

**Ofelia Castañeda**

**A TRAVES DE LAS RUINAS CIRCULARES DE JORGE LUIS BORGES**



**Universidad de San Carlos de Guatemala  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
Departamento de Letras**

**Guatemala, 1977**

**PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA  
Biblioteca Central**

DL  
07  
T (711)

Este estudio fue presentado por la autora como trabajo de tesis requisito previo a su graduación de Licenciada en Lengua y Literatura española e hispanoamericana.

Guatemala Febrero 1977

# INDICE GENERAL

## INTRODUCCION

1

## CAPITULOS

I	UNIDAD Y UNIVERSALIDAD DE LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES	5
	A. Visión Estética	7
	B. Esquema	11
	C. Elementos	14
	D. Temas	22
	E. Símbolos	27
	F. Borges y la literatura	43
II	ESTRUCTURA FORMAL	45
	A. La dialéctica como anécdota y como forma	45
	B. Estratos verticales	49
	C. Análisis de intuiciones, de significantes y significados	53
	D. Aparente oposición de relaciones dentro del sintagma	57
	E. Juego de oposiciones en otros cuentos	64
III	VISION DEL MUNDO	67
	A. Visión Aparente	67

1.	Búsqueda	72
2.	Encuentro	88
B.	Visión profunda	94
1.	Viaje en el tiempo	95
a.	orden temporal	102
b.	tiempos paralelos	107
c.	tiempo infinito	114
d.	tiempo circular	116
B. 2.	Revelación	119
a.	revelación del destino creador	120
b.	revelación de la creación en el sue- ño	122
c.	comunión con Dios y con el univer- so	124
d.	éxtasis en vigilia alucinada	141
e.	las formas del sueño	145
f.	sueños de un misterioso soñador	153
g.	destino	158
h.	El todo y la nada. La inmortalidad y la mortalidad	167
i.	el doble	173
j.	el círculo	179
	CONCLUSIONES	183
	BIBLIOGRAFIA	189

## INTRODUCCION

A Jorge Luis Borges me lo trajo un invierno. Un sábado remoto, 16 horas (de Buenos Aires), la voz pausada, cortada en cada sílaba, a través de Radio Municipal, comentaba las argucias de la reina Shahrazad para entretener al sultán. Mi cita con Borges no duró mil y una noches; apenas unas cuantas tardes invernales.

Antes había pensado que para ser profesor universitario o conferenciante se necesitaba ser orador, tener elocuencia. — Borges no se permite estos juegos, su contenido es tan inmenso que ha tenido que buscar la forma más sencilla y directa, la palabra exacta; no quiere fascinar complicando la exposición, no persigue emocionar por la resonancia de su voz. Su decir es opaco y monocorde, pero los ecos de su pensamiento se fijan en el oyente y hasta abruman por su gran significación. Se transforma, con el tiempo, en conferenciante casi continuo entre clases, cursos, disertaciones de diversa índole. Cada párrafo de su discurso es una sorpresa; por más frecuentado que sea el tema que aborde, siempre descubre una interpretación nueva. Su voz cada día se apaga más, así como se apagan sus ojos, y sus pausas son más largas; pero el número de oyentes crece.

Pensaba que Borges merecía mi atención; pero no era, sin duda, por su ritmo lento al hablar. Puede ser que tan ligado a mi soledad en la laberíntica Buenos Aires sea para mí un símbolo de ella. Me acompañaba en todos mis paseos y su voz iba describiendo cada esquina, cada plaza, cada barrio. Borges estaba en el zaguán, en la puerta cancel de las casas del barrio de Belgrano, en Constitución, en Palermo, en el tren a la Plata. Esperaba sus ausencias para escucharlo, a su

regreso, en una entrevista, donde se le adjudicaban expresiones tan juguetonas como aquella, cuando regresó de su visita a la universidad de Lima: "Si yo muero es porque la inmortalidad no existe".

¿En qué otro lugar de América Latina, sino en Buenos Aires, pudo nacer Borges? No es posible en otra parte. En entrevista en la misma radio Municipal, no recuerdo con exactitud a quien, creo que a Roger Plat, oí decir que la autenticidad del argentino es ser inauténtico. El locutor consideraba auténticos latinoamericanos a Miguel Angel Asturias y a Eustasio Rivera. Se argumentó el cosmopolitismo de Buenos Aires y la ausencia de culturas indígenas.

Borges es único y el mismo, aunque él se desdoble, y en el cruce de Corrientes y Florida, apoyado en su bastón, piense que se libera del escritor. Pero sin duda no es por estar identificado con ese Buenos Aires que ha recorrido en el tranvía 76, donde leyó La Divina comedia, o transitando por Florida, que ha despertado, en mí, una admiración y un respeto que me sorprenden. Después de 22 años lo descubrí; es por todo ello y algo más: el encantamiento. El encantamiento de su minucioso trabajo al filo de las noches de insomnio que me hace pensarlo un desvelado y visionario tejedor de sueños, o de telas orientales o pintor de mágicos dibujos que nos invita a descifrar. Como el soñador de Las ruinas Circulares lo he sentido un mago en constante e íntima comunión con el cosmos, como si solamente a él fuera posible recibir ciertos secretos y fijarlos en sus textos, para quien como él, pueda seguir soñando sus sueños.

Mi interés por la obra de Borges, al principio desordenado, fue disciplinándose hasta ver, en cada uno de sus trabajos, un aspecto concentrado de su pensamiento. Un estudio

completo de su obra podría llamarse Variantes a las mismas intuiciones. No me ha sido posible abarcarla toda; me limito a tomar Las ruinas circulares como un lente por medio del cual puede descubrirse su universo.

En este pequeño cuento están presentes los denominados comunes que pueblan su visión estética: el tiempo, el destino, la persecución del sí mismo, el centro escondido, el desciframiento de la incógnita, el reflejo, el doble, las repeticiones, el sueño, la eternidad y desde el título nos pone en contacto con la circularidad que está en relación permanente con el acontecer del relato.

Mi tesis dividida en tres capítulos obedece a:

- I. La intuición de que Borges es autor de una sola obra y que ésta es universal.
- II. Interés por desentrañar la estructura de Las ruinas circulares y descubrir si efectivamente el oxímoron (él emplea la palabra en El Zahir) o la tensión o la dialéctica constituyen solamente una forma o nacen desde la concepción de la anécdota.
- III.A. Aprehensión de la historia aparente que el texto revela, por medio del análisis.
- III.B.1. Intento de descifrar el juego temporal en que se desarrolla el contenido de la narración.
- III.B.2. Estudio de temas y símbolos en que está encerrada la profundidad del relato.

He creído indispensable relacionar Las ruinas circulares

con otros textos borgianos, especialmente con algunos relatos de El Aleph, Ficciones, Antología personal, y Nueva antología Personal, para hacer posible la tesis que sostengo: la unidad y universalidad de su obra.

Muy pocos textos de comentario escrito, acerca de la obra de Borges, he podido consultar porque no se encuentran en Guatemala, en librerías ni en bibliotecas.



## UNIDAD Y UNIVERSALIDAD DE LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES

Torne en mi voz la métrica del persa  
A recordar que el tiempo es la divisa  
Trama de sueños ávidos que somos  
Y que el secreto soñador dispersa.

En la estrofa que encabeza este capítulo del poema "Rubaiyat" del libro Elogio de la sombra, creo encontrar una síntesis del pensamiento de Jorge Luis Borges, en ella están: el verso, el tiempo, la vida como sueño y el destino mortal del hombre. Inicío mi estudio con ella porque he querido incursionar en su vida. El dato es curioso y pone de manifiesto que la vida de Borges está, desde su niñez, ligada a las letras. Su padre, Jorge Borges, era maestro en el Instituto del profesorado de Lenguas Vivas y publicó la primera traducción española del Rubayat de Omar Khayyam; sin duda fue ese el inicio de Borges niño en el conocimiento del poeta persa. Además su padre le leía poesías de poetas ingleses especialmente de Keats. El mismo Borges confiesa haberse criado en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Su abuela le leía una revista inglesa para niños; a él le interesaban las lecturas de animales particularmente feroces. Existe todavía un libro suyo de cuentos y rimas infantiles en inglés ilustrado con figuras de tigres. Esa fiera reaparecerá más tarde en su obra como imagen o metáfora. Con su hermana compartió sus juegos y temores de niño, entre éstos el miedo a los espejos que estará presente en su obra hasta llegar al doble. El inglés fue el idioma de su infancia, aprendió a leer en inglés primero y después en caste-

llano. En inglés leyó Las Mil y una noches y otros libros adecuados para la infancia y la adolescencia que han persistido en su imaginación. Su casi única diversión, además de ser la primera, fue la lectura. A los ocho años después de leer Don Quijote, en español, escribió su primer cuento.

Nieto y bisnieto de criollos que contribuyen a fundar la Argentina, heredó de ellos el amor a la patria y a las ideas de Europa. Estudia el bachillerato en Suiza. Regresa a Buenos Aires en 1921 con las últimas noticias poéticas de Europa. Se convierte en dirigente del grupo Ultraísta y reduce a tres términos la poética: 1) eliminar el mensaje como confesión o prédica; 2) lo ornamental como nebulosa; 3) concentración en la metáfora, en la que descansaría casi exclusivamente el contenido poético. Pero su presencia en el movimiento fue apenas un instante. A partir de 1925 trabaja más la prosa que el verso.

Además de su obra de creador de literatura trabaja desde 1955 como director de la Biblioteca Nacional y desde 1956, como profesor de literatura inglesa en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

En 1921, al volver poblado de cultura europea, redescubre y registra en su poesía, su ciudad: le atrae lo que encuentra pintoresco y primitivo: barrios apartados, casas sencillas con patios y zaguanes, la calle de arrabal, su río, sus ocasos, la pampa, sus antepasados muertos en tierra americana. En su poesía actual está la melancolía que inspiran las cosas pasajeras, elementos metafísicos, clima sentimental, la angustia de la imposibilidad de expresar lo inefable.

## A. VISION ESTETICA

Borges, como hombre de letras, es sumamente discutido; se le juzga desinteresado en lo local olvidando que sus poemas se nutren de las pequeñas grandezas de su ciudad; algunos de sus ensayos reviven la literatura gauchesca y en algunos de sus cuentos inmortaliza cuchilleros argentinos. Se le acusa de falta de humanidad porque en su mundo literario no entran el erotismo ni la desgracia económico social. Algunos críticos, entre ellos Saúl Yurkievich y Ernesto Sábato, ven dos Borges divergentes: el de los poemas y el narrado. El poeta, por los temas sencillos que trata, les parece más trascendente. Yurkievich escribe: "Aquellas fabulaciones desembarazadas, malabarismos lógicos, supercherías eruditas con que el narrador busca encantarnos, asombrarnos o desacomodarnos, desaparecen casi de su poesía".<sup>1</sup>

La visión de Borges emerge de principios estrictamente estéticos que consolidan su expresión de la belleza. No se trata de defender la belleza por ella misma. La belleza no puede prescindir del hombre y Borges da a su obra serenidad y grandeza siguiéndolo en su desdicha. Pero eliminada la triada desgracia económico-social-pasional, que sustenta gran parte de la literatura hispanoamericana, ¿cuál es la desdicha humana que motiva a Borges? En la obra borgiana está el hombre todo: la falta de sentido, la razón, el mito. Que vea la literatura como ficción, poesía, pensamiento y lenguaje no significa que el hombre no esté en la suya. Eliminando el documento queda el hombre universal que sueña y se angustia por su soledad y por su destino mortal.

