas cobardías: lo acontecido una sola vez es suficiente para obnubilar el futuro. El pasado no se puede modificar, incluso se llega a dudar de que Dios pudiera hacerlo, por ello la tenue careta que tratan de sobreponer a lo acontecido, en lugar de encubrirlo evidencia sus fallas y los hace que vivan cruelmente torturados.<sup>5</sup>

En el apartado 3.3 “Los espejos del tiempo: el doble” vimos en la división de la personalidad que sufrían los “Borges” tanto los aspectos de reciprocidad o semejanza, como los de rivalidad u oposición. Pero en sus cuentos Borges también explora otro tipo de semejanza, la que, paradójicamente, se realiza por medio de la acumulación de rasgos contrarios: dos individuos diametralmente opuestos secretamente vendrán a conformar la unidad (aunque en muchas ocasiones no de manera muy encubierta). Un ejemplo claro de este tipo de fusión de personalidades aparece en el cuento “La forma de la espada”.

### 4.3.1 *La cicatriz rencorosa*

En diversos cuentos Borges emplea el procedimiento de los relatos tipo adivinanza. De manera explícita aparece en “El jardín de senderos que se bifurcan”, en donde el sinólogo

---

<sup>5</sup> Pero también hay quienes se resignan a la infamia, como los crueles y valerosos Yu Tsun y Otto Dietrich zur Linde. Ellos no recrean los acontecimientos, tratan de racionalizar y justificar sus acciones. El asesino es en realidad un suicida, con cada acto atroz que comete, se está matando a sí mismo, como lo sentencia Otto Dietrich zur Linde, el torturador nazi del cuento “Deutsches Requiem”:

Ignoro si Jerusalem comprendió que si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad. Ante mis ojos no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma. Yo agonicé con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él; por eso fui implacable (Borges 1990a:579).

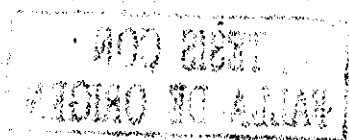
Stephen Albert comenta: “*El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme metáfora o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla” (Borges 1990a:479, v. Eudave 1994:61-69). El cuento “La forma de la espada” (1942) también corresponde a los relatos tipo adivinanza. Los enigmas por develar son la identidad secreta del misterioso “Inglés de La Colorada” y el título del cuento.

Desde el principio del relato se nos van dando pistas que, como ocurre en los cuentos de Borges, sólo hasta el final se podrán descifrar plenamente. El cuento inicia con la descripción de la cicatriz. “Le cruzaba la cara una cicatriz rencorosa: un arco ceniciento y perfecto que de un lado le ajaba la cien y del otro el pómulo” (*idem*: 491). Es curioso notar que a la cicatriz se le aplica el calificativo de rencorosa, como si por una especie de transferencia el rencor del amigo traicionado y el remordimiento de la culpa se concentrara en ella. Desde ese momento por más que trate de esconderse la cicatriz lo delatará, como él también delató y traicionó a su amigo.

Al inicio del cuento el personaje principal, el inglés de La Colorada, sólo es descrito en su aspecto externo: era un hombre marcado por una cicatriz. Esta impronta será la clave que permitirá a “Borges” (otro personaje homónimo del autor) descubrir su secreta identidad.

La llegada del inglés despierta mucha curiosidad entre los moradores de Tacuarembó (Uruguay). Se rumoraba que venía de la frontera, de Río Grande del Sur (Brasil), donde había sido contrabandista. Dicen que era alcohólico, autoritario, severo hasta la crueldad, pero también justo. No hablaba con nadie y tampoco recibía correspondencia. Además se decía que Cardoso, el antiguo dueño de La Colorada, no quería vender sus tierras, pero el inglés lo convenció contándole la historia de su cicatriz. Debido a todas estas peculiaridades, no es de extrañar que resultara un personaje sumamente enigmático.

Una crecida del arroyo Caraguatá le permite a “Borges” entrar en contacto con el arisco inglés: “Recuerdo los ojos glaciales, la enérgica flacura, el bigote gris”. “Borges” con espíritu detectivesco, pretende descubrir la secreta personalidad de tan misterioso personaje, por lo que rastrea hasta los mínimos indicios: “Mí interlocutor asintió, pero agregó con una sonrisa



que él no era inglés. Era irlandés, de Dungarvan. Dicho esto se detuvo como si hubiera revelado un secreto” (*idem*). No es necesario que sus pesquisas sean extremas, pues una borrachera le sirve como catalizador al inglés-irlandés<sup>6</sup> para narrar la historia de su singular cicatriz. Ello le permitirá actualizar nuevamente su culpa: “—Le contaré la historia de mi herida bajo una condición: la de no mitigar ningún oprobio, ninguna circunstancia de infamia” (*idem*).

De un modo tortuoso el irlandés se remonta hasta el año 1922, en una de las ciudades de Connaught, cuando un grupo de jóvenes conspiradores traman la independencia de Irlanda. El sesgo que a partir de este momento va a tomar la narración es muy importante, pues el fenómeno de duplicidad se va a manifestar por la descripción maniquea de los personajes principales, John Vincent Moon y el independentista irlandés.

El independentista irlandés (de quien el narrador asume la personalidad) es descrito como un joven de sentimientos nobles, valiente, romántico, republicano y católico, cuyo ideal en la vida es lograr la independencia de Irlanda. En contraste, John Vincent Moon (el yo monstruoso del narrador) es descrito con una evidente repulsión por parte del narrador: joven de veinte años, flaco y fofo, que daba la desagradable impresión de ser un invertebrado. No sólo en su caracterización física se manifiesta el evidente desagrado que Moon le inspira al narrador, lo describe como un hombre estúpido, soberbio, pedante, que sólo es revolucionario de escritorio, pero, sobre todo, como un hombre vergonzosamente cobarde:

Nos internamos en una calle de tierra; un soldado, enorme en el resplandor, surgió de una cabaña incendiada. A gritos nos mandó que nos detuviéramos. Yo apresuré el paso; mi camarada no me siguió. Me di vuelta: *John Vincent Moon estaba inmóvil, fascinado y como eternizado por el terror*. Entonces yo volví, derribé de un golpe al soldado, sacudí a Vincent Moon, lo insulté y le ordené que me siguiera. Tuve que tomarlo del brazo; *la pasión del miedo lo invalidaba*. Huimos entre la noche agujereada de incendios. Una descarga de fusilería nos buscó; una bala rozó el hombro derecho de Moon; éste, mientras huíamos entre pinos, *prorrumpió en un débil sollozo (ibid.: 492-493, el subrayado es mío)*

<sup>6</sup> Es curioso notar que la unión de los opuestos que se maneja en el cuento se plasma en distintos niveles, no sólo por la extraña personalidad del protagonista, sino por la presencia de rasgos circunstanciales aparentemente superfluos, como la nacionalidad del narrador. Es bien sabida la histórica rivalidad entre Inglaterra e Irlanda, por lo que resulta una afrenta que sea confundido con un inglés, como si la traición lo delatara. “La liberación irlandesa del dominio inglés se obtuvo como resultado de una lucha mantenida a lo largo de varios siglos marcados por numerosas rebeliones. «Las dificultades inglesas son las oportunidades irlandesas» fue el principio más antiguo de la larga resistencia de Irlanda frente a Gran Bretaña” (*Encarta* 2000).

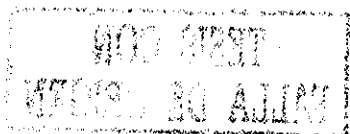
Su cobardía y envidia (y, tal vez, su desesperada intención de abolir estos sentimientos aniquilando a un testigo de los mismos) lo llevarán a delatar y a traicionar a quien le brindó su amistad y lo salvó: “Mi razonable amigo estaba razonablemente vendiéndome”. El narrador llega a comparar a Vincent Moon con Judas, cuando “Borges” le pregunta por el destino de Moon después de haber realizado su infamia el irlandés le contesta: “Cobró los dineros de Judas y huyó a Brasil” (*ibid.*: 495). Moon, como Judas, “eligió aquellas culpas no visitadas por ninguna virtud: el abuso de confianza (Juan 12:6) y la delación” (“Tres versiones de Judas”, *ibid.*: 516).<sup>7</sup>

Como descubrimos al final del cuento, Moon es en realidad el narrador, quien no puede soportar su culpa. Para poder dar voz a su represión prefiere utilizar el estilo indirecto; emplea la tercera persona como una máscara que le permite mantener cierta distancia con el tema tratado. De esta manera puede hablar de sí mismo, sin omitir ningún oprobio y sin tratar de justificar su actuación. Su camino es embrollado, pues la narración de cada pormenorizada circunstancia le sirve de autoflagelación, para intentar expiar su culpa, por ello no es extraño que en el texto haya reflexiones interpoladas, aparentemente descontextualizadas, tales como: “Las razones que puede tener un hombre para abominar de otro o para quererlo son infinitas”, o bien:

Lo que hace un solo hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon (*Ibid.*:493-494).<sup>8</sup>

<sup>7</sup> De hecho, Borges en el cuento “Tres versiones de Judas” llega a sugerir la hipótesis de la dualidad de Dios: “Dios totalmente se hizo hombre, pero hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos, pudo elegir *cualquiera* de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un infimo destino: fue Judas” (Borges 1990a:517). De esa manera Judas y Jesús, el traidor y el maestro, representan las dos caras de Dios. Un ser completo por excelencia, el continente y contenido del infinito. Todo está en el Señor, todo, incluso lo ruín y deleznable.

<sup>8</sup> En este pasaje se retoman las ideas de Schopenhauer respecto a que la historia de la humanidad estará siempre contenida en la historia de un solo hombre: “Una infinita duración ha precedido a mi nacimiento, pero ¿qué fui yo mientras tanto? Metafísicamente podría quizá contestarme: “Yo siempre he sido yo; es decir, cuantos dijeron yo durante ese tiempo no eran otros que yo” (“Historia de la eternidad”, *Ibid.*:357). Véase también el apartado 2.2.



La traición de Moon se consumó, pero el inocente antes de morir le hiere la mejilla con una espada en forma de media luna. La luna, como su apellido, Moon, representará su carácter mudable, oscuro y escurridizo. La herida revelará a los hombres su culpa, pues ante ella siempre aparecerá la ineludible pregunta: ¿qué te pasó?

Esta es la monstruosidad que lo hace distinto al resto de los hombres y lo confina al aislamiento. A tal grado le hiere la culpa que lo hace negarse a sí mismo. Moon ejecuta un suicidio virtual: aniquila su propia personalidad y asume la de su víctima. Este es un mecanismo de defensa desesperado, su única y falaz esperanza de hacer que el tiempo en los relojes vuelva a correr, pues el suyo se detuvo en ese preciso y doloroso instante: el momento en que descubrió hasta qué punto puede llegar su ruindad. Principalmente se reprocha a sí mismo su cobardía, su falta de carácter para poder controlar la envidia que su víctima le inspiraba, su falta de lealtad. A través de las tortuosas redes de su memoria trata de hacer lo imposible: revertir el curso de la historia, para que él sea el justo y el valeroso, y el muerto sea el cobarde. Pero sabe que todo es inútil, pues aunque con su máscara pudiera engañar a los otros, no puede engañarse a sí mismo: su pasado lo ha atrapado. Pareciera como si todo el tiempo se hubiera estancado en un instante: el momento en que su traición y cobardía conducen a la muerte a aquel a quien admiraba y envidiaba, al justo y al valiente. A partir de ese momento tendrá que errar sin rumbo fijo tratando de huir de sí mismo. Esta culpa lo conducirá desde su natal Irlanda hasta Río Grande del Sur, Brasil, en donde se rumoraba que fue contrabandista. De Brasil se muda a Tacuarembó, Uruguay, lugar donde se desarrolla el cuento. Su vida es un infierno que inútilmente trata de escamotear manteniéndose apartando de todos los hombres, mudándose de residencia, embriagándose, trabajando de manera obsesiva. Por más que trate de huir sabe que a donde quiera que vaya el estigma de su traición, la cicatriz que lleva en el rostro, lo delatará.

Moon tiene un conflicto personal que no ha resuelto, su cobardía, por ello en lugar de afrontar los sucesos agrega más infamias a su culpa tratando de ocultarse, no en una casa, como cuando era joven, sino detrás de una máscara. Al final del relato las circunstancias lo obligan a desprenderse de su falsa careta y hacen que aparezca, por fin, su verdadero rostro, para que los demás lo juzguen y odien como él se desprecia a sí mismo.

Entonces un gemido lo atravesó, entonces me mostró con débil dulzura la curva cicatriz blanquecina.

—¿Usted no me cree? —balbuceó—. ¿No ve que llevo escrita en la cara la marca de mi infamia? Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó: yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme (*idem*:495)

En este cuento se repite el tema la discordia entre los hermanos. Caín, el primer asesino de la humanidad según la Biblia, es condenado a expiar su culpa a lo largo de la historia. Desde entonces crímenes similares se siguen perpetrando. Las formas de la historia mágicamente se repiten. En un microrrelato que aparece en *Elogio de la sombra*, titulado “Leyenda” Borges narra el encuentro de Caín y Abel, después de la muerte de este último:

A la luz de las llamas, Caín advirtió en la frente de Abel la marca de la piedra y dejó caer el pan que estaba por llevarse a la boca y pidió que le fuera perdonado su crimen.

Abel contestó:

—¿Tú me has matado o yo te he matado? Ya no recuerdo; aquí estamos juntos como antes.

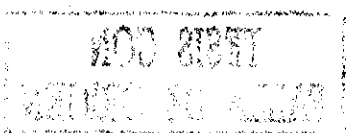
—Ahora sé que en verdad me has perdonado —dijo Caín—, porque olvidar es perdonar. Yo trataré también de olvidar.

Abel dijo despacio:

—Así es. Mientras dura el remordimiento dura la culpa (Borges 1990b:391)<sup>9</sup>

Como vemos, en el cuento la cicatriz es la marca que al atormentado John Vincent Moon le impide olvidar su culpa. La repulsión que le infunde haber descubierto su verdadero rostro lo ha impactado tanto, que por más intentos que hace no consigue olvidar su infamia. Él es el juez más severo de sí mismo y no es capaz de perdonarse, por ello el olvido no trabaja para restaurar su herido yo. La conciencia de su traición y cobardía le persigue irremisiblemente. Una y otra vez en los laberínticos meandros de su memoria, las escenas de su crimen serán proyectadas. El tiempo cíclico lo ha atrapado en sus espirales, día tras día lo llevará al punto inicial del conflicto no resuelto que tiene consigo mismo.

<sup>9</sup> La misma idea se presenta en “Otro fragmento apócrifo” del libro *Los conjurados*, donde un maestro le dice a su discípulo: “Suelo hablar en parábolas para que la verdad se grabe en las almas, pero hablaré contigo como un padre habla a su hijo. Yo no soy aquel hombre que pecó; tú no eres aquel asesino y no hay razón alguna para que sigas siendo su esclavo. Te incumben los deberes de todo hombre: ser justo y ser feliz. Tú mismo tienes que salvarte. Si algo ha quedado de tu culpa, yo cargaré con ella” (Borges 1989:489)



### 4.3.1.1 Esquema temporal de "La forma de la espada"

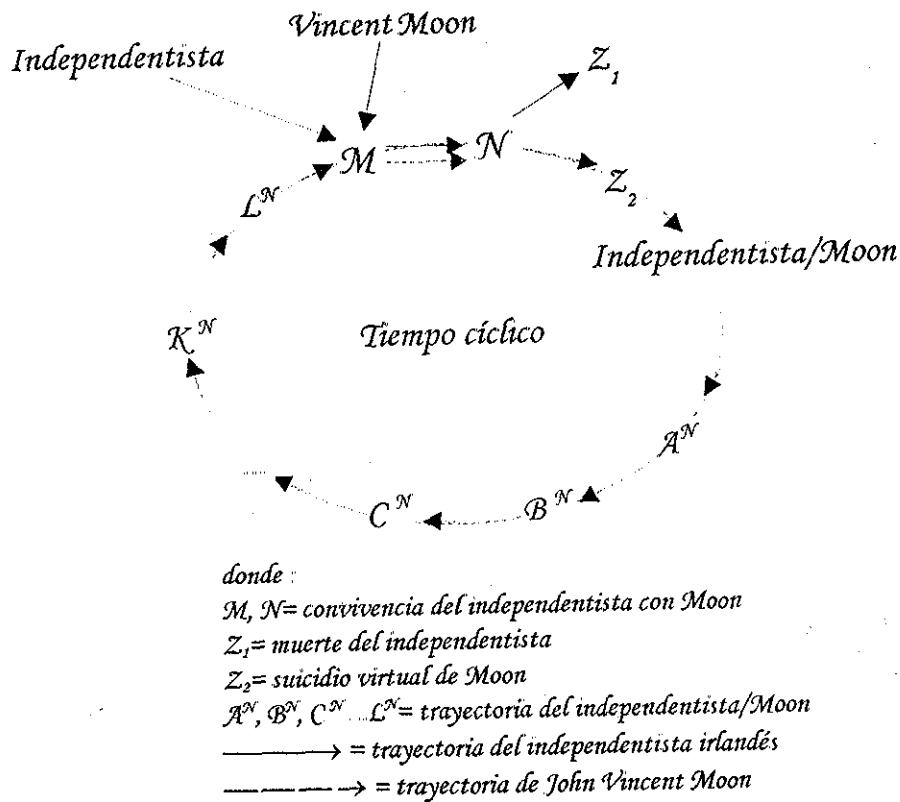


Fig. 12 Trama temporal de "La forma de la espada"

Como vimos en el análisis anterior, el motivo central del cuento consiste en descubrir la identidad del misterioso inglés de La Colorada. En el diagrama se representa el proceso que siguió John Vincent Moon para anularse a sí mismo y transformarse en esa extraña dualidad representada por el independentista/Moon. Como es natural, ambos personajes deben llevar una historia personal (que no figura en el relato) antes de entrar en contacto en  $M$ . El trayecto de  $M$  a  $N$  representa la paulatina animadversión, que lleva a Moon a delatar a quien le salvó la vida. El independentista irlandés muere fusilado ( $Z_1$ ). Moon cobra el dinero de la recompensa por haber delatado a su compañero y huye a Brasil, pero sabe que no puede escapar de sí mismo, no puede cambiar su pasado, por ello ejecuta un suicidio virtual de su persona

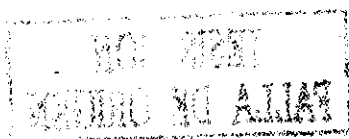


(Z<sub>2</sub>). Como mecanismo de defensa, cubre su personalidad, que sabe que es monstruosa, empleando una máscara, por lo que asume la personalidad de su admirada víctima. De esta manera crea a ese extraño ser, el independentista/Moon. Con su nueva personalidad vanamente trata de depurar (o al menos hacer más tolerable su vida), pero la sombra de su cobardía y traición lo han marcado para siempre, tanto de manera física (la forma de la espada que quedó rubricada en su mejilla) como de manera moral, a través de su sentimiento de culpabilidad. Ambos estigmas hacen que viva apartado de los hombres y que sea un perpetuo fugitivo de sí mismo, por eso su recién fraguada cadena de acontecimientos, que crea junto con su nueva personalidad, tendrá siempre la inconfundible impronta de su traición, representada con  $\mathcal{N}$ :  $A^{\mathcal{N}}$ ,  $B^{\mathcal{N}}$ ,  $C^{\mathcal{N}}$  ...  $L^{\mathcal{N}}$  hasta llegar nuevamente a revivir la detestada zona de su pasado que quisiera anular. En este delirio circular transcurre su vida

#### *4.4 Prisioneros del tiempo*

Pocas veces nos percatamos del paso del tiempo, vivimos en una fuga perpetua que nos imposibilita percibir los cambios que se han operado en nuestro ser. El reflejo de nuestra cara en el espejo no nos sorprende, porque tendemos a olvidar las diferencias. Sólo podemos apreciar los cambios de las cosas o seres con quienes no hemos tenido contacto durante algún tiempo, pues nuestro recuerdo puede compararse con la imagen presente.