La literatura de Borges, fantástica o no, se sirve de fic-

---

1. Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía Latinoamericana* (Barcelona: Barral Editores, 1971) P.

ciones no para evadirse de la realidad sino para expresar una visión más profunda de la misma. Vemos su capacidad de realizar lo trascendente, de sondear la profundidad de la experiencia. Su lenguaje se manifiesta, por una parte, como la representación de un enunciado lacónico, sin decoración, despojado de suntuosidad. Es lineal y preciso. Por otra parte, ofrece un mundo de gran riqueza metafísica. Se tiene la sensación de que fue pensado en función de un universo; pero cuando en éste se penetra, a través de la epidermis del habla, determina una condensación que hace que el idioma común aparezca transformado. Es necesario recordar que el lenguaje en relación con un mundo representado es un mero instrumento, pero en relación al yo que lo utiliza es expresión pura. El habla de Borges respeta la sintaxis natural y rechaza los adornos pero su unidad semántica coincide con la unidad teórica del yo poético; es decir, con el espíritu de la narración. En la unidad semántica se efectúa no sólo la reproducción de un universo, también la adecuada representación de la lengua, que es una de las finalidades del narrador cuidadoso. Nos vemos obligados a atenernos al lenguaje porque en él está creado nuevamente el mundo. Afirmamos pues que la significación metafísica de Borges está dada en la unidad semántica del habla. Lo fascinante de la concepción borgiana descansa en el tratamiento de la palabra que expresa su poder de asociación; sus procesos lógicos, que parten de premisas poco habituales; de una suerte de injerto de ingredientes dispares y generalmente exóticos. Con admirable seguridad combina lo local y lo universal. Eleva lo más inmediato a un extrañamiento y por ampliación ultraterrena imprime a lo circunstancial un nivel metafísico. Explora la irrealidad de lo cotidiano. Idealiza la realidad empírica.

Si el arte trata los supremos intereses del espíritu se realiza en esencia y en verdad cuando genera pureza espiritual

de la conciencia. La obra de arte, en este caso la de Borges, únicamente puede comprenderse como acontecimiento consciente de la inteligencia. La belleza de su prosa reside en la verdad; pero es una verdad escondida: el tema metafísico de la fugacidad de las cosas y de los mágicos y nostálgicos rasgos que deja en la conciencia. Su visión estética es universal y esta universalidad está expresada desde sus inicios de hombre de letras: uno de sus primeros poemas exalta la Plaza Roja, de Moscú; uno de sus primeros ensayos está dedicado a divulgar la obra Ulises, de Joyce; una de sus primeras ficciones ocurre en la India. En más de cuarenta años de vida literaria ha cultivado tres géneros: poesía, ensayo, narración. Los tres son formas de una sola creación estética que sorprende por su unidad y concentración. Su poesía, aunque aparentemente canta a los cementerios de la ciudad, los compadritos, la calle de arrabal, carece de intención folklórica y se arraiga más allá de la superficie para desvelar una vivencia metafísica de todos, una nota de felicidad impersonal o una angustia compartida. Veamos en el poema "El tango" como aprovecha la descripción de una imagen local para tocar temas de mayor trascendencia.

¿Dónde estarán pregunta la elegía  
De quien ya no son, como si hubiera  
Una región en que el Ayer pudiera  
Ser el Hoy, el Aún y el Todavía.

¿Dónde estará (repito) el malevaje  
Que fundó, en polvorientos callejones  
De tierra o en perdidas poblaciones,  
La secta del cuchillo y del coraje?

¿Dónde estarán aquellos que pasaron,  
Dejando a la epopeya un episodio,  
Una fábula al tiempo, y que sin odio,  
Lucro o pasión de amor, se acuchillarón?

.....  
Una mitología de puñales  
Lentamente se anula en el olvido;  
Una canción de gesta se ha perdido  
En sórdidas noticias policiales.

Hay una brasa, otra candente rosa  
De la ceniza que los guarda enteros;  
Ahí están los soberbios cuchilleros  
Y el peso de la daga silenciosa.

Aunque la daga hostil o esa otra daga,  
El tiempo, los perdieron en el fango,  
Hoy, más allá del tiempo y de la aciaga  
Muerte, esos muertos viven en el tango.

.....  
Esa ráfaga, el tango, esa diablura,  
Los atareados años desafía;  
Hecho de polvo y tiempo, el hombre dura  
Menos que la liviana melodía

Que sólo es tiempo. El tango crea un turbio  
pasado irreal que de algún modo es cierto,  
Un recuerdo imposible de haber muerto  
Peleando, en una esquina de suburbio. 2

---

2. Jorge Luis Borges, *Antología personal* (segunda edición; Buenos Aires: Editorial Sur, 1966) Págs. 146-148.

¿Cómo no descubrir que el tema de fondo, no la descripción de la imagen aparente, es el tiempo y también la muerte? "Hecho de polvo y tiempo, el hombre dura/ Menos que la liviana melodía".

Su concepción del mundo está, desde sus inicios, regida por una idea armónica, idealista, por una creencia en los valores absolutos. Viene buscando los prototipos, las formas puras; persigue precisión y economía, la figura simple y unitaria. Sus abstracciones son armadas rigurosamente.

Borges no cree en la originalidad y piensa que un modelo puede ser ennoblecido por una bella copia. Su literatura, por ello, toma patrones que han resistido los tiempos. Los remodela desde nuevos ángulos, descubriendo aspectos inadvertidos por un lector menos agudo. La visión que nos ofrece de su universo es menos intuitiva que intelectual; por esto su obra es rica en sugerencias y significados. Su obra es una porque encontramos siempre los mismos temas, las mismas fuentes; pero permite diversas interpretaciones. Los cuentos están articulados entre sí y todos ellos con los ensayos. De los ensayos podríamos traer aclaraciones para comprender los cuentos y de los cuentos sacar ilustraciones para los ensayos. Un cuento está sugerido, mencionado o conectado con otro o con otros. Repite un esquema con ligeras variantes o invertido. Los temas se repiten, se ensanchan, se concentran, las imágenes vuelven. Toda su obra es complementaria.

## B. ESQUEMA

Los temas de los cuentos de Borges tienen dos características: 1) diversidad de ubicación en el tiempo y en el espacio; 2) orígenes literarios, filosóficos, históricos.

El tiempo y el espacio no como temas sino como circunstancias temporal y espacial son de gran riqueza en la narrativa de Borges. Sus cuentos incorporan temas ubicados en tiempos reales o imaginarios, en el pasado y en el presente, con referencias cronológicas que proceden de fechas reales o inventadas y en lugares diversos: países y ciudades europeas, asiáticas o americanas.

Sus temas nacen de lecturas, ideas o sistemas teológicos, filosóficos, de la mitología oriental o nórdica, literatura inglesa, con los que arma sus ficciones que son invenciones puras y fantasías opuestas al realismo.

La madurez de Borges como escritor se evidencia después de 1950, cuando, entre sus razonamientos y sus ficciones, se revela un engarce tan perfecto como el que existe entre un anillo y la piedra que lo adorna, juntos forman la joya. Sus cuentos son artificios o ficciones o símbolos, contruidos como ensayos en los que intervienen personajes imaginarios o reales al servicio de la idea que el autor desea exponer. La novedad narrativa de Borgés radica en la estructura que modifica la concepción del cuento. Caso frecuente es el de Borges narrador -protagonista que cubre el siguiente esquema:

1. relata un hecho.
2. añade, en el mismo texto, las interpretaciones posibles,
3. añade las fuentes literarias o filosóficas, verdaderas o apócrifas, que ubican al lector en un universo de ideas, apariencia y realidad, o irrealdad.

Clásico ejemplo de este esquema es el cuento "El Aleph", publicado en 1949. En él, Borges extrae de la teología una



idea central para tejer una trama fantástica. Aleph, nombre tomado de doctrinas metafísicas, significa la multiplicidad infinita del universo. El tema central del cuento es la idea de que la divinidad ilimitada se proyecta en el mundo a través de un punto (microcosmos) que refleja el universo (macrocosmos). Ese objeto simbólico es colocado por Borges en una casa de la ciudad de Buenos Aires (ámbito real). Tiene, como varios cuentos suyos, la característica de descubrir claves comunes: un narrador ficticio identificado con Borges autor; trama narrativa imaginada que se nutre de doctrinas teológicas y filosóficas y, finalmente, explicaciones del narrador, con citas apócrifas o verdaderas, que encaminan a conjeturas o hipótesis al problema planteado. Veamos un fragmento del famoso relato:

“La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un sólo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé que aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero no yo, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta, ya podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación. Consideré que el treinta de abril era su cumpleaños, visitar ese día la casa de la calle Garay para saludar a su padre y a Carlos Argentino Daneri, su primo hermano, era un acto cortés, irreprochable, tal vez ineludible”. 3

---

3. Jorge Luis Borges, *El Aleph* (décimoquinta impresión; Buenos Aires: Emecé Editores, 1973) P. 151.

Beatriz Viterbo murió en 1929 y desde esa fecha hasta 1934, Borges va a visitar la casa de su fallecida amiga todos los treinta de abril. Nos mantiene, entre tanto en el plano de la realidad; nos habla de ella, la describe. En 1941 interpola un plano literario (no olvidemos que todo es literario), pero éste se concentra en la lectura de un poema de Daneri, diálogos entre Borges y Daneri y monólogos de Borges acerca de textos o autores literarios. El tono es satírico; pues Borges, aunque considera mediocre a Carlos Argentino, le dice que su estrofa es a todas luces interesante. Este segundo plano es pues de realidad textual; después, Borges ve el Aleph en el sótano de la casa. Este tercer plano corresponde a la irrealidad. Es un nivel más abstracto, que el segundo, de problemas universales que trascienden al hombre como tal y en el cual el individuo es apenas un dato. Aquí entra otro tema que tanto interesa a Borges: el tiempo. En el instante mismo de ver El Aleph no hay tiempo. El narrador se aparta del mundo y de su identidad para captar el absoluto. Al dejar de verlo recobra su identidad y su tiempo existencial. En un cuarto nivel, del relato, aparecen las conjeturas. El tiempo que va labrando el olvido le hace preguntarse al narrador si existe ese Aleph, si lo ha visto y lo ha olvidado, si el Aleph de la calle Garay es falso o verdadero.

Quizá piense Borges que El Aleph lo lleva cada hombre dentro de sí. Si ve en cada hombre a todos los hombres -por que cada uno representa la especie inmortal-, puede ser que cada hombre lleve en sí el universo porque siendo Dios el universo, éste está en cada creación divina (actitud simbólica -mística).

### C. ELEMENTOS

Para Borges la literatura es mente y sueño y la configura

la palabra. De allí el nombre de literatura de artificio que nace con Historia Universal de la infamia, de 1935, en la que reúne sus primeros ejercicios de prosa narrativa. En el prólogo a la reedición de ese libro, en 1954, escribe:

“Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna) ajenas historias”.

Los elementos preferidos para construir sus ficciones y artificios son la metafísica, la mitología y la lengua.

En sus relatos, metafísica y mitología se intercambian para acentuar el aspecto misterioso de la realidad. Dice que las palabras cumplen su finalidad estética, no se les puede pedir que expliquen el mundo. "Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) puede parecerse al universo. Nosotros, la indivisa divinidad que opera en nosotros, hemos formado el mundo, lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo, pero hemos consentido en su arquitectura tenuis intersticios de sin razón para saber que es falso". 4.

Borges, en sus narraciones, se mantiene en un juego entre lo posible y lo prodigioso, entre lo evidente y lo soñado que culmina en un universo que no puede precisarse si es reflejo o propio. Su prosa alucinante es la de un segundo mundo que nos nombra y nos sueña y nos mira y que Borges intenta hacernos ver. En el Epílogo a Otras inquisiciones anota: "Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los mis

---

4. Jorge Luis Borges. Obras completas (Buenos Aires: Emecé Editores, 1974) P. 633.

celáneos trabajos de este volumen: una, a estimar las ideas religiosas y filosóficas por su valor estético aun por lo que encierran de singular y maravilloso. Esto es quizá, indicio de un escepticismo esencial; otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser para todos..." 5.

Las conjeturas metafísicas que propone en sus cuentos no expresan su pensamiento pues no se identifica con ninguna; las emplea como material para construir su literatura. Algunas veces, en un mismo cuento, ofrece dos interpretaciones contrarias, sin elegir una de ellas. Sus verbos preferidos: imaginar, conjeturar, postular, nos indican su duda permanente. Su propósito no es descubrir la incognoscible hondura de la realidad; es intento para recordar al lector que el rosal tiene una rosa, doce rosas, veinte rosas, y es el rosal; invento para despejar el vaho que cubre nuestros ojos a sabiendas de que la interrogante persiste. No es investigación científica; es finalidad estética. El mismo Borges habla de su literatura:

"Hay quienes juzgan que la literatura fantástica es un género lateral, sé que es el más antiguo, sé que bajo cualquier latitud la cosmogonía o la mitología son anteriores a la novela de costumbres. Cabe sospechar que la realidad no pertenece a ningún género literario. Juzgar que nuestra vida es una novela es tan aventurado como juzgar que es un colofón o un acróstico. Sueños y símbolos e imágenes atraviesan el día, un desorden de mundos imaginarios fluye sin cesar en el mundo, nuestra propia niñez es indescifrable como Persópolis o Uxmal" 6

---

5. Loc. Cit.

6. Jorge Luis Borges. Discurso al recibir el Gran Premio de Honor de la Sade. (Buenos Aires: Edit. Sur, No. 121, Julio, 1945)

Reconoce su inclinación por la teología y se excusa diciendo que todo hombre culto es un teólogo y que para serlo no es necesaria la fe. No interesa a Borges la doctrina en sí, no toma partido por una o por otra tendencia; le interesa la coexistencia de ortodoxia y herejía como enriquecimiento de modalidades en un relato. Los únicos méritos que, para Borges, puede tener una doctrina son su riqueza inventiva, su atractivo de juego intelectual. En "Los teólogos", detalla las refutaciones de la herejía. Nos cuenta que los hunos entraron en la biblioteca monástica, a caballo y quemaron los libros. Un siglo después, Aureliano de Aquilea supo que a orillas del Danubio la secta de los monótonos profesaba que la historia es un círculo y que nada es que no haya sido y que no será. En la montaña, la Rueda y la serpiente habían desplazado la Cruz. Todos temían, pero se confortaban con el rumor de que Juan de Panonia iba a impugnar tan abominable herejía. Aureliano optó por no coincidir con él. En los libros herméticos está escrito que lo que hay abajo es igual a lo que hay arriba. Los herejes de Aureliano afirmaban que el tiempo no tolera repeticiones, no pensaban (como los que confiaban en los libros herméticos) que todo acto se refleje en el cielo. Este relato con citas de la Biblia, de Plutarco, y de otros autores registra con minucia los argumentos de Aureliano de Aquilea y de Juan de Panonia.

Borges no niega la existencia de Dios; pero no acepta el conjunto de imaginaciones hebreas supeditadas a Platón y Aristóteles, como él llama a la fe católica, en su ensayo "Sobre Chesterton", que expone en Otras inquisiciones. La idea de la trinidad le parece "...una deformación que sólo el horror de la pesadilla pudo parir". 7.

---

7. Jorge Luis Borges. Discusión (4a. impresión; Buenos Aires: Emecé Editores, 1966). P. 75.

El sueño es un elemento medular en la obra borgiana y por ello ha sido tratado, en esta tesis, como símbolo, en este mismo capítulo, y como recurso en el estudio de Las ruinas circulares.

Concibiendo la literatura como mente y sueño es fácil advertir que en los dos hay una suerte de reflejo y por ello es también preponderante el espejo que está tratado en los símbolos.

Aunque Borges emplea elementos de la vida cotidiana, éstos son de menor importancia y se van diluyendo en el transcurso de la narración.

La lengua es elemento predilecto de Borges pues con ella da forma y vida a sus sueños y eslabona sus otros elementos.

En ningún momento ha sido mi propósito exponer, en esta tesis, los aportes lingüísticos de Borges a la literatura universal ni a la lengua castellana. Ese es un estudio que intentaré algún día y me llevará varios años. Ahora deseo anotar, únicamente, la importancia que para Borges tiene el lenguaje. Por medio de este su juego favorito ha llegado a crear un planeta: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Anota que las naciones de ese planeta son congénitamente idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje - la religión, las letras, la metafísica - presuponen el idealismo. "No hay sustantivos... hay verbos impersonales clasificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial." 8. No hay palabra que corresponda a la palabra luna, pero hay un verbo que en español sería lunecer o lunar. En el hemisferio boreal, la célula no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice luna, se di-

---

8. Jorge Luis Borges. *Ficciones*. P. 83.

ce aéreo -claro sobre oscuro redondo o anaranjado- tenue- del cielo. Este cuento es objeto de estudio, más adelante, por las diversas e ingeniosas teorías que expone Borges en él. En el cuento se teme que el mundo será finalmente sustituido por Tlön; Borges dice que le parece que ese fenómeno ya ocurrió y las realidades hipotéticas de las ciencias y las filosofías han enmascarado hace rato la misteriosa realidad.

Nuestro autor fue perdiendo su interés por la metáfora desde 1925; sin embargo, escribe en nota de "Las Kenningar" (estudio donde revisa estas complejas metáforas de la literatura escandinava): "El ultraista muerto cuyo fantasma sigue habitándome goza con estos juegos", según se lee en Historia de la eternidad.

Aunque Borges en el relato "Una flor amarilla" y en el poema "Emerson" exalte la vida y pretenda negar la grandeza de la literatura, no se nos puede escapar que la palabra escrita es para él un elemento creador. Ve la biblioteca nada menos que como un paraíso. Piensa que el universo entra en el lenguaje en un sistema de signos y símbolos, en una trama rigurosa o se reduce a la inexistencia, a una autonomía caótica, donde el hombre se aniquila. El universo es un libro o existe para llegar a ser un libro. En el cuento "La biblioteca de Babel", escribe: "en algún anaquel de algún exágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás; algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a Dios". 9.

Para nuestro autor, la biblioteca es eterna y de esta idea surge la eternidad futura del mundo. Agrega en "La biblioteca de Babel":

---

9. Loc. Cit.

“Los Idealistas arguyen que las salas exagonales son una forma necesaria del espacio absoluto o, por lo menos, de nuestra intuición del espacio. Razonan que es inconcebible una sala triangular o pentagonal. (Los místicos pretenden que el éxtasis les revela una cámara circular con un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta a las paredes; pero su testimonio es sospechoso, sus palabras oscuras. Ese libro cíclico es Dios.) *Básteme ahora repetir el dictamen clásico: La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier exágono, cuaya circunferencia es inaccesible*”. 10

Pero cifrar el universo en un libro es ilusorio. A Borges, sin embargo, no le parece inverosímil que en algún exágono o en algún anaquel del universo haya un libro total. La palabra es para Borges su personal universo pues agrega:

“La escritura metódica me distrae de la presente condición de los hombres. La certidumbre de que todo escrito nos anula o nos afantasma. Yo conozco distritos en que los jóvenes se prosternan ante los libros y besan con barbarie las páginas, pero no saben descifrar una sola letra.

Quizá me engañen la vegez y el temor, pero sospecho que la especie humana —la única— está por extinguirse y que la biblioteca perdurará; iluminada, solitaria, íntima, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta”. 11

Lo fantástico de sus cuentos no reside en la ruptura del orden natural hacia lo sobrenatural o mágico, sino en el hecho de convertir ideas en narraciones donde se une lo irreal con

---

10. Loc. Cit.

11. Loc. Cit.



lo posible. En las ideas filosóficas y religiosas se interesa por lo singular y maravilloso pues las "invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte", dice en Tamaño de mi Esperanza, en 1926. Por ello, sus cuentos pueden leerse - en dos perspectivas: 1) como narración directa de hechos novelescos y 2) como una proposición de ideas o exposición de problemas que encarna en personajes ficticios. Sus cuentos, poemas y ensayos son ejercicios o juegos de la inteligencia en los que subyacen teorías generales que se multiplican en símbolos. La literatura para Borges consiste en revelar la relación entre las dualidades literatura - vida, realidad - irrealidad, vida - sueño. Esa contraposición mundo real y mundo mental, plantea el encuentro de un idioma que refleje o copie la infinitud del mundo. El autor dice, en Tamaño de mi esperanza: "El mundo aparental es complicadísimo y el idioma sólo ha efectuado una parte muy chica de las combinaciones infatigables que podría llevarse a cabo con él".

Edifica fantasías poéticas que vitalizan la literatura de imaginación de nuestra lengua, para expresar la condición del hombre perdido en el universo caótico y angustiado por el fluir temporal. Ha destacado su asombro ante el misterio de vivir y su capacidad de maravillarse ante las teorías de los hombres que intentan interpretar el mundo y un destino definitivamente impenetrables.

Borges piensa que los idiomas de los hombres son tradiciones que entrañan algo de fatal, que los experimentos individuales son mínimos, excepto cuando el innovador se resigna a labrar un juego destinado al mero escándalo como las Soledades. Opina que es curiosa la suerte del escritor. "Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que

no es nada, sino la modesta y secreta complejidad". 12.