La impaciencia o desesperación es un acto psicológico que nos hace tomar conciencia de la elasticidad temporal. Por ejemplo, cuando la felicidad nos visita deseamos que el tiempo no corra tan rápido, pero cuando la impaciencia nos agobia sentimos que el tiempo es perezoso y se retarda innecesariamente. Tanta es la angustia que nos puede generar la espera, que incluso llegamos a anhelar que el acontecimiento que tememos ocurra de una vez por todas. Como vemos, en nuestra cuantificación del tiempo entran también muchos elementos subjetivos.



En momentos de voluntaria o forzada inactividad física, los personajes borgeanos sienten con más intensidad la agobiante fuerza del tiempo y les resulta muy difícil abstraerse a su influjo. En ocasiones es tan extenuante la conciencia de la temporalidad que deben idear ciertos juegos para mantener la cordura. Idear o imaginar es una labor desgastante, por eso ante la tentativa de aguardar indefinidamente un suceso que temen o anhelan, los personajes borgeanos prefieren la simplicidad de las acciones, que no pocas veces resultan más grises que la imagen que la ansiedad ha creado.

Normalmente tendemos a desenvolvemos en el tiempo como si éste no tuviera un límite. Siempre estamos desempeñando labores que nos ayudan a poblarlo de sentido, para tratar de desligarnos de él. Cuando nos vemos obligados a la inactividad, ideamos diversas maneras para poblar su cargada fluencia.

Los lugares físicos donde tal magnificación temporal se opera son los espacios cerrados: cárceles, hospitales, habitaciones cerradas y laberintos. En este apartado analizaré un cuento donde el protagonista pasa por una situación límite y se ve impelido a idear distintas maneras de poblar el tiempo, para huir de su agobiante influjo.

“El milagro secreto” (1943) describe de una manera detallada los últimos días en la vida de Jaromir Hladik Jaroslavski, quien es aprehendido en Praga por las brigadas del Tercer Reich y por ser judío lo condenan a muerte. Para Hladik ya está fijada la cantidad precisa de días que le restan: su ejecución está programada para el día 29 de marzo de 1939 a las 9 de la mañana. Durante su reclusión el terror lo invadió por completo, pues sabía que sólo le quedaban diez días de vida. Casi todo este tiempo obsesivamente se dedicó a imaginar las atroces circunstancias de su muerte.

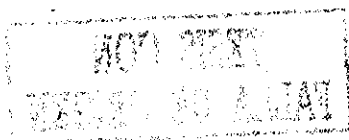
No se cansaba de imaginar esas circunstancias: absurdamente procuraba agotar todas las variaciones. Anticipaba infinitamente el proceso, desde el insomne amanecer hasta la misteriosa descarga. Antes del día prefijado por Julius Rothe, murió centenares de muertes, en patios cuyas formas y cuyos ángulos agotaban la geometría, ametrallado por soldados variables, en número cambiante que a veces lo ultimaban desde lejos; otras, desde muy cerca. Afrontaba con verdadero temor (quizá con verdadero coraje) esas ejecuciones imaginarias; cada simulacro duraba unos pocos segundos; cerrado el círculo, Jaromir volvía interminablemente a las trémulas vísperas de su muerte (Borges 1990a:509).

Jaromir justificaba su obsesión necrológica creyendo alejar de sí el suceso que tanto temía, pero desistió de tal empeño por el horror que le suscitó pensar que tales fantasías pudieran ser proféticas. Hladík, lleno de impotencia y angustia, sabe que el tiempo, indiferente a sus desgracias, continúa su aplastante marcha, no importa que él esté dormido, de igual manera el tiempo prosigue su inexorable camino: “Miserable en la noche, procuraba afirmarse de algún modo a la sustancia fugitiva del tiempo. Sabía que éste se precipitaba hacia el alba del día veintinueve; razonaba en voz alta: *Ahora estoy en la noche del veintidós, mientras dure esta noche (y seis noches más) soy invulnerable, inmortal*” (*Ibid.*).

Hladík actúa como si la conciencia de morir fusilado fuera el único suceso en la Tierra, no puede alejar sus pensamientos de tan amargo fin. Su presente es tan abrumador que no logra abstraerse a su influjo. Con frecuencia anhelaba “la definitiva descarga que lo redimiera, mal o bien, de su vana tarea de imaginar” (*Ibid.*).<sup>10</sup> Sólo tenía descanso durante el sueño, “en el que se perdía como en el fondo de una pileta oscura”. Nueve días duró su agonía. La víspera de su ejecución, al anochecer, Hladík se puso a hacer un recuento de su vida. El examen no le satisfizo del todo: El ejercicio de la literatura era su gran pasión, pero todas las obras que había publicado le infundían un complejo arrepentimiento. De todo ese pasado bochornoso quería redimirse con el drama en verso *Los enemigos*, que aún no había concluido. Esta consideración es el último subterfugio de su conciencia para aferrarse a la vida. El impacto de su cercana muerte lo hace refugiarse en esta idea, por ello anhela con toda el alma disponer del tiempo necesario para concluir su drama, por el cual su existencia se colmará de sentido, pues le permitirá rescatar de manera simbólica lo fundamental de su vida:

---

<sup>10</sup> Varios de los personajes de Borges, ante la disyuntiva de temer e imaginar indefinidamente un suceso angustiante o afrontarlo de una vez y para siempre, optan por lo segundo. Tal es el caso de Emma Zunz: “El sábado, la impaciencia la despertó. La impaciencia, no la inquietud, y el singular alivio de estar en aquel día por fin. Ya no tenía que tramar e imaginar; dentro de algunas horas alcanzaría la simplicidad de los hechos” [Borges 1990a:565]. O el falso señor Villari, protagonista de “La espera”. Cuando Alejandro Villari y un desconocido entran en la pieza en que dormía, éste les vuelve la espalda. El narrador se pregunta: “¿Lo hizo para despertar la misericordia de quienes lo mataron, o porque es menos duro sobrellevar un acontecimiento espantoso que imaginarlo y aguardarlo sin fin, o —y esto es quizá lo más verosímil— para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora? [Ibid.:611]



Pensó que aún le faltaban dos actos y que muy pronto iba a morir. Habló con Dios en la oscuridad. *Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de Los enemigos. Para llevar a término este drama que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días, Tú de Quien son los siglos y el tiempo.* Era la última noche, la más atroz, pero diez minutos después el sueño lo anegó como un agua oscura (Ibid. 511).

En sus últimos momentos el agua oscura del sueño lo inunda. Recordemos que el agua es una metáfora por excelencia del fluir temporal, por lo que podría decirse que en las secretas redes del tiempo, Hladík sueña que se había ocultado en una de las naves de la biblioteca Clementinum, con el propósito de encontrar a Dios. El bibliotecario ciego le revela que "Dios está en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum". Hladík, con repentina seguridad toca una letra de un atlas que un lector acababa de regresar, una voz ubicua le revela que el tiempo de su labor ha sido otorgado.

La realidad a veces suele ser más gris que la imaginación. Hladík en sus innumerables ejecuciones imaginarias se había figurado que el espacio reservado para su muerte estaría presidido por un caos de sórdidas galerías y pasadizos interminables, pero la simplicidad de los hechos se impuso. Al amanecer un par de soldados lo condujeron por una escalera metálica a un traspatio. Nuevamente se ponen en evidencia las experiencias subjetivas del tiempo cronológico, mientras Hladík miraba con avidez y estupefacción los últimos instantes de su existencia, los soldados que lo fusilarían trataban de llenar el tiempo hablando de cosas triviales, algunos arreglaban una motocicleta, alguien le ofreció un cigarrillo (Hladík no fumaba, pero lo aceptó por pura cortesía). Aparentemente Hladík y los alemanes que lo iban a matar se regían por una misma temporalidad, pero la distancia del tiempo subjetivo es muy grande:

¿Diremos aún que la hora es la misma para todos? Sí, desde fuera; no, desde dentro, precisamente sólo la ficción puede explorar y llevar al lenguaje este divorcio entre las visiones del mundo y sus perspectivas inconciliables sobre el tiempo al que surca el tiempo público (Ricoeur 1995b:544).

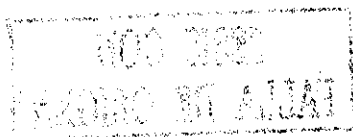
Un instante después de que la anhelada y temida orden fuera pronunciada, el universo físico se detiene. Las armas que iban a matar a Hladík convergían sobre él; el sargento eterniza un ademán inconcluso. Después de muchos "días" Hladík comprendió que Dios había obrado

para él un milagro secreto. El plomo alemán lo mataría a la hora establecida, pero para él transcurriría un año entre la orden de abrir fuego y la ejecución de la misma.

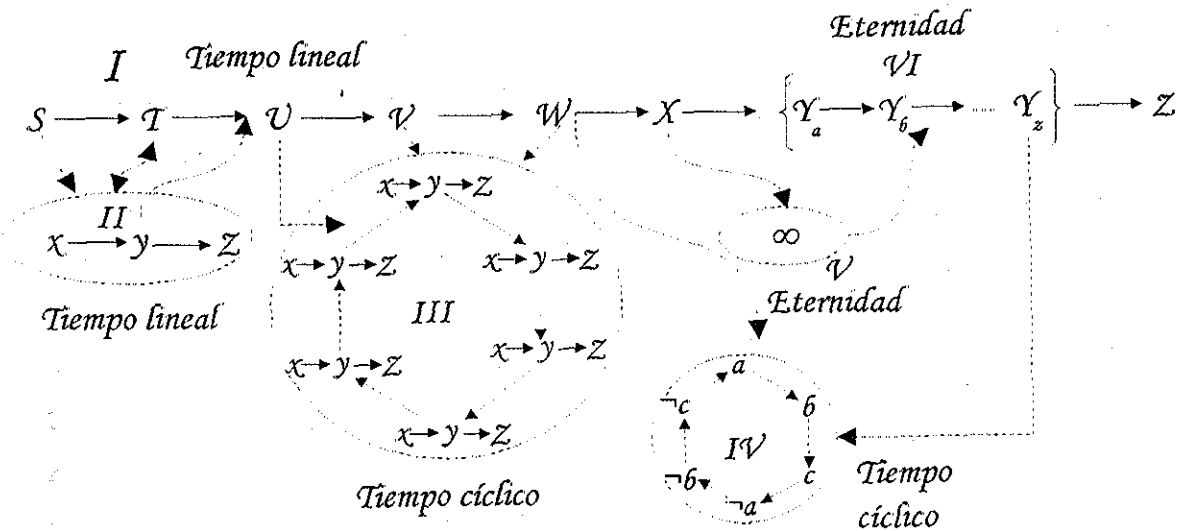
Ahora Hladík está confinado en una nueva cárcel, su propio cuerpo, aunque el milagro se ha operado sigue siendo prisionero de sus circunstancias, está atado a su destino. No puede moverse, tampoco puede desviar la inminente trayectoria de las balas; la férrea cadena de causas y efectos no será alterada. El milagro se efectúa sólo para él, pero fue concedido como la última gracia que se otorga a los condenados a muerte.

Con paciencia y sin que mediara ningún elemento distractor, Hladík puede consagrarse por entero a la conclusión de su obra; mentalmente va puliendo cada verso de su drama. "No trabajó para la posteridad ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía. Minucioso, inmóvil, secreto, urdió en el tiempo un arduo laberinto invisible" (*Ibid.*: 512). Durante un año se consagra a pulir la obra que justificaría su existencia y lo redimiría de sus errores del pasado, pero toda esta labor permanecerá en secreto, no habrá ocurrido, salvo para Dios y para él (y para nosotros los lectores, gracias al narrador omnisciente). De hecho, al inicio del relato, cuando el narrador enumera las obras de Hladík, al referirse al drama en verso *Los enemigos*, lo presenta como una obra inconclusa, pues el milagro que obró Dios para Hladík no trascendió para los demás, sólo para él fue real. Según reza un refrán: "No hay plazo que no se cumpla", incluso en este mágico año secreto, el tiempo sigue fluyendo y lentamente se precipita hasta juntarse con su cauce primigenio, del que al parecer se había desprendido: el tiempo de Hladík y el tiempo de los otros vuelve a coincidir. Hladík, después de arduas y satisfactorias labores, logra concluir su drama. En ese preciso instante, el mundo vuelve a cobrar movilidad y una cuádruple descarga lo fulmina.

Para Hladík Dios obró ese milagro, pero tuvo cuidado de no alterar la marcha del universo, por ello para los demás no trascendió.



#### 4.4.1 Esquema temporal de "El milagro secreto"



donde:

- I= Estructura principal
- II= Sueño del ajedrez
- III= Fantasías diurnas
- IV= Drama en verso "Los enemigos"
- V= Sueño de la biblioteca
- VI= Milagro secreto

Fig. 13. Planos temporales en "El milagro secreto"

En la figura 13 se representan los diversos planos temporales que aparecen en "El milagro secreto". El plano I representa la trama temporal principal, cuyo carácter es lineal. Dentro de esta trama se destacan diversos sucesos en la vida de Jaromír Hladík Jaroslovski, de los cuales no sólo se dan las fechas precisas, incluso se especifica en qué momento del día se están desarrollando los acontecimientos: "La noche del catorce de marzo de 1939", "El diecinueve, las autoridades recibieron una denuncia, *al atardecer* Jaromír Hladík fue arrestado" (*ibid*:508, las cursivas son mías), etc., y conforme se acerca el final del relato a estas referencias generales se les añaden datos aún más precisos: "El sargento miró el reloj: eran las ocho y cuarenta y cuatro minutos. Había que esperar a que dieran las nueve" (*ibid*:511), "Jaromír Hladík murió el veintinueve de marzo, a las nueve y dos minutos de la mañana" (*ibid*:513). La

trama principal se desarrolla entre la noche del 14 de marzo y las 9:02 de la mañana del 29 de marzo de 1939, durante este lapso se van entretrejiendo las demás historias.

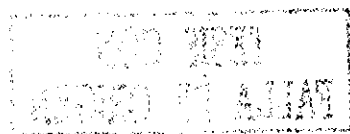
El plano *II* representa el sueño, más bien la pesadilla, que tuvo Hladík la noche del 14 de marzo (*S*). Hladík soñó con un largo ajedrez oculto en una torre secreta. La partida se desarrollaba entre dos familias hostiles y Jaromir era el primogénito de una de ellas. A Hladík le tocaba tirar; “en los relojes resonaba la hora de la impostergable jugada” (*ibid.*:508), pero él no podía recordar las reglas ni las piezas del juego. En la pesadilla Hladík corre contra el reloj, la angustia del soñante la provoca no sólo el hecho de que haya olvidado en qué consiste el ajedrez, sino que debe tirar en ese momento, pues de su actuación depende incluso el destino de “su familia”. Subitamente cambia el escenario (como a menudo ocurre en los sueños) y ni siquiera él está en la torre secreta donde se desarrolla la partida, sino que corre con desesperación por un paradójico “desierto lluvioso”.

El suceso *T* de la trama principal está estrechamente vinculado con el plano anterior, pues el narrador señala que cuando Hladík se despierta cesan “los estruendos de la lluvia y de los terribles relojes” provenientes de su pesadilla, pero Hladík empieza a escuchar “un ruido acompasado y unánime, cortado por algunas voces de mando, [que] subía por el Zeltnergasse” (*ibidem*). Lo más probable es que inconscientemente haya percibido ese sonido y lo integrara a su sueño por medio del estruendo de la lluvia y el tic-tac de los relojes. *T* marca el momento en que las vanguardias del Tercer Reich entran en Praga: el amanecer del 15 de marzo de 1939.<sup>11</sup>

Después hay un hueco temporal y la narración se sitúa cuatro días después, el 19 de marzo (*U*), día en que Hladík es denunciado y posteriormente arrestado y condenado a muerte. Este acontecimiento; de alguna manera refleja y amplifica el sueño del ajedrez (plano *II*), pues podría interpretarse como un sueño profético: las dos familias hostiles que desde hace siglos juegan al ajedrez podrían representar a los nazis y los judíos.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Borges señala que en ocasiones el tema de nuestros sueños tiene un origen externo inmediato, que de manera fácil se puede identificar, ya sea que lo hayan provocado las vivencias del día o que esté siendo reflejo de alguna experiencia presente (cfr. Borges 1989:228).