## D. TEMAS

Borges considera que sus temas permanentes son: la perplejidad metafísica, los muertos que perduran en él, la germanística, el lenguaje, la patria, la paradójica suerte de los poetas. Los temas que con mayor frecuencia se dan en los cuentos son: el destino, generalmente unido a la muerte, la busca, el tiempo, aparte de lo que el llama "perplejidad metafísica" y que, por el uso frecuente y diversas interpretaciones que le da, lo he considerado material o fuente donde se informa y regocija para sus fascinadoras construcciones.

### Destino y muerte

El destino va casi siempre unido a la muerte; muchos personajes de Borges mueren de muerte violenta; por la espalda, el puñal, las balas, el fuego, perseguidos por la justicia o la venganza. Borges cierra el círculo vital de estos personajes hasta el último instante con el brusco asesinato. En "El muerto", Otálora, un compadrito de Buenos Aires, toma el puesto del jefe de contrabandistas en el Brasil que corresponde a Bandeira, además seduce a la mujer. Una noche, ella, arrasada en lágrimas, le besa la cara y el pecho. Ulpiano Suárez, segundo de Bandeira, ha empuñado el revólver. 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 lo daban por muerto, porque para Bandeira ya está muerto" 13.

---

12. Jorge Luis Borges, *Obras completas*, P. 858.

13. Jorge Luis Borges. *El Aleph*, págs. 27-33.

En "La casa de Asterión", el minotauro vive encerrado en un laberinto y espera a su redentor. Piensa que él lo llevará a un lugar con menos galerías, ignora que será su matador. El cuento concluye: "El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ningún vestigio de sangre. - ¿Lo creerás Ariadana? dijo Teseo. El Minotauro apenas se defendió". 14.

Otálora y el Minotauro tenían su destino marcado. Otálora, al entrar a la banda de Bandeira ya tenía prefijada la forma de su muerte. El Minotauro deseaba salir del laberinto, ignoraba que el laberinto era su mundo, su vida y el determinante de su muerte.

Borges presenta otras variantes del destino y de la muerte: identidad de destinos ("Historia del guerrero y la cautiva"); destinos intercambiables: ("Los teólogos"); el destino personal ineludible: ("Poema conjetural") y otras variaciones que pueden leerse en páginas próximas.

En los poemas, la muerte lejos de ser violenta está impregnada de melancolía. En los dos últimos versos del poema "Adrogué" se advierte este matiz: "Yo no comprendo cómo el tiempo pasa, / Yo, que soy tiempo y sangre y agonía". 15.

En "La busca de Averroes", el personaje después de trabajar en una obra monumental que lo justificaría: "El comentario de Aristóteles", desaparece misteriosamente:

---

14. Ibid. P. 70

15. Jorge Luis Borges. *El hacedor* (séptima impresión; Buenos Aires: Emecé Editores, 1971) P. 99.

"Sintió sueño, sintió un poco de frío, Desceñido el turbante, se miró en un espejo de metal. No sé lo que vieron sus ojos, porque ningún historiador ha escrito las formas de su cara. Sé que desapareció bruscamente, como si lo fulminara un fuego, y que con el desapareciera la casa y el invisible surtidor y los libros y los manuscritos y las palomas y las muchas esclavas de pelo negro y el trémula esclava de pelo rojo y Farach y Albulcásim y los rosales y tal vez el Guadalquivir" 16

En el relato "Inferno I, 32", la existencia del leopardo se justifica como realidad estética, de Dante, en el sueño. 17.

Las ruinas circulares aunque se incendian se mantienen en su poética belleza soñada.

El mundo todo para Borges parece encerrar un equilibrio y orden secretos. En toda su narrativa se advierte un sistema de temas y subtemas derivados de especulaciones intelectuales que se transfieren como en un laberinto de los poemas a los ensayos y a los cuentos. En los epílogos y prólogos, ofrece claves fidedignas o inventadas por medio de las cuales se confunde deliberadamente la realidad con la imaginación.

### Búsqueda

Borges es un buscador y esta condición se extiende desde la esquina de arrabal hasta lo más oculto de la metafísica, pasando por incógnitas de la vida real. En "Jardín de senderos que se bifurcan" se dan simultáneamente dos búsquedas y

---

16. Jorge Luis Borges. *Antología personal*, P. 107.

17. *Ibid.* P. 79.

una anterior que ha sido descifrada antes que se inicie la narración y es referida en ella: 1) el espía chino trata de encontrar la forma más rápida para comunicar un mensaje a Alemania, 2) el capitán Madden busca, en trenes y jardines, al espía para arrestarlo. La incógnita ya descifrada es la obra de Ts'ui Pén, antepasado del espía, que es narrada por su descubridor, Stephen Albert.

En el relato "El hombre en el umbral", a causa de unos disturbios, en una ciudad musulmana; el gobierno central envió un hombre fuerte, para imponer el orden, quien después de algunos años desaparece. El interés es descifrar el destino de ese hombre, pues hubo rumores de que lo habían secuestrado. El hombre sentado en el umbral "... a quien los muchos años habían pulido como las aguas a una piedra o las generaciones, de los hombres, a una sentencia" 18, cuenta que ese juez fue cruel y que buscaron un juez para juzgarlo, pero que esa historia es vieja, de cuando él era niño. En el cuento "La espera" hay un hombre que desea encontrar la forma de pasar inadvertido y varios hombres que lo buscan para matarlo. El que espera quiere, entre las formas del sueño, dar con una variante de las infinitas muertes que ha padecido.

### El Tiempo

El tiempo es tema medular en la obra de Borges. Un relato que reúne varias de las teorías idealistas e ideas acerca del tiempo, que Borges maneja en gran parte de su literatura, están esbozadas en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Este cuento nos habla de un planeta imaginario, veamos algunas de sus teorías:

18. Jorge Luis Borges. *El Aleph*, P. 143.

“El hecho de que toda filosofía sea de antemano un juego dialéctico ha contribuido a multiplicarlas. Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos... Una de las escuelas de Tlön llega a negar el tiempo: razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente. Otra escuela declara que ha trascurrido ya todo el *tiempo* y que nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado de un proceso irrecuperable. Otra, que la historia del universo —y en ella nuestras vidas— es la escritura que produce un dios subalterno para entenderse con un demonio. Otra, que el universo es comparable con esas criptografías en las que no valen todos los símbolos y que sólo es verdad lo que sucede cada trescientas noches. 19

En "El Sur", que Borges considera su mejor cuento, el personaje dice que el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal en la actualidad, en la eternidad del instante. En la obra borgiana hay dos formas de tratar el tiempo: 1) en los poemas no se evade de la realidad cotidiana, 2) en los cuentos y ensayos es moldeable, simultáneo, circular, modificable, hasta inexistente. En el ensayo Historia de la eternidad, enumera las doctrinas de la eternidad, cuya despedaza da copia es el tiempo. En Nueva refutación del tiempo, des-

---

19. Jorge Luis Borges. *Ficciones*, P. 23.

pués de negarlo finaliza: "El tiempo es la sustancia de que es soy 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".  
20.

En "Las ruinas circulares", el tiempo cíclico hace desaparecer el tiempo cronológico, cada instante es la eternidad eternamente repetida.

## E. SIMBOLOS

Los símbolos en la obra de Borges conducen a la mejor interpretación del subtexto. En el prólogo a El hacedor, se ha referido al universo como un "orbe de símbolos". En la obra borgiana encontramos símbolos tradicionales que son empleados para expresar temas eternos como la rosa que significa fragilidad y perennidad, porque cada rosa muere, pero es representante de la especie inmortal. Véase "Una rosa amarilla" que Marino captó en su eternidad. Este símbolo toma una significación especial en "Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín", donde llama "rosa" a la "encarnada batalla de Junín, el instante infinito en que las lanzas se tocaron" 21. Tiene también Borges, símbolos propios que ha tomado, para su obra, de la vida nacional: Las espadas recuerdan a sus antepasados que vivieron la independencia americana o las guerras civiles. La daga y el cuchillo ilustran el coraje. La daga, en el Tango, simboliza el tiempo.

---

20. Ibid. P. 63.

21. Ibid. P. 29.

Otros símbolos como el río, el sueño, el laberinto y el espejo están insistentemente en su obra y tienen diversas connotaciones.

### El río

El río, otro símbolo tradicional, que representa la vida en su fluir y el tiempo irreversible, aparece reiteradamente en los textos borgianos y termina por impregnarse de una significación particular. En su poema "Heráclito", se pregunta:

“¿Qué trama es ésta  
del será, del es y del fue?  
¿Qué río es éste  
por el cual corre el Ganges?  
¿Qué río es éste cuya fuente es inconcebible?  
¿Qué río es éste que arrastra  
mitologías y espadas?  
Es inútil que duerma.  
Corre en el sueño, en el desierto, en un sótano.  
El río me arrebató y soy el río.  
De una materia deleznable fui hecho, de misterioso  
tiempo.  
Acaso el manantial está en mí.  
Acaso de mi sombra  
surgen, fatales e ilusorios, los días”.

22

En "Paris, 1956", vuelve a presentarlo como símbolo de tiempo: "Enrique Heine piensa en aquel río, / el tiempo, que lo aleja lentamente / de esa larga penumbra y del doliente / destino de ser hombre y ser judío". 23.

---

22. Jorge Luis Borges. Nueva Antología personal (cuarta edición; México: Siglo XXI Editores, 1973) P. 48

23. Ibid. P. 25.



En "Arte poética" combina el símbolo de río y del sueño:

"Mirar el río hecho de tiempo y agua  
y recordar que el tiempo es otro río,  
Saber que nos perdemos como el río  
y que los rostros pasan como el agua."

Los rostros se hacen irrecuperables. La trascendencia de Borges en la confrontación de dos hechos que guardan cierto paralelismo: las cambiantes aguas del río y lo efímero de la vida humana, es evidente.

Sentir que la vigilia es otro sueño  
que sueña no soñar y que la muerte  
Que teme nuestra carne es esa muerte  
De cada noche, que se llama sueño".

Después de comparar la vigilia con el sueño o más exactamente identificarla con él, compara el arte con un río:

"Cuentan que Ulises, harto de prodigios,  
Lloró de amor al divisar su Itaca  
Verde y humilde. El arte es esa Itaca  
de verde eternidad, no de prodigios.

También es como el río interminable  
Que pasa y queda y es cristal de un mismo  
Heráclito inconstante, que es el mismo  
Y es otro, como el río interminable."

24

El pensamiento de Heráclito y Heráclito hecho metáfora

---

24. Jorge Luis Borges. El hacedor, P 101

convierten la imagen tradicional en una nueva, enriquecida por la visión personal borgiana.

### El sueño

El símbolo del sueño es una obsesión constante en Borges.

Está ampliamente tratado en el estudio de "Las ruinas circulares", como conjetura acerca de la irrealidad de la personalidad individual pues el mundo, para nuestro autor, es unitario. El carácter fantasmal de mero simulacro del ser humano hace oscilar toda la narración entre la melancolía y la angustia.