<sup>12</sup> En diversos textos de Borges por medio del juego del ajedrez se determina la suerte de los ejércitos beligerantes, por ejemplo, en “Guayaquil” (*El informe de Brodie*) el narrador le comenta al doctor Zimmermann:



La mayor parte del tiempo de su cautiverio Hladík fue presa del terror. Desde el 19 de marzo (U), hasta el día 28 (W) Hladík obsesivamente se dedica a imaginar los sórdidos detalles de su muerte: “Antes del día prefijado por Julius Rothe, murió centenares de muertes [...] cada simulacro duraba unos pocos segundos; cerrado el círculo Jaromir interminablemente volvía a las trémulas vísperas de su muerte” (*ibid.*:509); en el plano III se representan estos simulacros cíclicos. Para animarse Hladík también dio en imaginar que el hecho de saber el momento exacto de su muerte le confería, al menos, una modesta eternidad: “Miserable en la noche procuraba afirmarse de algún modo en la sustancia fugitiva del tiempo. Sabía que éste se precipitaba hacia el alba del día veintinueve; razonaba en voz alta: *Ahora estoy en la noche del veintidós* [V]; mientras dure esta noche (y seis noches más) soy invulnerable, inmortal” (*ibidem*).

La víspera de su fusilamiento (W) Hladík ve su vida en retrospectiva y descubre que todas las obras que ha publicado le infunden un complejo arrepentimiento. La única que merece su consideración es el drama en verso *Los enemigos*, pero sabe que va a morir y aún no la ha terminado. El narrador resume la trama de esta tragicomedia (plano IV), en donde (muy borgeanamente, con un argumento que guarda algunas similitudes con “La forma de la espada”) hay suplantaciones, dobles y diversas contradicciones, para culminar en un sorprendente final: “el espectador entiende que Roemerstadt es el miserable Jaroslav Kubin. El drama no ha ocurrido, es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin” (*ibid.*:510). En el drama también se hacen continuas alusiones al tiempo: al inicio y al final se escuchan las siete campanadas del reloj, que indican que el tiempo no ha corrido (como le sucederá a Hladík con el milagro que obra Dios para él).

---

En los Mabinogion, dos reyes juegan al ajedrez en lo alto de un cerro, mientras abajo sus guerreros combaten. Uno de los reyes gana el partido; un jinete llega con la noticia de que el ejército del otro ha sido vencido. La batalla de los hombres era el reflejo de la batalla del tablero (Borges 1990b:445).

También en el poema “Ajedrez” (*El hacedor*) se maneja una idea parecida, el yo lírico comenta que las piezas de ajedrez “No saben que la mano señalada / del jugador gobierna su destino, / no saben que un rigor adamantino / sujeta su albedrío y su jornada. / También el jugador es prisionero / (la sentencia es de Omar) de otro tablero / de negras noches y de blancos días. / Dios mueve al jugador, y éste la pieza. / ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza / de polvo y tiempo y sueño y agonías?” (*ibid.*:191).



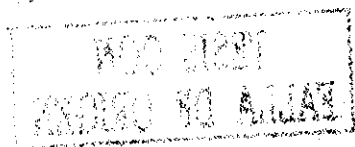
Hladík quiere justificar su existencia con este drama, por ello le pide a Dios que le conceda un año para terminarlo; diez minutos después se duerme profundamente. En el plano  $\mathcal{V}$  se representa el segundo sueño de Hladík. Este sueño, al igual que el drama, transcurre dentro de una biblioteca. En el sueño Hladík se oculta en la biblioteca Clementinum para buscar a Dios, el bibliotecario ciego le dice que “Dios está en una de las letras de una página de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum”. Hladík da con él y escucha una voz ubicua que le anuncia que le han otorgado el plazo que solicitó. El plano  $\mathcal{V}$  actúa como telón de fondo para preparar la incursión de la temporalidad divina en la humana.

En el plano  $\mathcal{VI}$  se representa el milagro secreto que Dios obró para Hladík: “lo mataría el plomo alemán en la hora determinada, pero en su mente transcurriría un año entre la orden y la ejecución de la orden” (*ibid.*:512). En este plano se produce una ruptura con la manera normal en que sentimos que fluye el tiempo. Dios le concede un instante de su eternidad para que culmine su drama, pero es una modesta eternidad que abarca un año, por eso la represento como  $\{\mathcal{V}_a \rightarrow \mathcal{V}_b \rightarrow \dots \rightarrow \mathcal{V}_z\}$ , una vez que llegue al final de esta serie (lapso que emplea en concluir su drama), volverán a coincidir su percepción temporal con la de los demás y morirá de la manera prevista en  $Z$ .<sup>13</sup>

Dios le concedió a Hladík un año más de vida, durante el cual terminó la obra con la que le gustaría ser recordado, pero el milagro no trascenderá para evitar las repercusiones y paradojas temporales en la red general de causas y azares de la Historia; lo que sí sucede en el cuento “La otra muerte”.

---

<sup>13</sup> En *Historia universal de la infamia* Borges incluye una versión de “El brujo postergado” del conde Don Juan Manuel, en la cual don Illián de Toledo, para probar la lealtad del deán de Santiago, hace que se dilate el tiempo de manera que su candidato a discípulo tiene la impresión de haber vivido varias décadas, mientras en realidad sólo transcurrieron unos cuantos minutos (v. Borges 1990a:339-340)



## 4.5 Paradojas temporales

A lo largo de su historia el hombre ha fantaseado con la idea de poder modificar el tiempo o al menos interrumpir su flujo, para que uno pudiera desplazarse en el tiempo del mismo modo que lo hace por el espacio y, de esta manera, quedar por fin liberado de la dictadura del tiempo lineal. Dice Halpern:

Los viajes a través del tiempo han constituido un tema corriente de mucha literatura fantástica. La idea de que uno pueda apartarse del flujo temporal para reengancharse en un momento posterior o anterior resulta fascinante. Los viajes en el tiempo nos ofrecen un indulto ante las condiciones más desventuradas de la mortalidad: no podemos ni experimentar el futuro lejano ni revivir el pasado. Aunque no podemos evadirnos de la muerte en este tipo de viajes, sí podemos prolongar en una medida importante la fracción de la historia humana que tenemos la oportunidad de vislumbrar (1992:136-137).

Se produce una paradoja temporal cuando un viajero a través del tiempo modifica el pasado en una medida importante, lo que provoca múltiples contradicciones e inconsistencias en la trama temporal, y hace suponer que pueden coexistir diversas cadenas temporales, en las cuales el pasado se puede modificar, como ocurre en “La otra muerte”.

### 4.5.1 Reescribiendo la historia

En “La otra muerte” (1949) el tema principal es tratar de indagar lo que sucedió con Pedro Damián. El inicio de la historia se sitúa en 1948. El narrador se entera que Pedro Damián durante su agonía “había revivido en su delirio la sangrienta batalla de Masoller” (Borges 1990a:571). Este suceso le inspira al narrador un cuento fantástico sobre la derrota de Masoller. Con este motivo primero empieza a rememorar lo que sabía acerca de Pedro Damián y después viaja a Montevideo para entrevistarse con el coronel Dionisio Tabares, que hizo la campaña de Masoller. En el curso de sus indagaciones el narrador empieza a descubrir alarmantes contradicciones entre las versiones que va recopilando, hasta llegar a la absurda e inquietante versión de que Damián haya muerto en dos ocasiones. Básicamente se

manejan dos versiones sobre el fallecimiento de Damián: si Damián fue valiente en Masoller, entonces murió en 1904; pero si Damián fue cobarde en Masoller, entonces vivió hasta 1946 en su provincia natal de Entre Ríos. A lo largo del relato se van exponiendo estas hipótesis.

### *Ia. Versión del narrador*

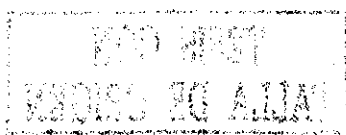
El narrador proporciona las primeras referencias en torno a este enigmático personaje. Pedro Damián era originario de Gualeguay (provincia de Entre Ríos, Argentina). Cuando tenía 19 años, en 1904, trabajaba en una Estancia de Río Negro o Paysandú (Uruguay) como mozo esquilador. Mientras estaba ahí, surgió la guerra civil entre blancos y colorados, y él, aunque era argentino, “fue adonde fueron los amigos, tan animoso y tan ignorante como ellos” (*ibid*). Militó bajo las banderas de Aparicio Saravia, perteneciente al Partido Nacional (popularmente conocido como Partido Blanco). “Combatió en algún entrevero y en la batalla última; repatriado en 1905, retomó con humilde tenacidad las tareas de campo” (*ibid*). De regreso a Entre Ríos vivió solo, sin amigos ni mujer, hasta 1946, cuando muere de una congestión pulmonar. Hacia 1942 el narrador conversa con él y lo describe como “un hombre taciturno, de pocas luces”, obsesionado con la batalla de Masoller, por eso al narrador no le sorprende que reviviera esta batalla a la hora de su muerte.

### *Ib. Versión del coronel Dionisio Tabares*

La versión del coronel Dionisio Tabares complementa la versión anterior, pero le agrega sórdidos pormenores: en la batalla final Damián fue un cobarde. El coronel le comenta al narrador que

la guerra servía, como la mujer, para que se probaran los hombres, y que, antes de entrar en batalla, nadie sabía quién es. Alguien podía pensarse cobarde y ser un valiente, y asimismo al revés, como le ocurrió a ese pobre Damián, que se anduvo floreado en las pulperías con su divisa blanca y después flaqueó en Masoller (*ibid*:572).

La cobardía de Damián abochorna al narrador, quien señala (sin saber que estaba profetizando): “Yo hubiera preferido que los hechos no ocurrieran así”. En un arranque naciona-



lista el narrador hubiera querido que su compatriota fuera valiente: “Damián, como gaucho, tenía obligación de ser Martín Fierro —sobre todo, ante gauchos orientales” (*ibid.*). Entonces entiende por qué Damián había vivido en casi total aislamiento: “la reserva y obstinada soledad de Damián no las había dictado la modestia, sino el bochorno”(*ibid.*).

## *II. Versión del doctor Amaro*

La segunda versión sobre la muerte de Damián contradice y anula la versión anterior. En el mismo plano espacio temporal no pueden coexistir ambas.

Como el narrador no logra concluir su relato fantástico sobre la derrota de Masoller, vuelve a visitar al coronel Tabares; ahí conoce al doctor Juan Francisco Amaro, de Paysandú, quien también había militado en la revolución de Saravia; su conversación giró en torno de Masoller. El doctor menciona a Pedro Damián, pero, sorpresivamente, ya no es el cobarde de la versión de Tabares, sino un hombre admirado por su valor, que murió en 1904:

Pedro Damián murió como querría morir cualquier hombre. Serían las cuatro de la tarde. En la cumbre de la cuchilla se había hecho fuerte la infantería colorada; los nuestros la cargaron, a lanza; Damián iba en la punta gritando, y una bala lo acertó en pleno pecho. Se paró en los estribos, concluyó el grito y rodó por tierra y quedó entre las patas de los caballos. Estaba muerto y la última carga de Masoller le pasó encima. Tan valiente y no había cumplido veinte años (*ibid.*: 573).

Como vemos, esta versión es diametralmente opuesta a la anterior. El coronel Tabares se sorprende de que hayan mencionado a un tal Damián, del que jura no conocer ni su nombre. El narrador empieza a intuir detrás de estas extrañas contradicciones y olvidos que el misterio de la muerte de Damián rebasa los límites anecdóticos y que probablemente refleja una fractura en la trama temporal.

### *4.5.1.1 Paradojas de la segunda versión*

Si Pedro Damián no murió en Entre Ríos en 1946, sino que lo hizo en Masoller en 1904, entonces la trama temporal de todos aquellos que convivieron con él después de esta fecha se verá seriamente afectada. En el siguiente cuadro se expone la forma en que la confron-

tación de las versiones altera el destino de los personajes que convivieron con él (afortunadamente muy pocos lo hicieron).

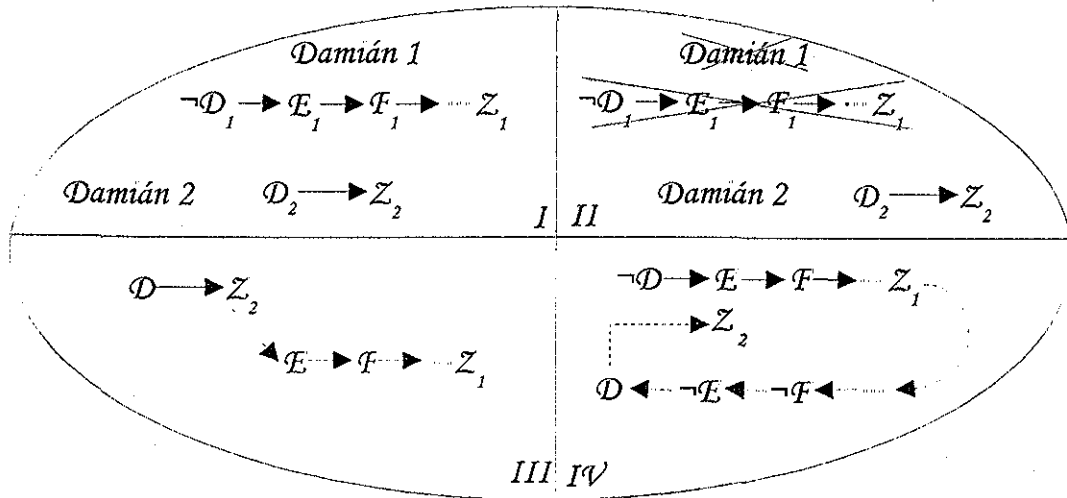
### *Confrontación de ambas versiones*

<i>Personaje</i>	<i>Versión I (1946)</i>	<i>Transición</i>	<i>Versión II (1904)</i>
narrador	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Charló con Pedro Damián hacia 1942</li> <li>• Recuerda físicamente a Damián porque posee una fotografía de él.</li> <li>• Gannon le envió una carta donde le notifica la muerte de Damián</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Percibe las contradicciones entre ambas versiones.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La carta y la fotografía se perdieron.</li> <li>• Confundió la cara de Damián con la de un tenor.</li> <li>• No está seguro de haber escrito siempre la verdad.</li> <li>• En su relato hay falsos recuerdos.</li> <li>• Duda de la existencia de Damián.</li> <li>• Sospecha que de existir no se llamaba así.</li> </ul>
Patricio Gannon	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tradujo al castellano el poema <i>The Past</i>, de Emerson.</li> <li>• Conoce y fotografía a Pedro Damián.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dice que no traducirá el poema de Emerson.</li> <li>• No tiene idea de quién es Damián.</li> </ul>
Dionisio Tabares	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sabe que en Masoller Pedro Damián fue un cobarde</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• No se acuerda de Damián</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Recuerda al “enterrerianito que hizo punta en la carga de Masoller” y cómo sus hombres lo enterraron.</li> </ul>
Diego Abaroa	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vio morir a Pedro Damián</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Murió antes del invierno</li> </ul>	

Como podemos apreciar, no sólo son diferentes las versiones sobre la muerte de Pedro Damián, sino que también se presentan diversas contradicciones, las cuales evidencian algunas paradojas temporales, cuyas consecuencias pueden ser espectaculares. Incluso hay un personaje, Diego Abaroa, que muere porque tenía demasiados recuerdos del primer Damián. Todos estos cambios revelan la patente influencia de la trama temporal. No se puede modificar ningún suceso sin que la trama de causas y efectos se vea seriamente afectada. En “Una oración” Borges menciona tal idea: “El proceso del tiempo es una trama de efectos y causas, de suerte que pedir cualquier merced, por ínfima que sea, es pedir que se rompa un eslabón de esa trama de hierro, es pedir que ya se haya roto. Nadie merece tal milagro [1990b:392].

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

### 4.5.1.2 Esquema temporal de "La otra muerte"



donde:

I= Hipótesis de que existieron dos Damianes

II= Hipótesis de que sólo hubo un Damián y el narrador soñó al otro

III= Hipótesis de que Damián murió en 1904 y vivió como fantasma hasta 1946

IV= Hipótesis de que Damián vivió hasta 1946 y durante su agonía volvió para morir en 1904, modificando el pasado

$\neg D_1$ ,  $\neg D$ = Damián es cobarde en Masoller

$D_2$ ,  $D$ = Damián es valiente en Masoller

$E$ ,  $F$ ,  $E_1$ ,  $F_1$ = Damián regresa a Entre Ríos

$\neg E$ ,  $\neg F$ = Damián no regresa a Entre Ríos

$Z_1$ = Damián muere en Gualeguaychú, en 1946

$Z_2$ = Damián muere en Masoller, en 1904

Fig. 14. Conjeturas sobre la muerte de Pedro Damián en "La otra muerte"

A continuación veamos las diversas conjeturas que da el narrador para tratar de conciliar ambas versiones sobre la muerte de Damián.

**Conjetura I. Hubo dos Damianes:** el cobarde que murió en 1946 en Entre Ríos de una congestión pulmonar (Damián 1) y el valiente que murió en Masoller en 1904 (Damián 2).

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El narrador no aprueba esta conjetura, porque le parece que no explica lo esencial del relato: las variaciones en la memoria del coronel Tabares, el olvido de Gannon, sus propios recuerdos.

*Conjetura II. El primer Damián no existió, fue sólo un sueño del narrador.*

El narrador rechaza categóricamente esta conjetura, por parecerle demasiado fácil.

*Conjetura III. Conjetura sobrenatural que ideó Ulrike von Külmann. Damián murió dos veces.*

Damián pereció en Masoller, pero en la hora de su muerte suplicó a Dios que lo dejara regresar a Entre Ríos. Dios vaciló un momento y Damián murió, pero lo hizo regresar a su tierra como una sombra, donde vivió en total aislamiento hasta que volvió a morir “y su tenue imagen se perdió, como el agua en el agua” (*ibid.*:574).

El narrador considera que también esta conjetura es errónea, pero de alguna manera se vincula con la que él cree que es la mejor.

*Conjetura IV. Damián se portó como un cobarde y dedicó el resto de su vida a corregir esa bochornosa flaqueza.*

en los campos del Ñancay se hizo duro, lidiando con el monte y la hacienda chúcará. Fue preparando, sin duda sin saberlo, el milagro. Pensó con lo más hondo: si el destino me trae otra batalla yo sabré merecerla. Durante cuarenta años la aguardó con oscura esperanza, y el destino al fin se la trajo en la hora de su muerte. La trajo en forma de delirio pero ya los griegos sabían que somos la forma de un sueño. En la agonía revivió su batalla, y se condujo como un hombre y encabezó la carga final y una bala lo acertó en pleno pecho. Así, en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904 (*ibid.*:575).