Sin arranques de protesta ni rebelión no niega a los dioses ni en el sueño. No los acusa de indignos ni criminales. No ataca la divinidad en nombre del dolor humano. Aunque asegura que sus personajes son como la mayor parte de los pícaros, gente inocente, que no saben lo que hacen. En entrevista con Georges Charbonnier cuenta que un amigo le relató la entrevista que tuvo con un torturador, que aplicaba el tormento con una máquina eléctrica conectada a las partes más sensibles del cuerpo, y le pareció abominable. Agrega Borges: "Cuando no se dedicaba a su tarea era como todo el mundo, tenía momentos de descanso" 25.

No puede deducirse de esta opinión ni de sus personajes que representan la valentía asesina: el compadrito, el tahur, el ganster, que vea en el asesinato del hombre una respuesta al asesinato divino. Aunque dedica un poema a Caín, no culpa a la divinidad del primer crimen. Borges, consciente del

---

25. Georges Charbonnier. *El escritor y su obra*, (México; Siglo XXI Editores, 1967) P. 65.

destino mortal del hombre, se resigna con negar algunas veces el tiempo, con crear sus fantasmas y fantasmagorías; pero no llega, a pesar de su angustia por la fugacidad de la vida, a la rebelión metafísica. Sabe que nacer es morir, pero soñar es sinónimo de vivir. Parece sugerir Borges que al soñar, no se muere muriendo cada día sino se muere por haber vivido (soñado).

### El Laberinto

Es el símbolo con el cual se ha identificado toda la obra de Borges. Posiblemente es visto por nuestro narrador como símbolo del universo. Es imagen inquietante y empleada con asombrosa frecuencia e infinitas variantes. Este símbolo de larga tradición en el arte de todos los tiempos es inspirador de Borges de primera magnitud; le dedica poemas, ensayos y cuentos.

Según la tradición podemos recordar un palacio construido por el arquitecto Dédalo para encerrar y proteger al minotauro. Vemos ya la función paradójica: es prisión para impedir la salida y al mismo tiempo protege. Establece un movimiento del exterior hacia el interior, de la forma (externa) a la contemplación (interior); del espacio multiplicado (corredores que se bifurcan y que conducen a salas concéntricas) a la ausencia de espacio.

En cualquier punto donde esté el hombre, está siempre en el centro de inextricables reflejos, donde se pierden la vista y la conciencia. En el centro está el monstruo o Dios (la monstruosidad es atributo divino según las metamorfosis de la mitología griega). Hay también en el centro una revelación, un secreto.

Es la imagen de un caos ordenado por la inteligencia humana. Por extensión representa la naturaleza en lo menos humano: un río es un laberinto de agua, un bosque es un laberinto de vegetación. Representa algunas construcciones humanas: la gran ciudad, la biblioteca. Puede emplearse para expresar las realidades invisibles: el destino del hombre, la voluntad de Dios, el misterio de la obra de arte. Como representación de la vida interior simboliza la inseguridad del hombre en el mundo, su intento por encontrar apoyos que decidan su destino y sus esfuerzos por hallar un centro significativo a su existencia. Representa la conciencia del hombre de nuestro tiempo, su horror a la muerte.

Todas estas alusiones están presentes en la obra de Borges. En el laberinto borgiano hay centro, pero no hay Dios. Tampoco se da aparentemente la búsqueda de Dios, aunque hay teologías que inventa o parodia sobre teologías verdaderas que destruye por el juego de oposiciones y contradicciones. El ingenio y la erudición de Borges tal vez pretenden poner de manifiesto las desesperaciones más antiguas, más primitivas y más constantes del hombre. Tal vez quiera decirnos que la realidad humana, con sus ambivalencias de orden y caos, de razón y sin razón, de placer y de dolor, de alegría y terror no es sino la busca de un centro escondido.

El laberinto, como imagen favorita de Borges, adquiere variantes en cada caso. En el cuento "La escritura del Dios" hay tres laberintos: 1) la cárcel donde está encerrado Tzinacán, el sacerdote, es de piedra; es laberinto celda; 2) el laberinto de sueños del personaje; 3) el laberinto de tigres dando horror a los prados que evoca desde su encierro. Borges -narrador- en el poema "Mateo XXV, 30" escucha "fragor de trenes que tejían laberintos de hierro". El furioso laberinto de los ejércitos aparece en "Página para recordar al coronel Suá"

rez, vencedor de Junín". El laberinto múltiple que da el hombre en todos los pasos de su vida, en "Poema conjetural". La multiplicación a través de innumerables generaciones, de una especie viva, es otro laberinto.

Además de emplearlo como metáfora está en su aspecto físico en varios cuentos. En "La casa de Asterión", cuento basado en el mito de Asterio (el Minotauro) hijo de Pasifae y del toro, el laberinto no está descrito por el autor; el protagonista nos narra sus juegos que inventa para vivir su soledad y las horas en esa casa que es única. Simultáneamente va describiendo la multiplicidad de galerías, corredores, patios, sótanos, azoteas, que son "infinitos". En "Parábola del palacio", el palacio que interpreta el poeta en un verso o en una sola palabra, van quedando atrás las primeras terrazas que declinan hacia un jardín cuyos espejos de metal y cuyos intrincados cercos de enebro prefiguraban el laberinto. En "El inmortal" se llega a la ciudad de los inmortales por un laberinto subterráneo y en el palacio que explora el personaje la arquitectura carecía de fin, abundan el corredor sin salida, increíbles escaleras inversas, ventanas inalcanzables, puertas que conducían a una celda o a un pozo. En "La muerte y la brújula" se describe un falso laberinto triangular que en realidad es cuadrado, el personaje vive una alucinante simetría y repetición de juegos de espejos en la casa de Triste le Roy y se habla de un laberinto de una sola línea en el cual el detective moriría infinitas veces o no moriría nunca.

En otros cuentos, el laberinto se da como símbolo, entre ellos: "La biblioteca de Babel" con su infinita sucesión de exágonos y escaleras donde los libros se repiten con ligeras variantes. La novela de que se habla en "Jardín de senderos que se bifurcan" es un laberinto de tiempo. Tlön, el planeta imaginario, es un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.

En el cuento "Deutsches Requiem" está la idea de que el laberinto es una arquitectura para atrapar y atrapar a quien lo construye. "El mundo se moría de judaísmo y de esa enfermedad que es la fe de Jesús; nosotros le enseñamos la violencia y la fe de la espada. Esa espada nos mata y somos comparables al hechicero que teje un laberinto y se ve forzado a errar en él hasta el fin de sus días..." 26. La idea expuesta por el nazi se realiza en "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto".

La fórmula para llegar al centro del laberinto se encuentra en "Jardín de senderos que se bifurcan" (laberinto de plantas) y en Abenjacán el Bojarí laberinto (de ladrillos rojos) en forma de círculo con un área tan dilatada que no se percibía su curvatura. Pero siempre doblando hacia la izquierda se llega al centro.

El laberinto circular o cuadrado tiene una cámara central donde aguarda la muerte o el crimen. Los corredores, los senderos, urden una tela destinada a desorientar y cansar a la víctima. Tela de araña confeccionada con infinitos entrelazados. Borges menciona una sola vez estos dibujos, pero están manifiestos en cada contexto. En "Tema del traidor y del héroe", leemos: "Un dibujo de líneas que se repiten" 27. El laberinto circular une a la concepción del laberinto la significación del círculo que contiene la idea del eterno retorno. La fantasía concéntrica de "Las ruinas circulares" es un laberinto circular donde el centro está en el hombre, en el sí mismo. Si Asterión, habitante de "La casa de Asterión" juega al otro Asterión, el personaje de "Las ruinas circulares" empre-

---

26. El Aleph, P. 81

27. Ficciones. P. 131.

de una marcha hacia dentro y encuentra, en el sueño, en su laberinto de sueños, al otro, a su doble, su reflejo, al mago que como él repetirá la historia de los ritos del fuego en otro templo propicio. El mago avanza, en la circularidad de las ruinas, hacia el incendio concéntrico, tal vez a la aniquilación final; o a la liberación de la nada, y como es circularse da el eterno regreso de soñadores, sueños y soñados.

Pero La casa de Asterión presenta un enigma que es el del laberinto, es enigma del enigma.

Las obras de Borges son un texto único, laberíntico, que recrea el tema del laberinto con técnicas laberínticas, con una presencia dominante: el enigma. Veamos algunos ejemplos: En "La duración del infierno" (Discusión) se comenta la versión del teólogo evangélico Rothe, en 1869; Rothe reaparece en "El milagro secreto", como Julius Rothe, el nazi del cual dependía la vida de Jaromir Hladik. Una de las notas al pie de página de Las tres versiones de Judas, donde se informa una de las fuentes bibliográficas Erfjord Christelige Dogmatik hace una refutación donde anota: "la crucifixión de Dios no ha cesado, porque lo acontecido en el tiempo una sola vez se repite sin tregua en la eternidad, Judas, ahora, sigue cobrando las monedas de plata, sigue besando a Jesús; ..." 28 Erfjord para justificar esta afirmación invoca el último capítulo del primer tomo de la Vindicación de la eternidad, de Jaromir Hladik. El primer volumen de Vindicación de la eternidad, de Hladik, protagonista de El milagro secreto es la historia de "las diversas eternidades que han ideado los hombres, desde el inmóvil Ser de Parménides hasta el pasado modificable de Hinton" 29. Estas relaciones concéntricas se abisman dentro

---

28. Ibid. P. 108.

29. Ibid. P. 156.

de un argumento concéntrico y en la versión aparente del relato.

En el prólogo de Artificios se menciona a Herbert Ashe, personaje de "Tlön, Uqbar, Orbis Teritus", de Jardín de senderos que se bifurcan, en relación con el cuento "La muerte y la brújula" de Artificios:

*"La muerte y la brújula pese a los nombres escandinavos o alemanes, ocurre en un Buenos Aires de sueños; la torcida Rue de Toulon es el Paseo de Julio: Triste le Roy, el hotel donde Herbert Ashe recibió y tal vez no leyó, el tomo undécimo de una enciclopedia ilusoria."* 30

Algún recuerdo limitado y menguante de Herber Ashe ingeniero de los ferrocarriles del Sur, persiste en el hotel de Adrogué ...31

Borges, en una posdata de Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, escribe: "En marzo de 1941 se descubrió una carta manuscrita de Gunnar Erfjor en un libro de Hinton que había sido de Herbert Ashe (uno de los demiurgos de Tlön. 32 Ya vimos, anteriormente, que Erfjord, para justificar una afirmación, se apoya en un libro de un personaje ficticio de El Milagro secreto. En Tlön se atribuye a Andreä un libro, real en la ficción, que prueba la existencia de Orbis Tertius. Esta cita es la que construye el laberinto concéntrico que es Tlön. Borges-Andreä crea una obra real, la Enciclopedia de Uqbar, a partir de la cual surge la realidad imaginaria del nuevo universo. En este

---

30. Jorge Luis Borges, Ficciones, P. 111.

31. Ibid. P. 117.

32. Loc. Cit.



caso la irrealidad del relato, la ficción, acaba en ficción.