Esta conjetura es la que el narrador aprueba porque le ayuda a conciliar las diversas historias, que vistas de manera independiente resultarían incongruentes. Para fundamentarse se apoya en el quinto capítulo del tratado *De Omnipotentia* de Pier Damiani,<sup>14</sup> quien sostiene que “Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue” (*ibid.*:547); en contraposición con el poema que se menciona al inicio del relato, *The Past* de Emerson, que trata sobre la irrevocabilidad del pasado. En el cuento se produce una especie de reducción

<sup>14</sup> De este autor el narrador cree haber tomado el nombre del enigmático protagonista de su relato.



al absurdo, porque el pasado ya ha cambiado y este poema, que ya había sido traducido al castellano por Gannon, al final del relato no será traducido.

Según esta última conjetura Pedro Damián, al igual que John Moon, de “La forma de la espada”, dedicará toda su vida a corregir un acto de cobardía que él (y también los demás) juzga imperdonable. Pedro Damián logrará modificar su pasado, pero (de la misma manera que le ocurrió a Hladík) ya estará muerto para disfrutar su victoria. Damián sacrifica el resto de su vida para morir “en una triste guerra ignorada y en una batalla casera” (*ibid.*:575); incluso el ejército en el que combatió fue derrotado.

Por último, en un juego reflejos infinitos, se insinúa que la historia puede adentrarse en otra dimensión, pues cuando el doctor Amaro refiere detalladamente la segunda versión de la muerte de Damián, el narrador le pregunta qué iba gritando el gurí al enfrentarse con el ejército enemigo, a lo que, con cierta perplejidad, el doctor le responde: “¡Viva Urquiza!” y el coronel Tabares agrega: “No como si peleara en Masoller, sino en Cagancha o India Muerta, hará un siglo” (*ibid.* 573). Esta frase incidental adquiere dimensiones alarmantes si consideramos que durante su agonía de 1946 Pedro Damián revivió la batalla de Masoller, y, ahora, en Masoller revive batallas de un siglo atrás, pues queda abierta la posibilidad de que la alteración de la trama temporal tenga raíces más profundas y Pedro Damián continúe de manera abismal su viaje al pasado, modificando el curso de la historia con su repetida muerte. En esta primera incursión al pasado ya alteró la trama temporal de cuatro personajes: el narrador, Patricio Gannon, el coronel Tabares y el puestero Diego Aberroa. Éste último murió antes del invierno (cuando se empieza a implantar la segunda versión de la historia de Damián), “porque tenía demasiadas memorias de don Pedro Damián” (*ibid.*:575). Si, como se deja entrever, Damián continuara su recorrido en retrospectiva, llegará un momento en que hará peligrar la historia de la humanidad.

La cíclica muerte de Pedro Damián tiene una función análoga a la del Zahir (v. 2.4.3) y a la de la memoria de Shakespeare (v. 2.4.4), pues se dedica a sobrecribir ahora no en la memoria de un solo individuo, sino en la historia universal, esa especie de memoria colectiva.



A lo largo de este capítulo hemos visto diferentes tentativas humanas para tratar de evadirse del flujo del tiempo y poder revocar el curso de la historia modificando el pasado. En “La forma de la espada” Vincent Moon recurre a la suplantación para tratar de redimirse de su culpa, pero, como vimos, la careta con que intenta ocultar su pasado no le sirve para abolir el flujo de la historia, pues en los laberínticos meandros de su memoria las escenas de su crimen serán proyectadas una y otra vez. Moon es un hombre atrapado por su pasado.

Tanto en “El milagro secreto”, como en “La otra muerte” se recurre a la intervención divina para tratar de modificar el curso de la historia y, en ambos cuentos, el milagro se opera en el umbral de la muerte de los protagonistas. En “El milagro secreto” Dios le concedió a Hladík un año más de vida, durante el cual pudo terminar la obra que justificaría su existencia en este mundo, pero nadie, aparte de Hladík y Dios, se enterará del milagro se ha operado, porque sólo atañe a la trama temporal de Hladík y no tendrá repercusiones en la red general de causas y azares que conforma la historia humana; lo que sí sucede en el cuento “La otra muerte”, donde se llegan a producir múltiples contradicciones en la trama temporal, por el simple hecho de que uno de sus elementos cambió.

Como hemos podido apreciar, por más esfuerzos que hagan los hombres no podrán escapar a los límites de la temporalidad humana, que es lineal, irreversible y de hierro. No obstante, donde terminan los límites humanos, circunscritos al tiempo lineal, empieza a vislumbrarse el amplio abanico de posibilidades que brinda la eternidad. Gracias a ella los protagonistas de estos cuentos podrían entrever la infinita red de causas y azares que de manera simultánea abarca todas las posibilidades, y entenderían su destino. El tema de la eternidad lo abordaremos en el siguiente capítulo.

## 5. Eternidad

*La eternidad no es la suma de todos nuestros ayeres. La eternidad es todos nuestros ayeres, todos los ayeres de todos los seres conscientes. Todo el pasado, ese pasado que no se sabe cuándo empezó. Y luego, todo el presente. Este momento presente que abarca todas las ciudades, todos los mundos, el espacio entre los planetas. Y luego, el porvenir. El porvenir, que no ha sido creado aún, pero que también existe (Borges 1995:114).*

### 5.1 Una invención humana

Borges considera que la eternidad es “una de las más hermosas invenciones del hombre” (*ibid.*:113). Para él el tiempo es el problema esencial de la metafísica, mientras la eternidad es sólo “un juego o una fatigada esperanza” (1990a:353). En el ensayo “Historia de la eternidad” Borges señala que el tiempo es una despedazada copia de la eternidad y compara a la eternidad con la memoria humana, ésta nos sirve para protegernos de la idiotez, aquélla, para salvarnos del olvido: “Sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido, lo cual nos afantasma incómodamente [...] Es verdad que no es concebible, pero el humilde tiempo sucesivo tampoco lo es” (*ibid.*:364-365). Borges hace una reseña de las diversas concepciones de la eternidad con que soñaron los hombres (cita a Platón, Ireneo, Plotino, San Agustín), partiendo esencialmente de dos ideas: un tipo de eternidad de formas fijas, que estaría menos poblado que el mundo real, y un tipo de eternidad que abarca no sólo los sucesos que ocurren en el mundo,



sino también los contingentes y los imposibles, lo que genera un mundo más poblado de acontecimientos que el mundo real. La primera visión es la manejada por los platónicos y se vincula con la idea del tiempo circular; la segunda es la cristiana y dará origen a la concepción lineal del tiempo.

Ahora bien, el problema de la eternidad nos arroja a otro problema, el del origen del tiempo. ¿Cuándo comenzó el tiempo? Según el pensamiento cristiano de San Agustín, el tiempo inició en el momento justo de la creación. La visión cristiana inaugura nuestra actual creencia en un tiempo lineal. Dice Borges:

Ahora, ¿cómo resolver el problema del origen del tiempo? Platón ha dado esa solución: el tiempo procede de la eternidad, y sería un error decir que la eternidad es anterior al tiempo. Porque decir anterior es decir que la eternidad pertenece al tiempo. También es un error decir, como Aristóteles, que el tiempo es la medida del movimiento, porque el movimiento ocurre en el tiempo y no puede explicar el tiempo. Hay una sentencia muy linda de San Agustín, que dice: *Non in tempore, sed cum tempore Deus creavit caela et terram* (es decir, 'No en el tiempo, sino con tiempo, Dios creó los cielos y la tierra'). Los primeros versículos del Génesis se refieren no sólo a la creación del mundo, a la creación de los mares, de la tierra, de la oscuridad, de la luz, sino al principio del tiempo. No hubo un tiempo anterior: el mundo empezó a ser con el tiempo, y desde entonces todo es sucesivo (Borges 1995:120-121).

También Borges ha señalado que el tiempo es necesario para poder aprehender a la eternidad, porque si lo infinito se nos diera de una sola vez nos anularía y correríamos el albur de enloquecer o morir, por ello en la vida consciente es necesario tener la respiración del sueño, el olvido y la muerte. Los seres humanos son sucesivos en el tiempo, salvo en raras excepciones, (Funes, Tzinacán y "Borges", el protagonista de "El Aleph") no pueden percibir la totalidad, ni la simultaneidad, las cuales pondrían en serio peligro su salud mental.

El tiempo en su transcurso se desdobra en miles de alternativas, cada una de ellas se proyecta en un sinfín de futuros posibles. De acuerdo con el fluir lineal del tiempo, cada decisión que tomamos va anulando las demás posibilidades, de tal suerte que surge el futuro como la condensación de interminables posibilidades y se convierte en algo inamovible. Cada acción que emprendemos u omitimos tiene serias repercusiones, y los actos más triviales pueden alterar el curso de la historia, como sucedió en "La otra muerte" (v. 4.5). En cambio, en el reino sacro de la eternidad es factible experimentar de manera simultánea

todos los sucesos posibles e incluso los imposibles. Dentro de la eternidad no tienen cabida las añoranzas de lo que pudo ser y no fue; poemas como “Lo perdido” y “Things that might have been” no tendrían sentido, porque aquí nada se puede perder y nada deja de ser. Así pues, el yo lírico de “Lo perdido” que se lamenta por las vivencias que no le deparó el destino, conocería todas las experiencias posibles en una sola vida. Sin que exista ninguna contradicción podría estar y no estar ciego, ser un valiente hombre de armas y dedicarse a las letras, ser un desdichado en amores y un amante bien correspondido, etc. (v. Borges 1990b:479). En el poema “*Things that might have been*” el yo lírico se pregunta qué habría sucedido si los grandes hitos históricos de la humanidad fueran diferentes: si Beda el Venerable hubiera escrito un tratado sobre mitología sajona en lugar de (o además de) su *Historia ecclesiastica gentis anglorum (Historia eclesiástica del pueblo inglés)*, si Dante hubiera escrito otra obra maestra como *La divina comedia*, si Cristo no muriera en la Cruz y Sócrates no se hubiera suicidado, si no hubiera existido Helena de Troya, si los hombres no tuvieran ojos... el yo lírico finaliza el poema con la nostalgia del hijo que no tuvo (v. Borges 1989:189). Todas estas inquietudes y lamentaciones revelan nuestra limitada relación temporal. En la eternidad el “hubiera” sí existe, al menos se tiene la esperanza de que exista en la mente divina. Dice Borges:

Nosotros percibimos los hechos reales e imaginamos los posibles (y los futuros); en el Señor no cabe esa distinción, que pertenece al desconocimiento y al tiempo. Su eternidad registra de una vez (*uno intelligendi actu*) no sólo los instantes de este repleto mundo si no los que tendrían su lugar si el más evanescente de ellos cambiara —y los imposibles también. Su eternidad combinatoria y puntual es mucho más copiosa que el universo (Borges 1990a:363).

En este capítulo veremos lo que ocurre cuando los hombres se enfrentan a la eternidad. Este contacto será percibido de manera ambivalente; por un lado, experimentarán el vértigo de lo absoluto, y por el otro, en ellos renacerá la esperanza de poder encontrar la clave de la creación con la cual tratarán de encontrar respuesta a sus inquietudes metafísicas. Para finalizar este capítulo haré un breve repaso sobre la concepción que tiene Borges acerca del creador del tiempo, ¿Dios?

## 5.2 *El universo como un caos*

En el cuento "La biblioteca de Babel" (1941) se ponen en práctica algunas de las ideas que ya están presentes en ensayo "La biblioteca total" (1939).<sup>1</sup> En éste último, Borges se maravilla de que los hombres hayan requerido veinticuatro siglos para pensar en una biblioteca total: "Ciertos ejemplos que Aristóteles atribuye a Demócrito y a Leucipo la prefiguran con claridad, pero su tardío inventor es Gustav Theodor Fechner y su primer expositor es Kurd Lasswitz" (Rodríguez 1983:139). Borges señala que la idea de la biblioteca total está relacionada con el atomismo, el análisis combinatorio, la tipografía y el azar. Incluso en el cuento hay una referencia intertextual explícita a su ensayo:

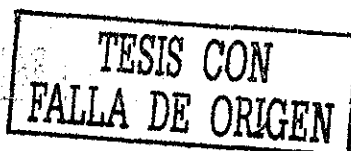
Afirman los impíos que el disparate es normal en la Biblioteca y que lo razonable (y aun la humilde y pura coherencia) es una casi milagrosa excepción. Hablan (lo sé) de *"la Biblioteca febril, cuyos azarosos volúmenes corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira."* Esas palabras que no sólo denuncian el desorden sino que lo ejemplifican también, notoriamente prueban su gusto pésimo y su desesperada ignorancia (*ibid.*:470, las cursivas son mías)

La frase que aparece entrecomillada está tomada casi literalmente del ensayo "La biblioteca total", donde se lee:

Uno de los hábitos de la mente es la invención de imaginaciones horribles. Ha inventado el Infierno, ha inventado la predestinación al Infierno, ha imaginado las ideas platónicas, la quimera, la esfinge, los anormales números trasinfinitos (donde la parte no es menos copiosa que el todo), las máscaras, los espejos, las óperas, la Teratológica Trinidad: el Padre, el Hijo y el Espectro insoluble, articulados en un solo organismo... Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: *la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira* (Borges *apud* Rodríguez 1983:142, las cursivas son mías)

Por ello no deja de ser divertida la especial severidad del narrador contra las opiniones de "estos impíos", a quienes repudia por ser desordenados, por su mal gusto y por exhibir su "desesperada ignorancia", como vemos, para Borges la escritura no es algo muerto, permanece en continua reelaboración.

<sup>1</sup> Publicado en la revista *Sur*, núm. 59, Buenos Aires, agosto de 1939. Para consultar este ensayo véase Rodríguez 1983:139-142.



En “La Biblioteca de Babel” se nos presenta un mundo más vasto que el universo, que se sitúa en el tiempo sin tiempo de la eternidad. En “La Biblioteca de Babel” se trata de aplicar el principio de que cualquier elemento finito puede desembocar en lo infinito. Con sólo veinticinco signos ortográficos se podrá escribir en todas las lenguas existentes, imaginarias o posibles, todo lo que es dable expresar.<sup>2</sup>

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 Basíledes, 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 (1990a:468).

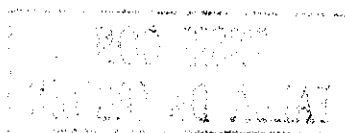
El narrador de “La Biblioteca de Babel” es un bibliotecario casi ciego, el cual, como presiente que va a morir quiere dejar su testimonio acerca de la inescrutable Biblioteca en donde ha transcurrido su existencia. El bibliotecario siente gran nostalgia al ver que paulatinamente la Biblioteca se va quedando despoblada, debido a que la vejez, las epidemias, los actos vandálicos y los suicidios van diezmando la población; por ello compara la vida fortuita y limitada de los seres humanos, los imperfectos bibliotecarios, con la eterna perduración de la Biblioteca.

La Biblioteca existe *ab aeterno*. De esa verdad cuyo corolario inmediato es la eternidad futura del mundo, ninguna mente razonable puede dudar. El hombre, el imperfecto bibliotecario, puede ser obra del azar o de los demiurgos malévolos; el universo, con su elegante dotación de anaqueles, de tomos enigmáticos, de infatigables escaleras para el viajero y de letinas para el bibliotecario sentado, sólo puede ser obra de un dios (1990a:466).

<sup>2</sup> La idea básica de Lasswitz, dice Borges, es que el número de signos ortográficos es reducido y puede reducirse un poco más:

El alfabeto puede renunciar a la cu (que es del todo superflua), a la equis (que es una abreviatura) y a todas las letras mayúsculas. Pueden eliminarse los algoritmos del sistema decimal de numeración o reducirse a dos, como en la notación binaria de Leibniz. Puede limitarse la puntuación a la coma y el punto. Puede no haber acentos, como en latín. 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 (Borges *apud* Rodríguez 1983:141).

Pero a ciencia cierta no se puede saber cuáles fueron las letras que se eliminaron, porque el manuscrito evidentemente fue editado, pues aunque en esta nota se diga que se eliminaron mayúsculas, guarismos, acentos y las letras cu, y la equis, en los ejemplos que da el bibliotecario aparecen varios de estos signos ortográficos, incluso la diéresis: *Axaxaxas mlô* (esta “frase también aparece en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (v. 1990a:435).



Para el narrador ésta no es una biblioteca cualquiera, es la Biblioteca por excelencia, equiparable con el universo: "El universo (que otros llaman la Biblioteca)" (*ibid.*:465). Si el universo es la Biblioteca, entonces, todos los hombres son bibliotecarios; es decir, los encargados de catalogar (describir, ubicar y fichar) los libros de la Biblioteca y brindar ayuda a los usuarios para encontrar información o localizar algún material. Esta singular Biblioteca, en lugar de ser un universo estructurado y coherente con una clasificación homogénea que permitiera a cualquier bibliotecario encontrar el material de manera eficiente, es presentada como un caos indesciftable. En el "Poema de los dones" (perteneciente a *El hacedor*) el yo lírico señala: "Yo, que me figuraba el Paraíso / bajo la especie de una biblioteca" (Borges 1990b:187), pero la Biblioteca de Babel es el reverso de esta fantasía, pues en lugar de la dicha de un paraíso se obtiene un infernal laberinto. No es gratuito que se llame la Biblioteca de Babel, pues hace referencia a la torre de Babel, lugar donde imperó el caos cuando Dios confundió las lenguas para castigar la soberbia de los hombres que pretendían conquistar por sus propios medios las regiones celestes únicamente destinadas a la divinidad: "La torre de Babel simboliza la confusión. La palabra misma de Babel viene de la raíz *bll* que significa confundir" (Chevalier 1993:167; v. Becker 1998:47). Ahora la pretensión es tratar de descifrar el sentido del universo, del tiempo y del destino humano, pero como veremos, es una empresa de antemano condenada al fracaso.

Borges convierte al cielo en metáfora del infierno, o viceversa. Para ejecutar tal operación, es decir, para convertir la semejanza en desemejanza, Borges necesita afantasmar la Biblioteca, obligar al cielo a parecerse al infierno. Construye una biblioteca infinita e inclasificable de libros caóticos e ilegibles, que en su desorden "remeda el divino desorden del universo" —desorden para los hombres, orden para los dioses—. Pero, a su vez, como en las imágenes oníricas, reconocemos en la Biblioteca los rasgos distintivos de una biblioteca, aunque deformada en los sueños. Biblioteca, no solamente por su realidad física, sino también como un símbolo de la cultura (Alzraqui 1977:107).