En "El Zahir", el protagonista compone un relato fantástico con igual esquema que el de "La casa de Asterión". En este cuento, con perífrasis enigmáticas se disimula que se está reelaborando el mito del minotauro, relatado en primera persona; el Minotauro, libera a los hombres del mal con la muerte y sabe que pronto llegará su redentor. En el relato de "El Zahir" el relator, en primera persona es un asceta, la serpiente Fafnir, quien resguarda un tesoro de la insana codicia de los humanos y al final se descubre que se está reelaborando el mito de los nibelungos. Este personaje, como Asterión, ha renunciado al trato de los hombres y "sabe que pronto tendrá fin pues las estrellas le han dicho que ya se ha forjado la espada que lo tronchará para siempre". Abenjacán el Bojarí es complementario de "La casa de Asterión", la clave se encuentra en la cita que lo procede: "... son comparables a la araña que edifica una casa. Alcorán XXXIX, 40". 33 Esta cita alude a la analogía telaraña-laberinto. En Abenjacán, el rector Allaby, desde el púlpito se refiere a un rey a quien la divinidad castiga por haber construido un laberinto. Este sermón se refiere al rey de Babilonia, personaje del cuento "Los dos reyes y los dos laberintos" que continúa en la narración de "El Aleph". También se complementa "La casa de Asterión", en el mismo cuento, porque dos personajes: Unwin y Dunraven hablan del laberinto de creta cuyo centro era un hombre con cabeza de toro.

### El espejo

Hay un símbolo que, a menudo empleado por Borges, nos muestra la unidad de su vida y de su obra: el espejo o los jue

gos de espejos. "En la muerte y la brújula", Lönnrot, el detective, se multiplicó infinitamente en espejos opuestos, y pensó que la casa no era muy grande; la agrandaban la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, su desconocimiento, la soledad. Lönnrot quiere escapar de este laberinto de espejos cuando es atrapado por Scharlach, el asesino,

En la hermosa página "Los espejos velados" cuenta Borges su relación con los espejos desde niño. Escribe: "Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero antes los grandes espejos. Su infalible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos, su pantomima cósmica, eran sobrenaturales entonces, desde que anochecía. Uno de mis insistidos ruegos a Dios y al ángel de mi guarda era el de no soñar espejos. Yo sé que los vigilaba con inquietud. Temí, unas veces, que empezaran a divergir de la realidad; otras, ver desfigurado en ellos mi rostro por adversidades extrañas". 34.

En el poema Los espejos quiere descifrar ese temor:

Yo, que sentí el horror de los espejos  
No sólo ante el cristal impenetrable  
Dónde acaba y empieza inevitable,  
Un imposible espacio de reflejos

Sino ante el agua especular que imita  
el otro azul en su profundo cielo  
Que a veces raya el ilusorio vuelo  
Del ave inversa o que un temblor agita

---

34. Jorge Luis Borges. *El Hacedor*, P. 15

Y ante la superficie silenciosa  
Del ébano sutil cuya tersura  
Repite como un sueño la blancura  
De un vago mármol o una vaga rosa.

Yo, al cabo de tantos y perplejos  
años de errar bajo la varia luna,  
Me pregunto que azar de la fortuna  
Hizo que yo temiera a los espejos.

Espejos de metal enmarcado  
Espejo de caoba que en la bruma  
De su rojo crepúsculo disfuma  
Ese rostro que mira y es mirado.

Infinitos los veo, elementales  
Ejecutores de un antiguo pacto,  
Multiplicar el mundo como el acto  
Generativo, insomnes y fatales.

Prolongan este vano mundo incierto  
En su vertiginosa telaraña;  
A veces en la tarde los empaña  
El hálito de un hombre que no ha muerto.

Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro  
Paredes de la alcoba hay un espejo,  
Ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo  
Que arma en el alba un sigiloso teatro

Todo acontece y nada se recuerda  
En esos gabinetes cristalinos  
Donde, como fantásticos rabinos,  
Leemos los libros de derecha a izquierda.

Claudio, rey de una tarde, rey soñado,  
No sintió que era un sueño hasta aquel día  
En que un actor mimó su felonía  
Con arte silencioso, en un tablado.

Que haya sueños es raro, que haya espejos,  
Que el usual y gastado repertorio  
De cada día incluya el ilusorio  
Orbe profundo que urden los reflejos.

Dios (he dado en pensar) pone un empeño  
En toda esa inasible arquitectura  
Que edifica la luz con la tersura  
Del cristal y la sombra con el sueño

Dios ha creado las noches que se arman  
De sueños y las formas del espejo  
Para que el hombre sienta que es reflejo  
Y vanidad. Por eso nos alarman.

35

Como el enigma de la esfinge, como el secreto del habitante del laberinto, el secreto del espejo es quizá la revelación del propio ser. En otro poema: "Arte poética, percibimos una suerte de desdoblamiento en la imagen del espejo:

A veces en las tardes una cara  
Nos mira desde el fondo de un espejo;  
El arte debe ser como ese espejo  
Que nos revela nuestra propia cara.

36

Por medio del empleo del símbolo del espejo, del doble y la angustia de la reproducción; puede, sin duda, el lector acercarse a una visión más profunda del laberinto y su secreto, y al núcleo de la obra de Borges. En Tlön, uno de los herejarcas había declarado que los espejos y la cópula son abomi

---

35. Ibid. Págs. 61 - 63.

36. Ibid. P. 101.

nables, porque multiplican el número de los hombres. Pero también la reflexión engendra la duplicación. El doble se da por reflejo en varios relatos borgianos, en Las ruinas circulares asistimos a la paulatina formación del doble y a la revelación del propio ser. Interesa tanto este juego a nuestro autor que él mismo se desdobra en la página Borges y yo:

“Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco van cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perservar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasqueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías de arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otra cosa.

Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cual de los dos escribe esta página". 37

Los espejos son símbolos de la apariencia de la realidad pues reflejan algo que no está en ellos y su reflexión es invertida. Pero también son imágenes de la conciencia y la autocontemplación. La palabra 'reflexión' señala el pensamiento y la imagen del espejo (reflejo) Los espejos asociados al agua recuerdan el mito de narciso y la idea de Jean Cocteau (Testamento de Orfeo) como puerta hacia una dimensión ultraterrena.

El Borges desdoblado; el que quiere vivir confiesa que vida y muerte le han faltado a su vida, que pocas cosas le han ocurrido y muchas ha leído, pocas cosas le han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra. En el instante en que se une con su doble, el Borges escritor se funde con su obra, fascinado por los reflejos y por las interpolaciones escribe:

"Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincia, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara. 38

---

37. Ibid. Págs. 50 - 51.

38. Ibid. Pág. 111.

## F. BORGES Y LA LITERATURA

La dificultad de la lectura de la obra completa de Jorge Luis Borges surge porque el lector se enfrenta con una totalidad compleja donde cada signo, cada referente literario o cultural, remite a otro signo. La obra de Borges es toda una literatura con géneros que van desde la lírica hasta la fabulación metafísica, constituida por diferentes períodos: desde la renovación ultraista hasta la fantasía arqueológica (El inmortal). Literatura construida por su propia retórica y estilística, aparentemente fragmentaria, pero unida en una metafísica coherente donde hasta los apócrifos se engarzan en la total unidad.

Quizá cabe la posibilidad de establecer una identidad entre el mundo de las ficciones y el mundo que habita realmente su inventor: la intuición de que la realidad es para Borges un caos, de que sus ficciones (fantásticas o realistas) son verdaderas en el sentido de que copian una vivencia alucinada: la del autor.

La trama de las intuiciones de Borges y la trama de sus ficciones son una y proceden de la misma fuente. En la raíz de las metáforas narrativas, que se les conoce como cuentos, se esconde una concepción idealista de la realidad, una metafísica que emerge de la profundidad de la experiencia del hombre.

En el cuento "Funes el memorioso" traza una especie de autobiografía espiritual. Es la historia de un muchacho que como consecuencia de una caída queda tullido. Al caer pierde el conocimiento y al recobrarlo, su presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, pues recobró todas las memorias más antiguas y triviales. Para pensar - dice Borges es necesario olvidar. El personaje no puede pensar, no es inteligente.

Explica su creación de Funes: "Me vi llevado a escribir esta historia gracias a que pasé largos períodos de insomnio. Para dormir es necesario olvidar un poco las cosas. En esa época, duró bastante, no podía olvidar. Cerraba los ojos y me imaginaba con los ojos cerrados, en mi cama. Imaginaba los muebles, los espejos, imaginaba la casa - era una gran casa muy deteriorada del Sur de Buenos Aires. Imaginaba el jardín, las plantas. Había estatuas en ese jardín, las plantas. Había estatuas en ese jardín. Para librarme de todo ello escribí esta historia de Funes que es una suerte de metáfora del insomnio, de la dificultad o imposibilidad de abandonarse al olvido total... El escritor escribe su historia; escribe con fidelidad. Quiero decir que es fiel a su sueño". "Creo que Kipling dijo que a un escritor le está permitido hacer fábulas y no saber la moraleja de esas fábulas". 39.

Una vasta memoria hace posible que Borges fije las circunstancias de cada instante; una repetición o monotonía de su vida diaria le hace rectificar en el detalle la misma acción ejecutada diariamente. El insomnio le proporciona la lenta edificación de sus ficciones. Largas noches sin término preceden a cada una de sus preciosas miniaturas. En sus cuentos - pueden percibirse las huellas inequívocas de la lucidez alucinada del insomnio, el vuelo exasperado, la intuición creciente, el proceso sin tregua de una percepción que se pule a expensas de distracciones ocasionales, de lapsos de inconsciencia alimentados por el mismo insomnio. Lapsos fecundos en que los límites de la realidad se esfuman o se funden con la irrealidad.

---

39. Georges Charbonnier. *El escritor y su obra*, P, 79.



### ESTRUCTURA FORMAL

#### A. LA DIALECTICA COMO ANECDOTA Y COMO FORMA

Estudiar la estructura formal de "Las ruinas circulares", de Jorge Luis Borges, es la tarea que me propongo realizar para el inicio de este trabajo. Creo, sin embargo, que no es posible. Acerca de la obra de Borges se ha hablado del plano de la realidad y del plano de la irrealidad. Se ha dicho que su triunfo, como hombre de letras, se debe al traslado que hace a la literatura de "la vieja tesis de la dialéctica, teñida de paradoja. Se ha señalado que en su intemporalidad, sus mundos trazados son haz y envés." 1.

Sabemos que dialéctica (dialectic) en crítica formal es "esquema o patrón de oposiciones entre dos actitudes o rasgos de personajes o dos sistemas de ideas". 2. La paradoja y la tensión, así como la dialéctica, señalan pugna entre fuerzas opuestas que se encaminan hacia la resolución. En Hamlet, por ejemplo, la dialéctica se produce en varios planos: disparidad entre realidad y apariencia; disparidad entre el ser y el parecer de las cosas; y entre lo que el personaje llama "la quintaesencia del polvo" y lo que posee el hombre a semejanza de Dios.

---

1. Joaquín Marco. Nueva literatura en España y América, Barcelona: Editorial Lumén, 1972) P. 269.

2. Wilfred Guerrin. Introducción a la crítica literaria (Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1974) P. 250.

Figura muy empleada en literatura es la paradoja (paradox) <sup>3</sup>, por encerrar una contradicción que es en el fondo una verdad. En las Sagradas Escrituras hay abundantes ejemplos de paradoja.

La tensión (tensión) es, en crítica, la cualidad de oposición que comunica vida interior a una obra: poema, drama o prosa imaginativa. Siempre terminan uniéndose sus elementos dispares. La tensión puede darse entre tema y forma <sup>4</sup>.

Veamos si estos postulados se dan en "Las ruinas circulares", breve narración de Jorge Luis Borges, en siete páginas, no sin antes recordar otra figura retórica que ha sido aplicada a la narrativa de Borges. Jaime Alasraki dice que Borges hace abundante uso del oxímoron en sus cuentos. El oxímoron combina dos elementos aparentemente contradictorios. Definido como una paradoja condensada efectiva para evocar misterios religiosos y otros significados que el poeta considere más allá del entendimiento humano. Se popularizó en el Renacimiento por los intereses religiosos de la época y el retorno del pensamiento analógico. Refleja, el oxímoron, tendencia a fundir toda experiencia en una unidad, diferenciándose de la antítesis que tiende a dividir y categorizar los elementos de la experiencia.

Para Alasraki, el oxímoron es origen y envoltura de la narrativa borgiana. "El insistente empleo del oxímoron en la prosa narrativa de Borges es la forma de expresar en el plano estilístico la paradójica realidad de sus ficciones. En la prosa de Borges, el oxímoron emerge naturalmente, determinado por

---

3. Loc. Cit.

4. Ibid. P. 258.

la contradictoria realidad de la fábula: la fábula es a veces un gran oxímoron". 5.

La anécdota de "Las ruinas circulares" es la de un hombre, un asceta hindú, que decide soñar un hombre e imponerlo en la realidad. Después de vigiliās y de sueños logra crearlo. Hay sin embargo un signo que delata la condición irreal del hombre soñado: será inmune al fuego. Al final del relato, un incendio amenaza la vida del soñador. Quiere escapar; pero, una reflexión lo determina a desaparecer en el fuego. Camina entre el fuego y comprende con alivio, con humillación y terror que él también es el sueño de otro. No es abrasado por las llamas.

Es evidente que en esta anécdota y en su desarrollo hay dos planos narrativos. El desdoblamiento textual produce una renovación de las disposiciones lógicas del relato. Leemos otro relato suyacente; por lo que el primer texto se convierte en algo puramente referencial una suerte de pre-texto. Mientras el segundo, el texto suyacente, se torna esencia de la narración. Es posiblemente el que en verdad interesa al autor. El desdoblamiento narrativo implica desdoblamiento a nivel del lenguaje. Los avances y retrocesos que articulan las líneas narrativas corresponden a la riqueza bipolar de la lengua. Este instrumento, responsable único de la historia narrada, es enlace y engarce de los universos que coexisten en ella.

He señalado la bipolaridad de la lengua y tratándose de una expresión estética literaria, sería, quizá, más exacto referirse al habla. En especial cuando estudiamos una expresión Borgiana y estrictamente en el caso de "Las ruinas circulares".

---

5. Jaime Alasraki. La prosa narrativa de Jorge Luis Borges (Madrid: Gredos, 1968) P. 187.

Considerando que la anécdota encierra ya una concepción dialéctica realizo divisiones en el contexto para mayor facilidad del análisis; sigo viendo, no obstante, que separar los contenidos de la forma que los expresa es, en "Las ruinas circulares", imposible.

Me parece imposible porque me atrevería a afirmar que Borges ha perfeccionado el arte de emplear el punto de vista opuesto. Si en una conversación cotidiana, por ejemplo, a alguien toma el punto de vista opuesto se establece una discusión o una exposición de contrarios que puede, en el mundo humano, ser fructífera o terminar en una agresión. En el universo borgiano, esto no puede suceder; pues no hay personajes (por lo menos en "Las ruinas circulares") solamente hay argumentos y lo que podríamos tomar como personajes se supedita a la trama o a la exposición de la idea del autor. He llegado a la forma partiendo del contenido tanto del mundo aparente como del mundo real de la narración que son, desde el punto de vista humano contingente, lo contrario. Borges nos resulta inesperado, porque estamos acostumbrados a tomar como real lo que para él es aparente y aparente lo que constituye la médula de su narración.

## B. ESTRATOS VERTICALES

Los cortes verticales que practico obedecen a la idea de llegar a cortes horizontales, sintagmáticos, que pueden traer alguna luz para penetrar el texto. La división en partes obedece, pues, a la configuración vertical del relato.

### 1. Información - descripción:

El hombre desembarca cerca del templo de las ruinas circulares. Se describe ligeramente el lugar. El hombre duerme y es despertado por el sol. Al despertar, está aparentemente en contacto con los pobladores del lugar. Busca un espacio más íntimo, siempre dentro de las ruinas, y se cubre.

(oraciones 1 - 10)

### 2. Causa que lleva al desconocido al templo circular en ruinas:

Su propósito es soñar un hombre e imponerlo en la realidad. Conocemos la situación interna del soñador y la conveniencia del lugar para la realización de su propósito y para la rehabilitación de sus fuerzas.

(oraciones 11 - 15)

### 3. Primer intento de creación:

Plenamente en el sueño, el hombre tiene dificultades que no logra superar. (oraciones 16 - 20).

### 4. Destrucción de la obra inicial:

Concentrado en la realización de su proyecto comprende

que su esfuerzo es inútil. La obra, a medias lograda, se borra. No consigue ni la reproducción de ese anteproyecto. Llora.

(oraciones 21 - 31)

5. Abstracción. Reflexión. Climax:

Reflexiona acerca de la dificultad de la tarea que se ha impuesto. Busca otro método de trabajo. Descansa. Se purifica en las aguas del río. Adora sus dioses. Sueña un corazón que late.

(Oraciones 32 - 40)

6. Segundo intento de creación:

Consigue la forma pero se le escapa la vida.

(oraciones 41 - 51)

7. Implora socorro divino. Primera revelación. La creación.

El narrador se hace presente comentando la creación del soñador. El hombre casi destruye su obra. Se arroja a los pies de la efigie. Sueña con la estatua, dios múltiple quien le hace varias revelaciones: 1) su nombre terrenal, 2) los sacrificios y culto que antes le habían rendido, 3) que mágicamente animaría al fantasma soñado, 4) que sólo el Fuego y el soñador sabrían que era fantasma, 5) y que el soñado será su voz que lo glorifique en otro templo.

(oraciones 52 - 59)

## 8. Perfección de la obra:

El soñador instruye al hijo en el culto del fuego. Le duele pensar en apartarse de él. Remodela un hombro. Habla por primera vez refiriéndose a su hijo.

(oraciones 60 - 61)

## 9. Padre e hijo:

Lo acostumbra a la realidad. Lo besa por primera vez. Le hace olvidar los años de aprendizaje y lo envía a otro templo.

(oraciones 67 - 73)

## 10. Satisfacción y temor:

- a) éxtasis por la propia creación (oraciones 74 - 77).
- b) temor por el porvenir de su hijo al saber la verdad.

(oraciones 78 - 84)

## 11. Final: la propia revelación:

Las ruinas que constituyen el mundo espacial del mago son destruidas por el fuego. Toma conciencia de su condición de fantasma. Otro estaba soñándolo.

(oraciones 85 - 93)

Estos son los pasos seguidos por el hombre para plasmar su verdad. ¿Cuál verdad? ¿La de dar forma y animar una obra, un hijo, o la de resignarse a recorrer un camino, cualquiera,

hasta el instante en que se le da como revelación su condición de fantasma? Por este informe de los contenidos de "Las ruinas circulares" podemos apreciar las dos dimensiones del universo de la narración: 1) la dimensión de las experiencias vitales, donde están los objetos y los afectos y 2) la dimensión del intelecto; enlazados ambos por la realidad total de la obra. Realidad que no deja de ser perturbadora.

¿Es decir que el mundo o punto central de "Las ruinas circulares" es la contradicción? ¿La contradictoria realidad de dos universos que solamente conviven en el sueño o en la literatura? Esa contradicción quiebra la línea de las significaciones, de la mera información, y se apodera del procedimiento empleado, al transformarlo en el verdadero problema del cuento. El instrumento disponible para fijar esa realidad perturbadora es la lengua; pero la lengua que viene a efectuar una ruptura con las estructuras tradicionales con el fin de ponerse al servicio de la inventiva, en el más alto nivel: el de la conciencia creadora.



## C. ANALISIS DE INTUICIONES, DE SIGNIFICANTES Y SIGNIFICADOS

Desde la primera oración de "Las ruinas circulares" se insinúa en el texto la forma circular de las oposiciones que lo integran, al vaiven, el ir y venir de lo conocido a lo desconocido, de la vida de los objetos a la interrogante de otra vida:

"Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado; pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria, era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra". 6

"Nadie" apunta a dos ideas: 1) el hecho de que ningún ser viviente (animado) lo viese en el momento del desembarco y 2) reducir Dios a "Nadie" lo cual nos pone frente a un mundo aterrador. En su ensayo "La esfera de Pascal", Borges nos informa que Pascal sintió el espacio como un laberinto y un abismo y que aborrecía al universo, que quiso adorar a Dios pero Dios era para él más irreal que el universo aborrecido. Deseaba escuchar la voz del universo y termina por comparar la vida de los hombres con la de náufragos en una isla desierta.

Sabemos, por el texto de Borges, que Pascal sintió como un peso el mundo físico, vivió la soledad, el miedo, el vértigo y formuló su experiencia en una metáfora: "La naturaleza es una esfera espantosa, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna". 7.