Todas las inquietudes del narrador (y de los demás bibliotecarios) giran en torno a la Biblioteca, a la cual define como "ubicuo y perdurable sistema de galerías" (*ibid.*:470). El bibliotecario reseña las diversas interpretaciones que a lo largo del tiempo se han dado para tratar de entender la Biblioteca. Primero trata de hacer una descripción física de la misma. Destaca su estructura rigurosamente simétrica; se compone de una red interminable de idé-

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

ticas galerías hexangulares, distribuida de manera invariable tanto en sentido vertical como horizontal; en el centro de cada hexágono hay un vasto pozo de ventilación, rodeado por una pequeña baranda y dos lámparas; cuatro lados del hexágono están cubiertos por cinco anaqueles cada uno; uno de los lados libres desemboca en un zaguán que permite comunicarse horizontalmente con los demás hexágonos; en el zaguán hay un espejo, un gabinete para dormir de pie y una letrina, por donde pasa “la escalera espiral que se abisma y eleva hacia lo remoto” (Borges 1990a:465). La descripción de la biblioteca corresponde a un laberinto infinitamente simétrico. Recordemos que el laberinto es uno de los símbolos que con mayor frecuencia aparecen en la literatura borgeana. Muchos son los cuentos y poemas de Borges donde figura el laberinto, no sólo como tema, sino también como elemento estructurante de la narración. El laberinto está compuesto por una serie de intrincados pasadizos diseñados para confundir, extraviar y eliminar a los intrusos. Sólo podrá acceder a su centro quien haya podido recorrer todos sus meandros y llegar con bien hasta el final: el iniciado, aquel que está apto para desentrañar el secreto y entrar en contacto con el misterio.

Dentro del laberinto el tiempo se prolonga de manera indefinida, debido a la sensación de angustia y estupor que nos provoca estar perdidos y no tener algún parámetro para orientarnos. El desafío es contundente: o lo vencemos o en sus múltiples espirales el laberinto nos derrota. El laberinto es un desafío a la inteligencia, es una presencia obsesiva y enajenante.

En la descripción de la Biblioteca se recurre al efecto de focalización. De la descripción de las vastas latitudes que forman las galerías se pasa a los muros, de los muros a los anaqueles, de éstos a los libros, de los libros a las páginas, de las páginas a los renglones y de los renglones a las letras, en las letras se detiene y en un curioso juego de espirales y espejos éstas permitirán descubrir la esencia de la Biblioteca.

Tras la descripción física, el bibliotecario procede a enunciar los distintos axiomas y silogismos, generados al menos durante quinientos años, para tratar de descubrir el principio rector de la Biblioteca, que sirva para justificar el evidente desorden:



### *Dictamen clásico:*

La Biblioteca es una esfera, cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible.<sup>3</sup>

### *Axiomas:*

1. La Biblioteca existe *ab aeterno*. De esa verdad, cuyo corolario inmediato es la eternidad futura del mundo, ninguna mente razonable puede dudar.
2. El número de los símbolos ortográficos es veinticinco: el espacio, el punto, la coma y las veintidós letras del alfabeto, sin contar ni mayúsculas, ni guarismos.

### *Ley fundamental de la Biblioteca:*

*Premisa 1:* Todos los libros, por diversos que sean, constan de los elementos enunciados en el axioma 2.

*Premisa 2:* No hay en la vasta Biblioteca dos libros idénticos.

### *Corolario:*

La Biblioteca es total y “sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veinticinco símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea, todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas.”

La declaración de que la Biblioteca era total produjo en los bibliotecarios una desaforada felicidad, pues se creyeron poseedores de un tesoro intacto que les ayudaría a dilucidar los misterios esenciales del universo: el origen de la Biblioteca y el tiempo. Al respecto el narrador señala: “Es verosímil que esos graves misterios puedan explicarse en palabras: si no basta el lenguaje de los filósofos, la multiforme Biblioteca habrá producido el idioma inaudito que se requiere y los vocabularios y gramáticas de ese idioma” (*ibid.*:468).

Además de estos misterios fundamentales de la humanidad se pretendió que también se aclararan las interrogantes personales de todos los hombres. Los bibliotecarios imaginaban que debían existir “libros de apología y de profecía, que para siempre vindicaban los actos

---

<sup>3</sup> V. el ensayo “La esfera de Pascal” (*Otras inquisiciones*), donde Borges compila las diversas interpretaciones que a lo largo de 2 500 años se han dado a esta metáfora (1990b:14-16).

de cada hombre del universo y guardaban arcanos prodigios para su porvenir” (*ibidem*). Fue entonces cuando empezaron a circular diversos rumores en torno a los libros del Hexágono Carmesí: “libros de formato menor que los naturales; omnipotentes, ilustrados y mágicos” (*ibid.*:469) y también se propaló el rumor acerca del Hombre del Libro: “En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir algún libro que sea la cifra y el compendio perfecto *de todos los demás*: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios” (*ibidem*). Con entusiasmo todos los bibliotecarios (incluso el narrador) abandonaron su hexágono natal y peregrinaron en busca del libro todopoderoso, “acaso el catálogo de catálogos”, que les ayudara a solucionar todos los enigmas de la laberíntica Biblioteca (*ibid.*:465). Tratan de encontrar el *Liber Mundi* donde figura el plan divino que permite desentrañar todos los misterios de la creación.<sup>4</sup> Sin embargo, después de la euforia inicial sobreviene una gran depresión, pues dentro de un conjunto infinito la posibilidad de que un hombre encuentre su justificación “o alguna páfida variación de la suya, es computable en cero” (Borges, *op. cit.*:468), por lo que una secta blasfema sugirió que cesaran las búsquedas y que todos los hombres trataran de remedar el desorden divino, ensayando las posibles combinaciones de los veinticinco símbolos. Por el contrario, los Purificadores, creyeron que era necesario deshacerse de las obras superfluas, por lo que eliminaron millones de libros. El bibliotecario comenta que a pesar del terror que suscitaron estos fanáticos, las pérdidas de la Biblioteca son irrelevantes, pues en un conjunto infinito nada puede agregarse ni perderse, debido a que un conjunto infinito equivale a cualquiera de sus partes, por lo que no se le pede añadir ni suprimir nada:

$$\infty + \infty = \infty$$

$$\infty - \infty = \infty$$

$$\infty \times \infty = \infty$$

$$\infty \div \infty = \infty$$

<sup>4</sup> *Libro*: “Símbolo de la sabiduría, de la ciencia, y también de la totalidad del universo (compuesto de numerosas hojas cada una de las cuales sustenta numerosos caracteres, todo ello forma unidad, sin embargo). De ahí la idea del *Liber Mundi* o libro del mundo, donde están escritas todas las leyes que utilizó la inteligencia divina para crearlo. —El islam añadió la distinción entre los aspectos macrocósmico y microcósmico de este simbolismo: además del *Liber Mundi*, cada persona tiene el suyo, donde está inscrito su destino, lo cual prolonga algunas nociones orientales anteriores sobre unas tablas de la predestinación. —En la Biblia hallamos también *el libro de la vida* que designa a la totalidad de los elegidos, y *el libro de los siete sellos* de la Revelación, que es una suma de saberes esotéricos” (Becker 1998:188-189).

Por ello, contra la opinión de quienes lamentan las cuantiosas e irreparables pérdidas, el narrador enuncia dos características de la Biblioteca que debieran ser evidentes para todos los bibliotecarios.

### *Hechos notorios:*

- 1 La Biblioteca es tan enorme que cualquier reducción de origen humano resulta infinitesimal.
- 2 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 una coma.

En contacto con el infinito todas las labores humanas están condenadas al fracaso. Cuando nos enfrentamos a lo infinito, nos enfrentamos a un mar indefinido de posibilidades. Dentro de un conjunto infinito todo es válido y, a su vez, todas las reglas existentes pueden no funcionar. El contacto con el infinito torna inútiles todas las acciones humanas: “La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma”, dirá el narrador de este cuento, pues “Hablar es incurrir en tautologías. Esta epístola inútil y palabrera ya existe en una de los treinta volúmenes de los cinco anaques de uno de los incontables hexágonos —y también su refutación” (*ibid.*:470).

A pesar de todos los esfuerzos que hace el narrador por tratar de desentrañar los misterios de la Biblioteca, rememorando axiomas, enunciando premisas, infiriendo corolarios, etc., al final plantea la posibilidad de que incluso las pocas líneas inteligibles que en el decurso de los siglos han encontrado los bibliotecarios sean criptografías y, como tales, para tratar de entenderlas habría que poseer la clave de las transformaciones, porque “Un número  $n$  de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo *biblioteca* admite la correcta definición *ubicuo y perdurable sistema de galerías hexangulares*, pero *biblioteca* es *pan* o *pirámide* o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor”. Estamos de nuevo frente al empleo de máscaras que confunden aún más la ya de por sí inescrutable Biblioteca, volviéndola aún más compleja.

*Biblioteca= ubicuo y perdurable sistema de galerías hexangulares*

*Biblioteca= pan*

*Biblioteca= pirámide*

*Biblioteca= X*

En este punto el narrador hace una pausa efectista y luego lanza una pregunta al lector: "Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?" (*ibidem*). El lenguaje en lugar de comunicar, incomunica.<sup>5</sup> Para poder desentrañar el sentido de un texto critográfico, en primer lugar es necesario poseer la clave, pero para tenerla hay que saber cómo y dónde buscar. Como vemos, a pesar de todos los afanes del bibliotecario el misterio de la Biblioteca (el universo) y todos los enigmas a ella vinculados (el origen del tiempo, el sentido y la justificación de la existencia de cada ser humano, el secreto entramado de causas y efectos, etc.) permanecen irresueltos, casi intocados. La única esperanza del narrador es que la estructura de la Biblioteca se componga de una serie de ciclos periódicos, porque, como hemos visto, el tiempo cíclico en sus continuas reactualizaciones brinda un orden.

Acabo de escribir *infinita*. No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito. Quienes lo juzgan limitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar —lo cual es absurdo. Quienes lo imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros. Yo me atrevo a insinuar esta 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 (Borges, *ibid*:471).

Es curioso señalar la similitud entre la esperanza de encontrar un orden en la Biblioteca (el universo) a través de la reiteración cíclica y el temor manifiesto del bibliotecario de que la Biblioteca (el universo) pudiera ser infinita, y las principales teorías cosmológicas sobre el fin del universo: modelo oscilante del universo y el modelo en expansión perpetua. El modelo oscilante se basa en una concepción cíclica del tiempo, en la cual se tendrían ciclos alternos de *Big Bang* (o Gran Explosión), fase de expansión inicial del universo a partir de un punto, y *Big Crunch* (o Gran Implosión), fase de contracción del universo hasta llegar nuevamente a un punto (universo cerrado), según este modelo se podría determinar el inicio

<sup>5</sup> *Criptografía* (comunicaciones), "ciencia que trata del enmascaramiento de la comunicación de modo que sólo resulte inteligible para la persona que posee la clave, o método para averiguar el significado oculto, mediante el criptoanálisis de un texto aparentemente incoherente. En su sentido más amplio, la criptografía abarca el uso de mensajes encubiertos, códigos y cifras. Los mensajes encubiertos, como los ocultos en textos infantiles o los escritos con tinta invisible, cifran todo su éxito en no levantar ninguna sospecha; una vez descubiertos, a menudo no resultan difíciles de descifrar. Los códigos, en que las palabras y las frases se representan mediante vocablos, números o símbolos preestablecidos, por lo general resultan imposibles de leer si no se dispone del libro con el código clave" (*Encarta 2000*)



y fin del universo. “En este esquema el tiempo es cíclico —el universo no tiene ni principio ni fin” (Halpern 1992:52). En el segundo modelo, no hay posibilidad de retorno, porque el universo seguiría expandiéndose para siempre (universo abierto y plano).

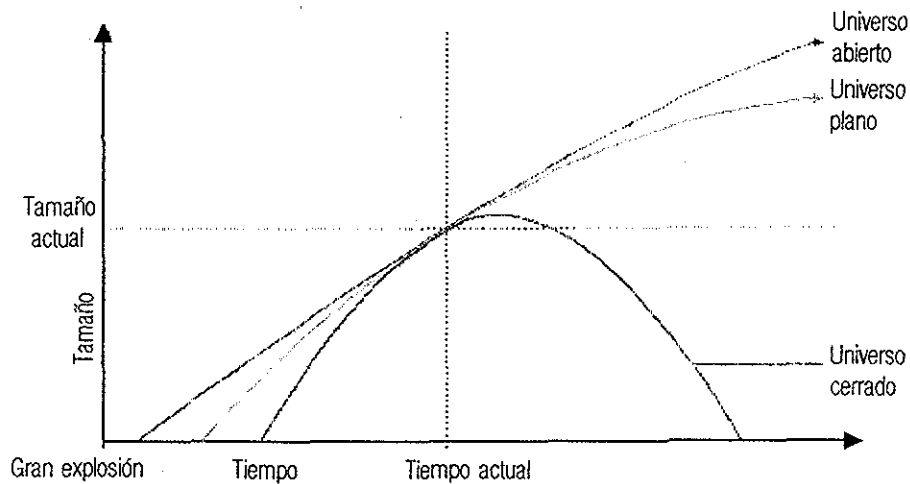


Fig. 16 Modelos estático y de expansión del universo<sup>6</sup>

Como se puede apreciar en el diagrama actualmente el universo se encuentra en una fase expansiva y no se puede saber aún cuál será su actuación futura, aunque considerando los cálculos actuales de materia en el universo “lo más probable es que el universo continúe expandiéndose para siempre” (Halpern, *idem.*)

En realidad hay pocas esperanzas de que la biblioteca tuviera al menos el orden que puede brindarle el tiempo cíclico, en el cual tarde o temprano los acontecimientos se repetirán. Lo más probable es que la biblioteca sea infinita, por lo tanto, dentro de ella nunca habrá manera de orientarse.

<sup>6</sup> “De acuerdo con la teoría generalmente aceptada de la Gran Explosión, el Universo se originó entre hace 10.000 y 20.000 millones de años atrás y se ha ido expandiendo desde entonces. El futuro del Universo es incierto: la expansión podría ser limitada (Universo cerrado), contrayéndose el Universo sobre sí mismo, o podría ser infinita (Universo abierto), en cuyo caso el Universo seguirá expandiéndose siempre. En el caso límite entre estas dos posibilidades (Universo plano), tampoco cesará la expansión” (Encarta 2000)

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### 5.2.1 Esquema temporal de "La Biblioteca de Babel"

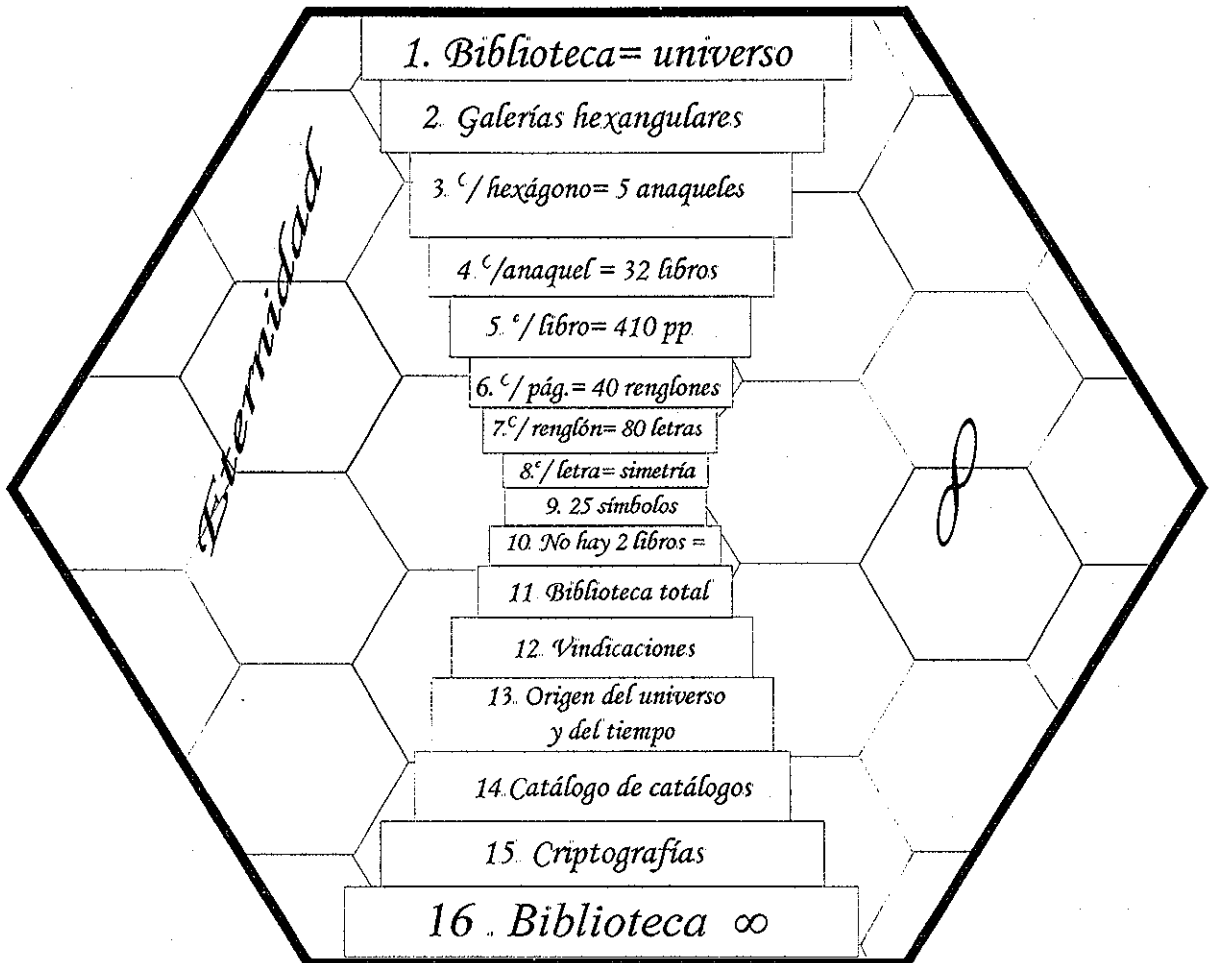
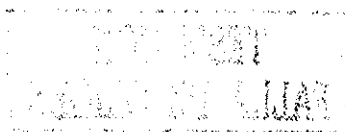


Fig. 17 Planos temáticos en "La Biblioteca de Babel"

En la figura 17 se muestran los diversos planos temáticos que se presentan en "La Biblioteca de Babel". Como se puede apreciar, la estructura general del cuento corresponde a un reloj de arena, pues se pasa de lo general a lo particular y viceversa. Si leemos los distintos planos temáticos de arriba hacia abajo nos daremos cuenta de que recurriendo al



efecto de la focalización, el narrador desde el inicio equipara a la Biblioteca con el universo (plano 1), posteriormente procede a hacer la descripción externa de la inhumana Biblioteca: partiendo de lo general a lo particular, muestra desde las innumerables galerías hexangulares que forman la Biblioteca hasta la inigualable simetría de cada letra (planos del 2 al 8). La segunda mitad del esquema es el reflejo invertido de la primera, pues se pretende llegar de lo particular a lo general. A partir del descubrimiento de que todos los libros, por diversos que sean constan de los mismos elementos: los veinticinco símbolos ortográficos (plano 9) y de que no hay dos libros idénticos (plano 10), se deduce que la biblioteca es total (plano 11); los planos 12, 13 y 14 representan las proyecciones futuras de lo que los bibliotecarios quisieran encontrar en la prometedora Biblioteca que abarca la totalidad del conocimiento: justificar su vida y saber lo que les depara el destino, solucionar todos los misterios de la existencia, incluso saber el origen del tiempo y del universo, y por fin, dar con el catálogo que sirva para poder encontrar orden en el evidente caos de la Biblioteca. Pronto estas esperanzas se vienen abajo, pues se añade un problema más a la incesante búsqueda: incluso cuando se pudiera encontrar el catálogo de catálogos, hay pocas posibilidades de que se entienda, pues no se sabe si debe interpretarse en sentido literal o criptográfico (plano 15) y, de ser así, se necesitará encontrar la clave de la clave. Todo ello pone en evidencia que la Biblioteca es infinita (plano 16).

Como vemos, en "La Biblioteca de Babel" las simetrías se dan en diferentes niveles, incluso a nivel estructural del relato.

En el siguiente cuento se retoma el anhelo de descubrir la clave de la creación, pero en esta ocasión se correrá con más suerte.

### 5.3 *La clave de la creación*

En el cuento "La escritura de Dios" abundan las imágenes que pueden ser estudiadas en su aspecto simbólico, como son la cárcel, los gemelos, el jaguar. En este cuento me interesa destacar la manera en que percibe el tiempo quien está recluido contra su voluntad.

En "La escritura de Dios" se manejan esencialmente dos tipos de temporalidades: la temporalidad lineal a que está sujeto el sacerdote (tiempo profano) y la temporalidad que maneja la divinidad (tiempo sacro o eternidad). Cada una de ellas posee rasgos particulares:

- a) Tiempo sacro: reversible, simultáneo, elástico.
- b) Tiempo profano: rígido, lineal, irreversible.

En la confluencia de ambas temporalidades se desarrolla la historia.

El cuento está narrado en primera persona, el protagonista es Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom, a quien el conquistador español Pedro de Alvarado (después de haber profanado y saqueado la pirámide sagrada) redujo al cautiverio. En su encierro le acompaña un jaguar. En este punto resulta enigmática la narración, pues privar a un hombre de su libertad y confinarlo en una cárcel es frecuente, pero que reciba el mismo castigo un animal no deja de sorprender. No obstante, podemos pensar que nada es casual, pues precisamente en las civilizaciones mesoamericanas el jaguar era una entidad ctónica, vinculada con las fuerzas de la Luna y los secretos ocultos de la Tierra, por ello desempeñaba el papel de psicopompo, quien guía a las ánimas (Becker 1998:174, Chevalier 1993:601). Quizá ésta sea su función dentro del cuento: servir de guía al sacerdote para ayudarlo a adentrarse en los secretos divinos, pues ha sido enterrado en vida.

para los mayas el jaguar es sobre todo una divinidad ctónica, expresión suprema de las fuerzas internas de la tierra. Es el dios número nueve, expresión de los países del mundo subterráneo. Señor de lo que está debajo, reviste a veces una función de psicopompo. La tierra se representa devorando al sol, al crepúsculo, en forma de boca de jaguar abierta sobre el astro. En fin, se convierte en una divinidad que corresponde al curso nocturno del astro: el sol representado en forma de jaguar es el sol negro.

Dios del interior de la tierra, lleva sobre su lomo una caracola marina, símbolo de la abuela luna, y por extensión, símbolo del nacimiento (Chevalier 1993:601-602)



Tzinacán en su encierro percibe con mayor intensidad la fluencia del tiempo. El único indicio que le permite corroborar que éste no se ha detenido es la periódica aparición del carcelero que a la hora sin sombra (el mediodía) desliza el cordel con la comida. Por unos instantes también recibe un poco de luz y aire del exterior. La luz del exterior brindará al recluso la oportunidad de conocer su entorno. En esos fugaces momentos, sus ávidos ojos captarán las imágenes que podrá analizar y ordenar para mantenerse ocupado durante las monótonas horas de su cautiverio.

Desde el inicio del cuento se le da gran importancia al lugar del cautiverio: una cárcel subterránea de piedra con forma de hemisferio casi perfecto (el piso es menor que el círculo máximo). Es un extraño vientre que Tzinacán sabe que será su tumba: vida y muerte convergen. En esta especie de útero tiene un hermano gemelo, el jaguar, a quien debe descifrar y entender, para poder desvelar el misterio que encubre la escritura del Dios. La cárcel está dividida en dos partes iguales por un muro que, aunque de inmensas proporciones, no alcanza a tocar el techo de la bóveda. A ras del suelo tiene una ventana con barrotes, a través de la cual Tzinacán podrá ver al jaguar, su trágico compañero de penalidades, que habita del otro lado del muro. A pesar de la vastedad de este recinto sus paredes cóncavas provocan en el mago una sensación de opresión. En ese lugar el único contacto con el exterior es una escotilla por donde el carcelero desliza un cordel para bajar cántaros con agua y carne para alimentarlo (función análoga a la del cordón umbilical).

Los espacios cerrados son propicios para la autorreflexión, para adentrarse en las profundidades de uno mismo, por ello Tzinacán recurre a su memoria como tabla de salvación para mantener su cordura, pues es su único asidero con el mundo real:

Urgido por la fatalidad de hacer algo, de poblar de algún modo el tiempo, quise recordar, en mi sombra, todo lo que sabía. Noches enteras malgasté en recordar el orden y el número de unas sierpes de piedra o la forma de un árbol medicinal. Así fui debelando los años, así fui entrando en posesión de lo que ya era mío (Borges 1990a:596).

En la desesperada posesión de su yo, Tzinacán tropezará con una de las tradiciones de Qaholom: el dios previniendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, el primer día de la creación escribió una sentencia mágica apta para conjurar esos males. El fin del tiempo comporta la aniquilación y la muerte, el fin de una era, pero en este

152

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

proceso de aniquilación está también presente la idea del renacer, el inicio de una nueva etapa. Dice Gordon:

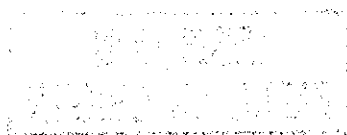
La mayor parte de las civilizaciones antiguas no compartían nuestra visión del tiempo como un continuo lineal que se prolongaba en un futuro indefinido. La mayoría de los pueblos antiguos creía que el tiempo era de carácter cíclico. En una civilización tras otra nos encontramos con mitos que anuncian la destrucción del mundo, después de lo cual habrá una nueva creación que dará origen a un nuevo ciclo. La idea de un tiempo cíclico precede, quizá, dentro del mito a un tiempo lineal (1989:12).

La ardua labor que ahora emprenderá es tratar, no de descifrar el misterio, sino de encontrar el lugar que guarda la clave de la creación, la mágica sentencia que sirve para romper con la tiranía del destino y cambiar el curso de la historia. Después de ensayar las más disímiles teorías, se da cuenta de que el fin de su búsqueda siempre ha estado frente a él: el jaguar, siendo una hermosa especie viva, podría preservar infinitamente la fórmula secreta que sólo el elegido podría descifrar.

En los escasos momentos de claridad se dedicará a analizar el pelaje de su hermano gemelo. Sólo tendrá unos instantes de observación diaria, para tratar de develar el misterio. Su memoria, en este confinamiento donde el espacio se subordina al tiempo, será el único sitio donde podrá aprehender la realidad, deberá ir enlazando cada una de las manchas de la piel del jaguar para poder estudiarlas. Tendrá que entresacar un orden en el caos imperante. Bajo la premisa de que nada es casual pretenderá redescubrir la lógica que posibilite encontrar el orden de la creación.

Para tener acceso al misterio que protege la mágica sentencia, Tzinacán deberá efectuar un proceso de iniciación, superando las múltiples pruebas que le aguardan. En este proceso cobrará gran importancia el jaguar, quien con su sola presencia servirá de guía y será el medio para acceder al secreto. Las pruebas que debe superar son las siguientes:

- a) descubrir el sitio en que el dios guardó la sentencia
- b) memorizar la disposición de las manchas en la piel del jaguar
- c) tratar de interpretarlas
- d) poder deslindar la realidad del sueño, descubrir la ficción de la realidad y sobrevivir a las oníricas arenas que están a punto de ahogarlo



Una tras otra debe ir superando estas pruebas. La labor, igual que las arenas del sueño premonitorio, parece infinita. Sin embargo, aun en el arrobamiento místico de su búsqueda, un resto de lucidez le permite vislumbrar la frontera entre el sueño y la realidad, lo cual le posibilita acceder a la revelación misteriosa: descifrar el plan divino, entender la concatenación de causas y efectos, y, finalmente, unirse con la divinidad. Si un sueño puede ser tan vívido como la vigilia, quizá la vigilia sea sólo un sueño.

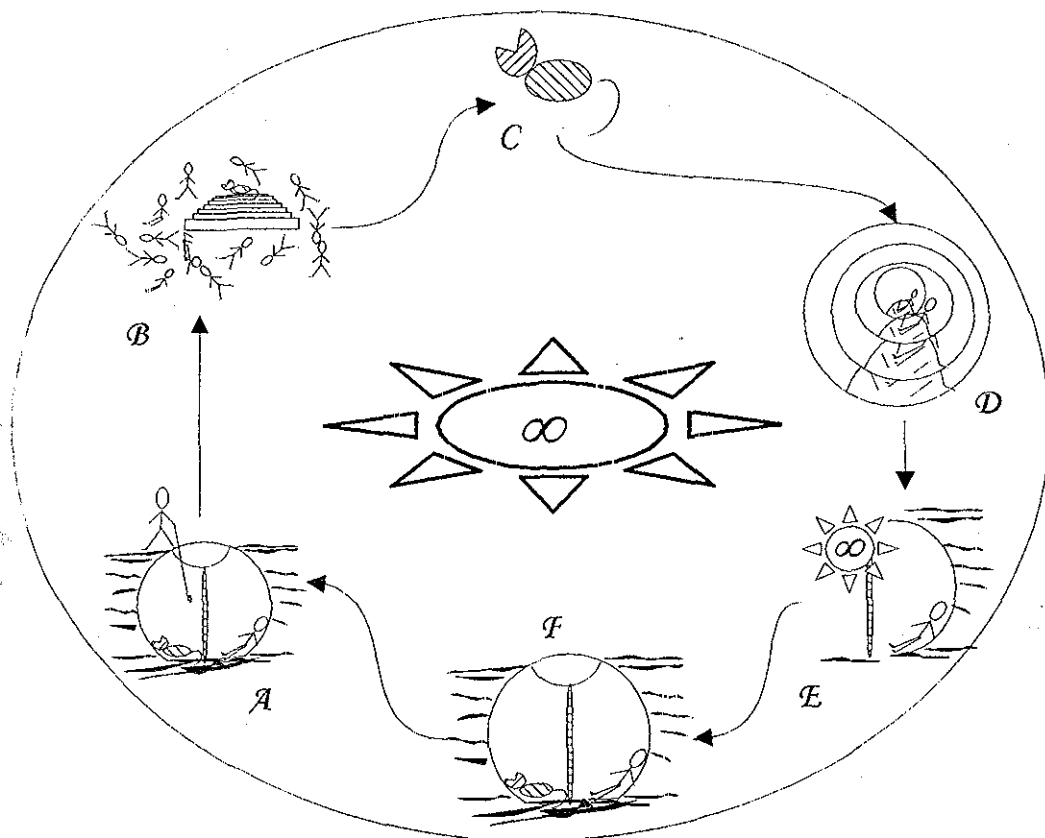
Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entrelazadas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de esas hebras de la 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. ¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar y la de sentir! Vi el universo y vi los íntimos designios del universo [...] y entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre (Borges *ibid.*:598-599).

Izinacán al trascender los límites de su temporalidad humana comprende el secreto entramado de causas y efectos del destino: esa entidad ciega que norma la conducta de hombres y dioses. Esa unión con lo absoluto también lo capacita para descifrar el código secreto que el dios puso en la piel del jaguar, el cual es la llave maestra de la creación. Con ella Izinacán puede dominar el tiempo y manejar el destino a su voluntad. Sin embargo, después de su contacto con el infinito, se siente arrobado por la maravilla, anulado en la eternidad, por ello decide no pronunciar la fórmula sagrada que podría revertir el curso de la historia, anular el rango de acción del destino y romper de una vez por todas con la perversa tiranía del tiempo lineal. A pesar de los pesares, la voluntad humana se muestra indeleble ante el destino.

me bastaría decirlo en voz alta para ser todopoderoso. Me bastaría decirlo para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para ser inmortal, para que el tigre destrozara a Alvarado, para sumir el santo cuchillo en los pechos españoles, para reconstruir la pirámide, para reconstruir el imperio. Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Izinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Izinacán (*Ibid.*:599)

En este juego de posibilidades, no se sabe hasta qué punto el hombre puede ejercer su libre albedrío o sólo es un juguete del destino.

### 5.3.1 Estructura narrativa de "La escritura de Dios"



donde:

A= descripción de la cárcel donde yace Tzinacán / B= Tzinacán recuerda su pasado / C= Tzinacán trata de encontrar y descifrar la escritura de Qaholom / D= laberinto de sueños / E= Unión con la divinidad / F= Presente de la narración / ∞= Trama infinita de sucesos

Fig. 18. Estructura narrativa de "La escritura de Dios"

En la figura 18 se representan las diversas narraciones enmarcadas que hay en el cuento "La escritura de Dios", en la cual se destaca la secuencia lineal de los planos narrativos. El cuento está narrado en pasado, por lo que en realidad Tzinacán está narrando desde F. A partir de este punto describe con minuciosidad la cárcel donde está encerrado (A). Para poblar el tiempo de su cautiverio se dedica a hacer un viaje en su memoria, con el fin de tratar de apropiarse de su pasado (B), ya que sabe que sólo muerto podrá liberarse de su cárcel material. La memoria le permite cierto grado de libertad. Entonces

recuerda que Qaholom ya había predicho todas las desgracias que les sucedieron y guardó una sentencia mágica para conjurar esos males, por lo que se da a la tarea de buscar el sitio donde el dios guardó la sentencia. Descubre que en la piel del jaguar está la sentencia divina y trata de descifrar sus manchas (C). Cuando ya empezaba a desesperarse, tiene una serie de sueños dentro de sueños, donde casi muere ahogado por una montaña de arena (D), que le sirve de premonición para su ulterior unión con la divinidad. Después de tener contacto con lo infinito y eterno, logra encontrar la clave de la creación, que le sirve para entender la infinita red de causas y efectos. Al comprender todo, su identidad y destino personal dejan de importarle y no pronuncia la mágica sentencia que le serviría para romper con la tiranía del tiempo y volver a escribir la Historia, por lo que se queda como antes, pero ya su actitud es diferente, porque a partir de ese momento es su decisión permanecer encerrado.

Por último, es curioso señalar la similitud de ideas que manejan quienes pretenden encontrar la clave que explique el universo, sin importar que se trate de estudiosos cabalistas, magos mayas, bibliotecarios o físicos de gran renombre. Dice Stephen Hawking:

Si se admite entonces que el universo no es arbitrario, sino que está gobernado por ciertas leyes bien definidas, habrá que combinar al final las teorías parciales de una teoría unificada completa que describirá todos los fenómenos del universo [...] Pero si realmente existiera una teoría unificada completa, ésta también determinaría presumiblemente nuestras acciones. ¡Así la teoría misma determinaría el resultado de la búsqueda de ella! ¿Y por qué razón debería determinar que llegáramos a las verdaderas conclusiones a partir de la evidencia que nos presenta? ¿Es que no podría determinar igualmente bien que extrajéramos conclusiones erróneas? ¿O incluso que no extrajéramos ninguna conclusión en absoluto? (1992:31).

El hombre con todos sus medios persistirá en su tentativa de tratar de entender su entorno, por eso ante la imposibilidad de encontrar un orden que explique el funcionamiento total del universo, recurrirá a la creación de diversos universos alternativos, como lo hace la literatura.

## 5.4 Dios

Borges señala que él no cree en Dios, a pesar de lo cual a lo largo de su obra aparecen continuas referencias a este personaje, que puede ser llamado Buda, Jehová, Alá, Jesús, Quaolom, Thor, etcétera. Borges considera que la metafísica es una de las ramas de la literatura fantástica, en la cual están incluidas la teología y, por supuesto, Dios. Considera que Dios es una invención humana, como el centauro, los dragones o el ave Fénix.

La idea de un Dios todopoderoso y omnidotado es mucho más apasionante que las más exquisitas creaciones de la fantasía y de la ciencia ficción. No hay duda de que la creación de Spinosa, por ejemplo, es mucho más excelente que la obra de Wells o Poe, porque el tema que trata es mucho más profundo, inmenso y extraño que el de los dos fantasistas juntos (Verdugo 1986:41).

En varios cuentos Dios figura como personaje, ya sea el dios maya Quaolom ("La escritura de Dios"); el quimérico dios Fuego ("Las ruinas circulares"); el misterioso mendigo de "Los tigres azules"; el dios a quien habla Hladik para que le otorgue un año más de vida ("El milagro secreto"); los desconocidos dioses que rigen el mundo ("El inmortal"); el dios panteísta de "La busca de Averroes" o el dios a quien quisiera encontrar "Borges" detrás del Zahir. También el Nombre Secreto de Dios puede emplearse para solucionar un crimen ("La muerte y la brújula"). Además, en algunos cuentos figuran diversas discusiones sobre temas teológicos: "Tres versiones de Judas" y "Los teólogos".