---

6. Jorge Luis Borges. *Ficciones*, P. 57.

7. Jorge Luis Borges. *Obras completas*, P. 636..

Si la esfera es la sucesión del círculo y si Dios no es el centro del círculo y la circunferencia a la vez, estamos en un universo inabarcable, frente a la ausencia de poder divino que lo gobierne. Puede ser que Borges tomase la idea, de Pascal, del náufrago en una isla desierta y quisiera darle configuración afirmando lo aterrador de la existencia humana que sin apoyo del Dios único se postra ante la estatua. En la quinta parte, de "Las ruinas circulares", cuando el "hombre taciturno" ha reconocido su incapacidad para lograr su propósito; es decir, cuando se evidencia lo limitado de su condición humana, reflexiona. Abandona la acción para entrar en la abstracción que lo lleva a determinar que necesita descanso y un "nuevo método de trabajo":

"Comprendió que el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños es el más arduo que puede acometer un varón, aunque penetre todos los enigmas del orden superior y del inferior; mucho más arduo que tejer una cuerda de arena o que amonedar el viento sin cara". 8

"...en la tarde se purificó en las aguas del río, adoró los dioses planetarios, pronunció las sílabas lícitas de un hombre poderoso y durmió" 9

En la séptima parte, poniéndose en evidencia una vez más sus limitaciones para completar su obra, implora socorro divino, se postra a los pies de la efigie e inmediatamente después:

'Ese crepúsculo soñó con la estatua. La soñó viva, trémula; no era un atroz bastardo de tigre y potro, sino

---

8. Jorge Luis Borges. *Ficciones*, P. 60.

9. Loc. Cit.

a la vez esas dos criaturas vehementes y también un toro, una rosa, una tempestad". 10

Ligo estos elementos: la primera oración de la primera parte, (Descriptiva - informativa): "Nadie lo vio desembarcar...", con dos oraciones de la quinta parte (abstracción - reflexión): "Comprendió que el empeño de modelar..." "...en la tarde, se purificó..." y una oración de la séptima parte (imploración del socorro divino - la creación): "Ese crepúsculo..." Por considerar que el autor nos da su concepción subjetiva y juguetona de la divinidad. No obstante, puede advertirse que la reflexión es en este caso una comunión con Dios, con el Dios múltiple que permite la creación humana. En el transcurso de este trabajo se irá descubriendo, paulatinamente, que el Dios de Borges se aproxima a la Nada que, a fuerza de ser Todo, ha tenido que renunciar a todo rasgo imaginable. Muchas veces está más cerca del Dios de los místicos que es una experiencia espiritual inefable. En cuanto al autor de la obra de arte, en el caso de Las ruinas circulares, podríamos deducir el soñador, debe tratar de ser amanuense del Espíritu o de la Musa, pues ambas palabras son iguales.

Vemos, por lo tanto, la negación primero y después la afirmación de la divinidad, en el instante en que el hombre la solicita. Las oposiciones de significado se revelan constantemente en la palabra. Percibimos un desdoblamiento hasta en el plano subjetivo. En el estudio del texto observamos que en el sintagma se unen estrechamente los contrarios. Los semas correspondientes al universo del cuerpo, de los objetos, de los afectos, y de las experiencias vitales, dados en construcciones endocéntricas sustantiva y adjetiva, modifican a los semas exponentes del universo del intelecto, expresados en cons

---

10. Loc. Cit.

trucciones endocéntricas verbales.

También se da el caso contrario; que los semas del universo intelectual modifiquen a los del universo de las experiencias vitales. Esta situación me parece la más frecuente. Puede, además, encontrarse una tercera relación: oposición entre los dos universos mencionados en estructuras complejas. No solamente entre núcleo y modificador, también pueden darse estas relaciones en proposiciones, construcciones, oraciones, conjunto de oraciones, situaciones, y en otros cuentos en personajes y situaciones diferentes.

## D. APARENTE OPOSICION DE RELACIONES DENTRO DEL SINTAGMA

En la primera oración encontramos "unánime noche" construcción sustantiva en la que el núcleo "noche" está modificado por el adjetivo "unánime". La noche es habitual en nuestro mundo cotidiano, pero la unión íntima con "unánime" antepuesto a noche nos detiene en la idea de una noche especial. Nos hace pensar en que se concentran en esa noche todas las noches o que es tan cerrada y oscura esa noche que la convierte en unánime. No es posible seguir leyendo, nos asaltan otras ideas. Es unánime quizá la noche en que desembarca el mago porque el propósito que lo lleva es "sobrenatural" y no puede ser una noche cualquiera. Inmediatamente sentimos la acción de desembarcar no en un espacio, sino en un tiempo: "la unánime noche". El tiempo se convierte en espacio mediante la palabra que modifica al núcleo noche. Para que esto no sucediera y nos mantuviésemos dentro de lo acostumbrado podríamos esperar: 'durante la espaciosa noche', 'la oscura noche en que', 'la innegable noche, en un lugar x'.

Lo unánime pocas veces se da en Borges. Aparte de la unanimidad de tiempo, lo uno en el tiempo, que es la eternidad, se da en "La casa de Asterión" 11. "Sé que soy único", dice el personaje y permitiendo la entrada, a su casa, a quien lo desee, agrega: "Hallará una casa como no hay otra en el mundo". Más adelante se lee: "Todo está muchas veces..., pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba el intrincado sol; abajo Asterión".

La noche en que desembarca "el hombre taciturno" por ser unánime se convierte en única. Estamos ya en un espacio

---

11. Jorge Luis Borges. *El Aleph*, P. 67.

temporal. Porque no es solamente un fragmento, un trozo, un pedazo, un jirón de tiempo que serían notas temporales a los que estamos habituados. Es un tiempo que nos trae otras connotaciones donde se fusionan tiempo y espacio.

En la misma oración encontramos "fango sagrado". La secuencia de semas en esta construcción tiene el núcleo "fan-go", claro representante del mundo de la vida cotidiana, modificado por "sagrado", que expresa el mundo de la abstracción. Lo sagrado no es lo mundano, del mundo real. Esta convivencia nos sorprende si estamos apenas iniciándonos en la obra de Borges; pero en este caso es un anticipo de lo que descubriremos en el curso del relato. La flor de loto se da en el fango y es flor respetada en la India; por lo tanto, el fango que produzca esa flor es, para los hindúes, sagrado.

Quedamos a la expectativa de lo que vendrá. Esperemos que vaya aclarándose la bipolaridad del habla de nuestro narrador. Borges escribe después: "el hombre gris besó el fango", posibilidad inconcebible para un hombre de occidente. Volviendo a la primera oración: se nos habla de "infinitas aldeas", construcción sustantiva que presenta el núcleo "aldeas" modificado por un adjetivo correspondiente a un mundo opuesto a la finitud del hombre, de las cosas, de las aldeas. Hasta aquí hemos encontrado contrastes entre el núcleo y su modificador y siguen repitiéndose en la narración, por ejemplo: "tigre o caballo de piedra", contraste entre lo animado y lo inanimado. Los núcleos tigre, caballo, nos hacen percibir el movimiento y este movimiento se paraliza en el complemento preposicional: de piedra.

"El color del fuego y ahora el de la ceniza", el núcleo color, exponente de vida nos conduce, por medio de sus dos complementos, a dos mundos distantes y distintos: a la vida y la

muerte. "Selva palúdica" opone la idea de vegetación, de verdor, de humedad y desarrollo creciente a la idea de enfermedad.

"...cuyo dios no recibe honor de los hombres", es una expresión que encierra un contraste entre la idea de dios que al ser recordado es honrado y este dios que sin recibir honores se recuerda. En la cuarta oración leemos: "El forastero se tendió bajo el pedestal" 12. El núcleo verbal y la acción refleja expresada en "se tendió" nos hace esperar un circunstancial iniciado con la preposición sobre; porque pensamos que su deseo es descansar. Sigamos viendo el texto con su doble connotación:

"Lo despertó el sol alto. Comprobó sin asombro que las heridas habían cicatrizado; cerró los ojos pálidos y durmió, no por flaqueza de la carne sino por determinación de la voluntad." 13

Las heridas han cicatrizado durante el sueño, pues "lo despertó el sol alto". Hay en esta comprobación un enlace con algo que no es meramente el mundo de los objetos. Después de besar el fango sagrado y de ser besado, como quien dice, por el sol: "Lo despertó el sol alto", se siente la aprobación de los dioses al cicatrizar las heridas y se manifiesta por la presencia del sol: símbolo del tiempo, del fuego, de la luz. Pero el hombre cierra "los ojos pálidos" y duerme "no por flaqueza de la carne sino por determinación de la voluntad".

En este instante es un hombre que se identifica con su volun-

---

12. Jorge Luis Borges. *Ficciones*, P. 57.

13. *Loc. Cit.*

tad al encontrarse con ella. Es quizás un héroe de la voluntad capaz de crear su propio mundo, su propio intransferible destino, capaz de modificar la voluntad de los dioses. Está la posibilidad del enlace del destino del hombre consigo. El destino que va transformando la voluntad o la voluntad que hace el destino. La manifestación de Dios ahora dentro del hombre, a través de su propia voluntad. El hombre no atolondrado y ciego sino plenamente consciente conocedor de sus límites y posibilidades. Dios manifestándose en el propósito del hombre. Puede ser que al encontrarse con su voluntad, con su destino, se encuentre con algo más: la divinidad. Puede ser la situación contraria, no un mero instrumento del azar sino la encarnación de Dios, de los dioses, del fuego, del tiempo, de la luz, del orden, que intente desarticulando el caos hacer más llevadera la vida del hombre. Es quizás un elemento intermedio: un sacerdote, un mago, un predestinado quien participa de los conocimientos del rito y su función es la de resucitar el culto y el honor del dios múltiple.

Es apreciable, sin duda, el contraste que se establece entre debilidad de la carne (humana) y la voluntad que lejos de ser débil puede acercarse a Dios.

La oposición se da también en forma reiterativas:

“Sabía que ese templo era el lugar que requería su invencible propósito; sabía que los árboles incesantes no habían podido estrangular, río abajo, las ruinas de otro templo propicio, también de dioses incenciados y muertos, sabía que su inmediata obligación era el sueño”. 14

Cómo y por qué sabía todo esto. El núcleo "sabía exponente del mundo del intelecto nos coloca frente a un saber oculto.

---

14. Loc. Cit.



El narrador se sirve, para expresar este ocultamiento, de elementos del mundo de las experiencias vitales: templo, árboles, ruinas de otro templo, sueño, que funcionan como objetos directos. Y las construcciones nominales incluidas en las proposiciones ofrecen la bipolaridad: invencible propósito, árboles incesantes, dioses incendiados y muertos. Con el núcleo no repetido: la frase verbal precedida de negación "no habían podido estrangular" se produce una imagen negativa violenta (por el infinitivo estrangular, parte de la frase verbal) entre dos construcciones nominales: 1) árboles incesantes, 2) ruinas de otro templo propicio. Hay también un movimiento interno y oculto en el hombre taciturno, que lo une con la naturaleza, dentro del sueño, pues "hacia la media noche lo despertó el grito inconsolable de un pájaro" 15. Arrancado así del sueño advierte huellas de presencia humana: "rastros de pies descalzos, unos higos, un cántaro" 16. Esto le da miedo, le hace buscar otro sitio y taparse con hojas desconocidas. Esta construcción no es nueva en el estilo del narrador; pero sí lo es en cuanto a la significación pues suponemos que ya el forastero tenía pleno conocimiento del lugar y de todos sus detalles.

El análisis de la construcción sintáctica de la primera parte (informativa - descriptiva) es solamente una muestra para apreciar la alternancia de los universos que Borges deja expresados en "Las ruinas circulares". Alternancia que como queda anotado se produce no sólo entre núcleo y modificador, sino también en construcciones, proposiciones, oraciones, conjunto de oraciones, situaciones y en otros cuentos.

En todo el cuento hay, desde el punto de vista del signi-

---

15. Loc. Cit.

16. Loc. Cit.

ficante, insistencia en la repetición: "Quería soñar un hombre, quería soñarlo