Un tema recurrente en los cuentos de Borges es tratar de descifrar el sentido universo, para lo cual se requiere la clave de la creación, como vimos en la "La escritura de Dios". Tzinacán estudia el pelaje del jaguar para tratar de descubrir la secreta clave de Dios que sirve para escapar del dominio del tiempo y revertir el curso de la historia. Esta inquietud también está presente en "La Biblioteca de Babel" en la cual los bibliotecarios intentan infructuosamente descubrir el Catálogo de los Catálogos que justifique la inescrutable Biblioteca.

En los cuentos de Borges Dios brinda una respuesta inmediata a las plegarias de los protagonistas, ya sea con mágicas apariciones o a través de los sueños. Las cosas que se le

piden a Dios son diversas y básicamente consisten en que aplique leyes diferentes a las que normalmente emplea en el mundo real. El mago de "Las ruinas circulares" le pide al dios Fuego que anime a su hijo de sueños. El dios se le aparece en sueños y realiza un pacto con el mago (1990a:453). En "La rosa de Paracelso", Paracelso le pide a su Dios, a cualquier Dios, que le envíe un discípulo para que lo ayude en sus labores; unos instantes después llaman a la puerta y se presenta un joven que aspira a ser su discípulo (1989:389). Hladík habla con Dios en la oscuridad y solicita un año más de vida para poder concluir su drama en verso *Los enemigos*, diez minutos después se duerme; durante el sueño Dios le revela que le ha otorgado el tiempo de su labor (1990a:511). En "Los tigres azules" Alexander Craige habla con Dios para que lo libere de las misteriosas piedras que engendran. Dios se le aparece en forma de un mendigo ciego:

Ya en el recinto pensé que Dios y Alá son dos nombres de un solo Ser inconcebible y le pedí en voz alta que me librara de mi carga. Inmóvil, aguardé una contestación.

No oí los pasos, pero una voz cercana me dijo:

—He venido.

A mi lado estaba el mendigo. Descifré en el crepúsculo el turbante, los ojos apagados, la piel cetrina y la barba gris (1989:388).

Dios libera a Craige de los objetos que contradicen la lógica más elemental de la mente humana: las inescrutables piedras que engendran, en las que tres y uno pueden ser dos o pueden ser catorce. Estas piedras prueban que en el universo existe el desorden y que la razón es una locura. Pero antes de irse, Dios le advierte a Craige que volverá a estar sujeto a las inexorables limitaciones de la mente humana.

—No sé aún cuál es tu limosna, pero la mía es espantosa. Te quedas con los días y las noches, con la cordura, con los hábitos, con el mundo.

No oí los pasos del mendigo ciego ni lo vi perderse en el alba. (*ibid*).

Incluso Borges idea una oración personal, en la que destaca que es insensato pedirle a Dios que altere su secreta red de causas y azares: "El proceso del tiempo es una trama de efectos y causas, de suerte que pedir cualquier merced, por ínfima que sea, es pedir que se rompa un eslabón de esa trama de hierro, es pedir que ya se haya roto. Nadie merece tal milagro" ("Una oración", Borges 1990b:392)



En “Los teólogos” se expone la idea de que Dios es ajeno a todas las disputas teológicas, que a través de los siglos han suscitado las más acaloradas discusiones; algunas de las cuales han culminado en la hoguera.

El final de la historia sólo es referible en metáforas, ya que pasa en el reino de los cielos, donde no hay tiempo. Tal vez cabría decir que Aureliano conversó con Dios y que Éste se interesa tan poco en diferencias religiosas que lo tomó por Juan de Ponia. Ello, sin embargo, insinuaría una confusión de la mente divina. Más correcto es decir que en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecido y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona (1990a:556).

Los temas teológicos son para Borges una fuente inagotable de inspiración. En su conferencia “El arte de contar historias” Borges señala que los evangelios pueden ser leídos de dos maneras. De manera ortodoxa el creyente los lee como la extraña historia de un Dios que se rebaja a ser hombre para expiar los pecados de la humanidad. Pero también pueden ser leídos como la historia de un hombre de genio que se creía dios y “al final descubre que sólo era un hombre y que Dios —su dios— lo había abandonado” (Borges 2001:65). Borges señala que admira mucho a Jesucristo, pero que en ocasiones encuentra demagógica su doctrina; por ejemplo, cuando dice que los últimos serán los primeros, que los pobres de espíritu heredarán la tierra y que los ricos no entrarán en el reino de los cielos. Tales inquietudes las plasma en “Fragmentos de un evangelio apócrifo” (*Elogio de la sombra*, 1969), en el cual parodia las bienaventuranzas del Sermón de la Montaña:

3. Desdichado el pobre de espíritu, porque bajo la tierra será lo que ahora es en la tierra.
4. Desdichado el que llora, porque ya tiene el hábito miserable del llanto. [...]
6. No basta ser el último para ser alguna vez el primero. [...]
10. Bienaventurados los que no tienen hambre de justicia, porque saben que nuestra suerte, piadosa o adversa, es obra del azar, que es inescrutable.
18. Los actos de los hombres no merecen ni el fuego ni los cielos. [...]
27. Yo no hablo de venganzas ni perdones; el olvido es la única venganza y el único perdón. [...]
34. Busca por el agrado de buscar, no por el de encontrar.... [...]
41. Nada se edifica sobre la piedra, todo sobre la arena, pero nuestro deber es edificar como si fuera piedra la arena.... [...] (Borges 1990b:389-390).

A Borges le parece sumamente enigmático el papel de Judas dentro del drama de la salvación. En el cuento “Tres versiones de Judas” Nils Runeberg propone tres hipótesis para



entender su actuación: la primera es que Judas se sacrificó por la humanidad, la segunda es que se creyó indigno de ser bueno y la última es que Judas es Jesús.

1. *Judas se sacrifica por la humanidad*. Cuando Dios se hizo humano pasó “de la ubicuidad al espacio, de la eternidad a la historia, de la dicha sin límites a la mutación y a la muerte”. Para corresponder a ese sacrificio un representante del género humano debía realizar también un sacrificio análogo: Judas se rebajó a delator “(el peor delito que la infamia soporta) y a ser huésped del fuego que no se apaga” (Borges 1990a:515).
2. *Judas practica un ilimitado ascetismo*. “Judas eligió aquellas culpas no visitadas por ninguna virtud: el abuso de confianza (Juan 12:6) y la delación. Obró con gigantesca humildad, se creyó indigno de ser bueno” (*ibid* :516).
3. La tercera hipótesis es aún más inquietante: *Judas y Jesús son la misma persona* “Dios totalmente se hizo hombre, pero hombre hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos, pudo elegir *cualquiera* de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo haber sido Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un ínfimo destino: fue Judas” (*ibid* :517).

Otro tema que inquieta a Borges es el del Mal. A Borges (como a casi todos nosotros) le cuesta trabajo entender que Dios permita la existencia de la maldad y le parece más absurda la idea de que haya un castigo eterno. En el ensayo “La duración del Infierno” (*Discusión*, 1932) Borges considera que el destino humano está aquejado de tantas desdichas y cosas estafalarias, que incluso es posible que haya un Infierno y que éste dure eternamente. Borges brinda dos argumentos para invalidar la eternidad del Infierno. El primero es que la inmortalidad no es una maldición, es un don. “Quien la merece, la merece con cielo; quien se prueba indigno de recibirla, *muere para morir*” (1990a:236). El segundo argumento es que eternizar el castigo equivale a eternizar el Mal. Borges también expone las razones (algunas veces disparatadas) que han dado aquellos que sostienen que el infierno es eterno. El primer argumento en pro de la eternidad del Infierno es de orden policial; se justifica destacando el carácter disciplinario del castigo: “la temibilidad del castigo radica precisamente en su eternidad y ponerla en duda es invalidar la eficacia del dogma y hacerle el juego

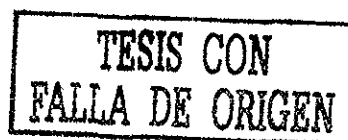
al Diablo” (*ibid.*:237). El segundo argumento a Borges le parece ridículo: “*La pena debe ser infinita, porque la culpa lo es, por atentar contra la majestad del Señor, que es Ser infinito*” (*idem*). Señala Borges que esgrimir este argumento equivaldría a pensar que la culpa podría ser santa, misericordiosa, justa o cualquier otro predicado que se le pueda aplicar a Dios. A Borges le parece que el único argumento válido a favor de la eternidad del Infierno es que los hombres pueden ejercer su libre albedrío: “Nos impone un juego terrible, nos concede el atroz derecho de perdernos, de insistir en el mal [...] de hacer fracasar a Dios en nuestro destino” (*ibid.*:238).

Respecto a la inmortalidad Borges señala que le aterra la posibilidad de vivir para siempre; dice que él quiere morir eternamente en cuerpo y alma: “Tengo miedo a la inmortalidad del alma, sé que debo morir y quisiera morir luego...; estoy muy cansado. Mi único miedo sería no morir entero: la eterna perdurabilidad” (Verdugo 1986:45). Este tema lo desarrolla Borges en su cuento “El inmortal”.

El tema central de “El Inmortal”, como es de esperarse, es la inmortalidad, pero entendida a la manera borgeana. No se trata sólo de no morir y seguir siendo uno mismo indefinidamente, sino de vivir todas las experiencias que un hombre pueda tener sin importar su pobre identidad personal. Rufo sufre una serie de transmigraciones que lo llevan a recorrer más de dieciséis siglos encarnando diversos personajes.<sup>7</sup>

El relato inicia *in extremas res*. A principios de junio de 1929, la princesa de Lucinge compra al anticuario Joseph Cartaphilus los seis volúmenes de la *Iliada* de Pope. En el último volumen encuentra un manuscrito redactado en inglés y cargado de latinismos. El manuscrito estaba dividido en cinco partes. Las cuatro primeras giran en torno a Marco Flaminio Rufo. La última parte nos revela los múltiples avatares por los que atravesó este personaje y descubren el fantástico carácter del manuscrito: se trata de la autobiografía de Joseph Cartaphilus. En la posdata, utilizando un recurso muy borgeano, se identifican las fuentes en que se basa el manuscrito y se trata de probar el carácter apócrifo del documento.

<sup>7</sup> Cayo Aurelio Valerio Diocleciano fue emperador romano del año 284 al 305 d. C., además por medio de la princesa de Lucinge sabemos que Joseph Carthaphilus murió en octubre de 1929.

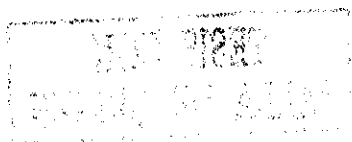


El cuento se divide en dos búsquedas, representadas por dos ríos: “el río secreto que purifica de la muerte a los hombres” (el río que confiere la inmortalidad) y el río que devuelve la muerte a los inmortales (cabe decir, que los purifica de la inmortalidad). El cuento más que exaltar a la inmortalidad tiende a destacar las ventajas de la mortalidad. La inmortalidad es vista como un ciego capricho de divinidades desconocidas, indescifrables, ajenas al hombre. La muerte actúa como centro de la existencia, es en ella donde cobran sentido las acciones humanas:

La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Éstos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser el último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. 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 fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay una cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario (Borges 1990a:541-542).

Todo lo que está vinculado con la inmortalidad se representa como algo anómalo y abominable. El río que libra de la muerte a los hombres es descrito como un sucio arroyo de aguas impuras y estancadas. Los inmortales denotan en su personalidad apatía y negligencia: están desnudos, el color de su piel es gris y su barba es hirsuta, no hablan y devoran serpientes; Rufo los confunde con los trogloditas. Los inmortales viven en nichos similares a una sepultura, excavados en las rocas. Paradójicamente podría decirse que los inmortales son seres muertos, en el sentido de que no actúan y dejan que el tiempo y los acontecimientos rueden sobre ellos y jueguen con su aciago destino. No inspiran temor sino repulsión.

La apatía de los inmortales se explica en función de lo inacabable de su existencia: saben que disponen de un plazo infinito, y en ese tiempo a todo hombre le pueden ocurrir todas las cosas. Por sus errores del pasado o del porvenir todo hombre puede ser acreedor a todo el deshonor; pero también es digno de toda gloria por sus virtudes presentes o pretéritas.



Así como en los juegos de azar las cifras pares y las impares tienden al equilibrio, así también se anulan el ingenio y la estolidez [...] El pensamiento más fugaz obedece a un dibujo invisible y puede coronar, o inaugurar una forma secreta [...] Encarados así, nuestros actos son justos, pero también son indiferentes. No hay méritos morales o intelectuales. Homero compuso la *Odisea*; postulando un plazo infinito con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la *Odisea*. Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy (*ibid* :541).

Dada la futilidad de las acciones, los inmortales deciden abandonar el mundo físico (“todos los Inmortales eran capaces de perfecta quietud; recuerdo alguno a quien jamás he visto de pie: un pájaro anidaba en su pecho” [*ibid*.]), para dedicarse por entero a la especulación, al pensamiento puro. La edificación de la monstruosamente absurda Ciudad de los Inmortales es el último símbolo a que ellos condescienden.

En cuanto a la ciudad cuyo nombre se había dilatado hasta el Ganges, nueve siglos haría que los inmortales la habían asolado. Con las reliquias de su ruina erigieron, en el mismo lugar, la desatinada ciudad que yo recorrí; suerte de parodia o de reverso y también templo de los irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre (*ibid* :540).

Según los datos que proporciona el cuento, el manuscrito fue redactado después del 4 de octubre de 1921 (día en que Rufo recupera su condición mortal) y antes de junio de 1929, cuando Cartaphilus se entrevista con la princesa de Lucinge. Marco Flaminio Rufo (ahora llamado Joseph Cartaphilus) al releer sus propios escritos descubre que él también fue Homero. En el relato, aparte de las alusiones explícitas para justificar tan importante confusión en su memoria, existen diversos rasgos de verosimilitud (dentro de la atmósfera fantástica del cuento) que permiten explicar las incongruencias de la narración. Durante sus más de dieciséis siglos de existencia, Joseph Cartaphilus poseía la inmortalidad, pero no tenía una memoria infinita. Además hay que recordar que a los Inmortales no les interesaba su propio destino. La narración está contaminada por las imprecisiones que dan el olvido y el tiempo. El manuscrito inicia con la frase: “Que yo recuerde mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpeylos cuando Diocleciano era emperador” (*ibid* :533]. Cuando logra salir de la anómala Ciudad, el horror y las penosas circunstancias de su fuga son

motivo para que decida aplicar el olvido a un grado tal que ni siquiera puede recordar, si tal olvido existió:

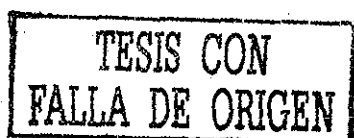
No recuerdo las etapas de mi regreso, entre los polvorientos y húmedos hipogeos. Únicamente sé que no me abandonaba el temor de que al salir del último laberinto me rodeara otra vez la nefanda Ciudad de los Inmortales. Nada más puedo recordar. Ese olvido, ahora insuperable, fue quizá voluntario; quizá las circunstancias de mi evasión fueron tan ingratas que, en algún día no menos olvidado también, he jurado olvidarlas (*ibid*:538).

La narración cargada de imprecisiones secretamente preparaba la aparición de otro elemento fantástico: la certeza de que un solo hombre puede ser todos los hombres, de ahí que el nombre del cuento sea “El Inmortal” en lugar de Los Inmortales.

La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos. [...] Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto (*ibid*:543-544).

Para Borges la manera de lograr la inmortalidad es a través de las ideas de los otros. Participamos de la inmortalidad como especie, los nombres propios son sólo accidentes. Borges plantea que uno debiera atenerse exclusivamente a las manifestaciones del anónimo espíritu creador para entender la historia de las ideas y no considerar solamente su aleatoria envoltura humana. En el ensayo “La flor de Coleridge” cita a Emerson (en *Essays*, 2, viii, 1844) quien dice: “Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tanta unidad hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente” (1990b:17). Por ello, no es extraño que Rufo pueda sintetizar la historia de la humanidad. Para Borges la inmortalidad es tan terrible como el insomnio (v. 2.2).

La relación de Borges con la divinidad es similar a la que mantiene con el tiempo, no cree que existan, incluso continuamente se dedica a refutarlos, pero son temas recurrentes dentro de su creación literaria, y frecuentemente hace alusiones directas o veladas a ellos.



## Conclusiones

*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 (Borges 1990b:149).*

**E**l tiempo es una inagotable fuente de misterio para la humanidad. En el transcurso de los siglos los seres humanos han intentado ahondar en su naturaleza inescrutable. Es un tema que ha cautivado por igual a poetas, místicos, historiadores, filósofos y científicos de todas las disciplinas y, en general, a todo hombre que alguna vez se haya asombrado o rebelado por el dominio absoluto de esta entidad. El tiempo no sólo rige las actividades del hombre, sino su ser mismo.

El tiempo posee un carácter ambivalente, pues es el gran constructor y destructor, artífice sagrado de lo efímero, en su transcurso nos sublima y subyuga, corrompe las cosas y purifica sentimientos, sana las heridas del cuerpo y alma. El tiempo que da continuidad y orden es también causa de desquiciamiento y de muerte.

Todos somos conscientes del irreversible flujo del tiempo que parece dominar nuestra existencia, en el que lo pretérito está fijo y el futuro no se puede vislumbrar. Podemos sentir el anhelo de retrasar el reloj, enmendar los errores o revivir un momento maravilloso; de igual manera, quisiéramos saber de antemano lo que nos depara el futuro. Por desgracia, el sentido común nos dice que el tiempo tiene una línea fija y marcha de manera inexorable hacia el futuro. No podemos adelantar el tiempo ni hacer que se detenga o regrese.

La muerte y el tiempo están fatalmente vinculados. Ante la muerte el hombre se halla, por última vez, ante el inexorable flujo del tiempo. La existencia de la muerte es la prueba más palpable de la influencia del tiempo sobre nosotros. "Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir" (Manrique 1996:101). El hombre acosado por el fluir

temporal, es un ser desvalido y doliente, su trama de hierro lo va arrastrando hacia su inevitable final.

A lo largo de la historia el hombre ha ideado diversos medios para tratar de hacer frente al influjo devastador del tiempo, ya sea buscando la fuente de la eterna juventud, practicando diversas religiones (que le brindan el consuelo de que al menos su alma pueda librarse de la muerte), refugiándose en la memoria, consumiendo drogas, e incluso sumergiéndose en las aguas intemporales del sueño. La literatura brinda un paliativo para tratar de escapar del dominio temporal.

El tiempo en la literatura de Borges resulta omnipresente, aparece en sus ensayos, poesías y cuentos. En estos últimos pone en práctica las disquisiciones sobre el tiempo que maneja en sus ensayos y puede por medio de la creación literaria, romper los eslabones de la intrincada concatenación de causas y efectos: el tiempo detiene su curso, se acelera, se posterga, avanza de manera regresiva, se ramifica infinitamente y puede hacer que no sea lo que fue (aunque bajo el riesgo de crear dos historias universales, contradictorias y excluyentes, como ocurre en el cuento "La otra muerte").

En la composición de los relatos de Borges el tiempo tiene gran riqueza. El tiempo de la narración está plagado de accidentes, no se da un desarrollo lineal, siempre se parte de un momento muy significativo en la vida de los personajes, a partir del cual se narra la historia, ya sea adelantándose a los acontecimientos o refiriéndolos de manera retrospectiva, haciendo una pausa en un instante determinado u omitiendo información. El relato puede iniciar por la mitad, el principio e incluso por el final. En todos de los cuentos que analizamos vimos que no se sigue una sola historia, sino que se presenta un rico entramado de historias que conviven paralelamente, se yuxtaponen o se alternan, como pudimos constatar en los diversos esquemas temporales que presenté a lo largo de este trabajo.

La percepción del tiempo en la consciencia es algo personal, frente a las múltiples metamorfosis que va operando en los individuos, aparece la memoria como una forma de desafío al tiempo, es una manera de eternizar el instante. La peculiar relación que establecemos con el tiempo está marcada por nuestra posibilidad de recordar los acontecimientos pasados y poder prevenir los venideros: en la previsión y la memoria se fundamenta nuestro manejo

temporal. En la memoria reside nuestra identidad, la previsión nos diferencia de los animales. Gracias a la memoria que nos permite aprovechar experiencias pretéritas e inferir consecuencias ulteriores (adentrándonos en el futuro), tenemos la capacidad de manejar el tiempo.

La memoria del hombre contribuyó a humanizar el tiempo, pero, como esencialmente es inventiva y tiende a falsear o tergiversar recuerdos, resultaba poco confiable, por ello la escritura funciona como un complemento de la memoria. La memoria es una forma de desafío al tiempo, es una manera de eternizar el instante. Ella puede aprehender algunos matices significativos de un pasado fugaz. No todos los sucesos merecen ser recordados y, contra lo que podría pensarse, una memoria prodigiosa es un don infernal, dado que la obsesiva congelación del tiempo en la conciencia terminará por destruir el pensamiento, como ocurre en "Funes el memorioso", cuyo protagonista muere bajo el peso del intolerable universo que le revela su memoria infinita. También puede suceder que en la memoria se introduzca un elemento ajeno (ya sea una moneda o la memoria de un muerto) el cual actúa como una especie de virus informático que paulatinamente va destruyendo la memoria de su anfitrión, como ocurre en "El Zahir" y en "La memoria de Shakespeare". De esta manera, el tiempo, como una tenebrosa deidad siniestra, parece cobrar venganza de aquellos que pretenden encapsularlo y despojarlo de sus secretos atributos de corruptor y transformador de las cosas.

El modo más sencillo para modificar el flujo temporal es a través del sueño. Cuando dormimos visitamos oscuras regiones de nuestro inconsciente, en un momento en que nuestro cuerpo cede al sopor y nuestra alma (relajados los lazos que la atan a la vida consciente) puede concederse el don de soñar. El sueño nos permite adentrarnos en regiones insospechadas de nosotros mismos, donde se albergan nuestros más caros anhelos, pero también donde se ocultan nuestras bajas pasiones, temores y complejos. Los sueños nos facilitarán la realización de deseos, pero también aparecerán nuestras frustraciones y heridas, las regiones de nuestro ser que de manera consciente rechazamos y tratamos de encubrir. Todo ello aparece en los sueños, pero no de un modo directo, pues se presenta de manera simbólica a través de máscaras que ocultan y al mismo tiempo ponen en evidencia el contenido de los sueños. En los sueños el tiempo hace gala de sus habilidades de contorsionista, lo mismo se



posterga que se adelanta y puede hacer que un instante parezca infinito. Durante el sueño todo es factible: lograr que lo no sucedido ocurra e incluso modificar el pasado. En los cuentos de Borges vimos que los sueños, en múltiples ocasiones, actúan como profecías (“El otro” y “Veinticinco de agosto, 1983”) o presentan la versión grotesca o exacerbada de los conflictos del protagonista (recuérdense los sueños de “El milagro secreto” y “La escritura del Dios”). También la confusión de los planos oníricos llenará de irrealidad la vigilia, al no poder identificar en dónde culmina la ficción y empieza lo que consideramos como realidad, lo que provoca que lo apócrifo pueda tomarse como verdadero, como observamos en “Las ruinas circulares”.

Un problema singularmente rico es la vinculación del tiempo y el tema del destino. Los personajes borgeanos son seres dolientes, agobiados por la carga de su pasado. En diversos cuentos intentan redimirse de sus errores pretéritos empleando distintos métodos. En “La forma de la espada” Vincent Moon recurre a la suplantación para intentar liberarse de su culpa. En “El milagro secreto” y “La otra muerte” los protagonistas solicitan la ayuda divina para tratar de modificar el curso de la historia y efectuar el acto que los redima de sus errores pretéritos. No obstante, estos métodos para tratar de modificar el pasado no son del todo exitosos, pues las máscaras se desmoronan, los milagros no trascienden y las paradojas se suceden sin límite.

Borges considera que la eternidad es “una de las más hermosas invenciones del hombre”. Los hombres se desenvuelven de modo sucesivo en el tiempo, por eso la eternidad resulta inconcebible. La eternidad se caracteriza por la simultánea coexistencia de todos los instantes del tiempo. Todos los sucesos pueden ocurrir de manera simultánea (incluyendo los pretéritos, los inexistentes e incluso los imposibles), lo que le confiere un orden inhumano, como vimos en “La Biblioteca de Babel”. Pero como en la eternidad todo puede ocurrir, incluso es posible encontrar la clave secreta de la creación, aunque al final se decida no usarla (“La escritura de Dios”).

Borges considera que la metafísica es una de las ramas de la literatura fantástica y piensa que Dios es una de las más asombrosas invenciones humanas. Los temas teológicos son

para Borges una fuente inagotable de inspiración, que le permiten cuestionar y aprovechar sus reiteradas visitas de misterio.

A lo largo de este trabajo hemos visto que para Borges el tiempo es su tema predilecto de reflexión. Borges niega al tiempo, juega con las diversas paradojas que sugiere e incluso se identifica con él. Como hemos visto, Borges no pretende resolver el enigma del tiempo, de hecho le parece fascinante que a pesar de los grandes esfuerzos que el hombre a lo largo de su historia ha hecho para tratar de entenderlo, este misterio permanezca casi intocado y continúe, desde su secreto ámbito, rigiendo todas las actividades del universo.



# Bibliografía

ABBAGNANO, NICOLA

1996 *Diccionario de filosofía*, FCE, México, 1206 pp.

ALAZRAKI, JAIME

1974 *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid, (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos, 112), 485 pp.

1976 *Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, (El escritor y la crítica. Persiles, 88), 364 pp.

1977 *Versiones, reversiones, inversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Gredos, Madrid (Biblioteca Románica Hispánica. Campo abierto, 36), 156 pp.

ALIFANO, ROBERTO

1988 *Borges: biografía verbal*, Plaza & Janes, Barcelona, 235 pp.

ANDERSON-IMBERTI, ENRIQUE

1979 *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 283 pp. (Letras e ideas).

BARRENECHEA, ANA MARÍA

1972 "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh, U.S.A.), jul.-sept. de 1972, vol. xxxviii, núm. 80, pp. 391-403

1984 *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (edición aumentada), Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 153 pp. (Bibliotecas universitarias).

BECKER, UDO

1998 *Enciclopedia de los símbolos*, tr. José Antonio Bravo, Océano, México, 350 pp.

BERNSTEIN HELENA

1992 *Diccionario de retórica y poética*, 3a. ed., Porrúa, México, 508 pp.

BORGES, JORGE LUIS

- 1926 *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires, 155 pp.
- 1928 *El idioma de los argentinos*, M. Gleizer, Buenos Aires, 185 pp.
- 1970 "Profiles autobiographical notes", en: *New Yorker*, 19/09/1970, pp. 83-84.
- 1985 *Borges oral. Conferencias*, EMECÉ-Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 139 pp.
- 1988 "Prólogo a «La invención de Morel»" de Adolfo Bioy Casares; en: *La invención y la trama. Una antología, selec., int. y notas de Marcelo Pichón Rivière*, FCE, México (Tierra firme), pp. 13-14.
- 1989 *Obras completas (1975-1985)*, EMECÉ, México, 510 pp.
- 1990a *Obras completas (1923-1949)*, EMECÉ, Buenos Aires, 638 pp.
- 1990b *Obras completas (1952-1972)*, EMECÉ, Buenos Aires, 527 pp.
- 1996 *Obras completas IV (1975-1988)*, EMECÉ, Barcelona, 549 pp.
- 2001 *Arte poética Seis conferencias*, Crítica, Barcelona, 181 pp. (letras de humanidad).

BORGES, JORGE LUIS ET AL.

- 1979 "El libro de los seres imaginarios" [1969], en: *Obras completas en colaboración*, EMECÉ, Buenos Aires.
- 1985 *Literatura fantástica*, Siruela, Madrid, 130 pp.
- 1990 *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana-Hermes, 441 pp.

BRAVO, VÍCTOR ANTONIO

- 1988 *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*, UNAM, México, 291 pp. (Biblioteca de Letras)

BURGIN, RICHARD

- 1974 *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 33-34.

CAILLOIS, ROGER

- 1986 "Los temas fundamentales de Borges", en: *La Gaceta del FCE, Nueva época*, (México, D. F.), agosto de 1986, núm. 188, ("Destiempo de Borges"), pp. 34-37. [Tomado de L' Herne: "Jorge Luis Borges", París, 1981.]

CAÑAQUE CARLOS

- 1995 *Conversaciones sobre Borges*, Destino, Barcelona, p. 251 (Áncora y delfín, 750).

CARROLL, LEWIS

- 1991 *Alicia a través del espejo*, Alianza Editorial, México, 219 pp. (El libro de bolsillo, 455).  
1992 *Alicia en el país de las maravillas*, Alianza Editorial, México, 211 pp. (El libro de bolsillo, 276)

CARPENTIER, ALEJO

- 1985 *Obras completas de Alejo Carpentier*, t. III ("La guerra del tiempo", "El acoso", y otros relatos), 3a. ed., Siglo XXI, México, 237 pp.

CARREÑO, FERNANDO

- 1975 *Manual de psicología*, Impresos Unión, México, 159 pp.

CÉDOLA, ESTELA

- 1987 *Borges o la coincidencia de los opuestos*, EUDEBA, Buenos Aires, 311 pp.

CERVANTES, MIGUEL DE

- 1994 *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, ed. de John Jay Allen, Red Editorial Iberoamericana, 1994, México, 595 pp. (Letras Hispánicas, 100).

CIRLOT, JUAN EDUARDO

- 1994 *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 473 pp. (Labor, nueva serie, 4)

COSTA LIMA, LUIS

- 1977 "A antiphysis em Jorge Luis Borges", en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh, U.S.A.), núms. 100-101, jul.-dic. de 1977, pp. 311-335.

COOPER, WILLIAM y ALBERT D. HELFRICK

- 1991 *Instrumentación electrónica moderna y técnicas de medición*, Printice Hall, México, cap. 2.

COTTERELL, ARTHUR

- 1992 *Diccionario de mitología universal*, Ariel, Barcelona, 284 pp. (Ariel, 82)

CUELI, JOSÉ Y LUCY REIDL

- 1980 *Teorías de la personalidad*, Trillas, México, 1980, 254 pp.

CHARBONNIER, GEORGES

- 1970 *El escritor y su obra Entrevistas con Borges*, tr. del francés por Martí Soler, 2a ed., Siglo XXI, México, 92 pp. (Colección mínima literaria).

CHEVALIER, JEAN Y ALIAN GHEERBRANT

1993 *Diccionario de los símbolos*, tr. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona, 1106 pp.

DOSTOIEVSKI, FEDOR MIJAILOVICH

1996 *El doble. Poema de Petesburgo*, Alianza Editorial, Madrid, 192 pp. (Libro de bolsillo, 1103).

ECO, UMBERTO

1988 *De los espejos y otros ensayos*, tr. del italiano por Cárdenas Moyano, revisión Elena Lozano, Lumen, Barcelona (Palabra en el tiempo, 173), 394 pp.

1992 *El nombre de la rosa* (seguido por la traducción de los textos latinos y por las «Apostillas al “Nombre de la rosa”»), tr. del italiano: Ricardo Potchar; tr. de los versos en latín: Tomás de la Ascensión Recio García; Lumen, Barcelona, 670 pp. (Palabra menor, 80).

ELIADE, MIRCEA

1992 *Tratado de historia de las religiones*, Era, México, 462 pp.

1995 *El mito del eterno retorno*, Alianza Editorial-EMECÉ, Madrid, 174 pp. (Libro de bolsillo, 379)

ENCARTA

2000 *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2000*. © 1993-1999 Microsoft Corporation

EUDAVE LOERA, CARMEN ARACELI

1994 *Borges, hacedor de laberintos (tesis de licenciatura, inédita)*, UAM-I, México, 116 pp.

1999 *Manual de normas editoriales*, CIESAS, México, 89 pp.

FERRER, MANUEL

1971 *Borges y la nada*, Tamesis Books, Londres, 201 pp. (Támesis, serie A, monografías, 22).

FLEMING, LEONOR

1993 “Creación y teoría literaria (a propósito de “Las ruinas circulares”) en: *Anthropos Revista de documentación científica de la cultura*, núms. 142-143 “Jorge Luis Borges. Una teoría de la invención poética del lenguaje”, Barcelona, pp. 115-118.

FRENZEL, ELIZABETH

1980 *Diccionario de motivos de la literatura universal*, tr. Manuel Albella Martín, Gredos, 411 pp.

GENETTE, GERAD

1981 "La utopía literaria", en *Borges y la crítica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina

GIECK, KURI

1977 *Manual de fórmulas técnicas*, Representaciones y Servicios de Ingeniería, México, s/p.

GORDON, SAMUEL

1989 *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*, UNAM, México, 248 pp.

GOUDSMIT, SAMUEL A. Y ROBERT CLAIRBORNE

1982 *El tiempo*, Time-Life, México, 200 pp. (Colección científica de Time-Life)

GRIMAL, PIERRE

1994 *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, xxv+ 634 pp.

HAWKING, STEPHEN

1992 *Historia del tiempo*, Planeta-Agostini, Buenos Aires, 247 pp.

IZZI, MASSIMO

1996 *Diccionario ilustrado de los monstruos*, Alejandría, Barcelona, 541 pp.

JAKOBSON ET AL.

1987 *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, tr. Ana María Nethol, 5a. ed., Siglo XXI, México, 235 pp.

JITRIK, NOÉ

1971 *El fuego de la especie Ensayos sobre seis escritores argentinos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 190 pp.

JULIEN, NADIA

1997 *Enciclopedia de los mitos*, tr. José Antonio Bravo, Océano-Robin Book, México, 400 pp.



JURADO, ALICIA

1966 *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, EUDEBA, Buenos Aires.

MANRIQUE, JORGE

1996 *Coplas a la muerte de Don Rodrigo Manrique, su padre Poesía completa*, Aldus, México, 139 pp.

MATAMORO, BLAS

1993 "Fantasmas argentinos", en: *Anthropos Revista de documentación científica de la cultura*, núms. 142-143 "Jorge Luis Borges. Una teoría de la invención poética del lenguaje", Barcelona, pp. 121-124.

MATRICON, JEAN Y JULIEN ROUMETTE

1994 *La invención del tiempo*, RBA Editores, Barcelona, 128 pp. (Conocer la ciencia)

NULDELSIEJER, SERGIO

1987 *Borges, acercamiento a su obra literaria*, presentación: Alfredo Cardona Peña, Costa Amic, México, 174 pp.

PÉREZ, ALBERTO JULIÁN

1986 *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Gredos, 302 pp. (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos, 353).

PICKENYN, JORGE OSCAR

1987 *Cronología de Jorge Luis Borges (1899-1986)*, Plus Ultra, Buenos Aires, 38 pp.

PLAUTO

1962 *Comedias*, Porrúa, México, 222 pp. (Sepan cuantos, 258).

POUPARD, PAUL

1987 *Diccionario de las religiones*, Herder, Barcelona, 1889 pp.

RESNICK, HALLIDAY

1986 *Fundamentos de física* (versión ampliada), CECSA, México, cap. 1.

RALL, DIETRICH

1987 *En busca del texto Teoría de la recepción literaria*, tr. Sandra Franco et al., UNAM, México, 444 pp. (Pensamiento social).

RICŒUR, PAUL

- 1995a *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI, México, 371 pp.
- 1995b *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI, México, pp. 373-627.
- 1996 *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Siglo XXI, México, pp. 629-1074.

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR

- 1976a *Borges: hacia una interpretación*, Guadarrama, Madrid (Ediciones de Bolsillo, 478), 125 pp.
- 1976b "Borges: una teoría de la literatura fantástica", en: *Revista Iberoamericana*, (Pittsburgh, USA.), abril-junio de 1976, vol. 42, núm. 45, pp. 177-189.
- 1983 *Borges por el mismo*, Laia, Barcelona, 254 pp.
- 1993 *Borges. Una biografía literaria*, FCE, México, p. 251.

ROYSTON PIKE, P.

- 1986 *Diccionario de religiones*, adap. Cecilia Frost, FCE, México, 478 pp.

SALAS, EMILIO

- 1994 *El gran libro de los sueños*, Roca, México, 500 pp. (Fontana Práctica).

SUCRE, GUILLERMO

- 1976 "Borges, el elogio de la sombra", en: Alaztaki, Jaime, *Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, pp. 101-116 (El escritor y la crítica. Persiles, 88).

STEVENSON, ROBERT LOUIS

- 1992 *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde*, Premiá, México, 74 pp. (La nave de los locos, 123)

TODOROV, TZVETAN

- 1987 *Introducción a la literatura fantástica*, 3ª ed., Premia Editora, México, 138 pp. (La red de Jonás. Estudios, 5).

VERDUGO FUENTES, WALDEMAR

- 1986 *En voz de Borges*, EOSA, México, 215 pp. (Serie Alterna).

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN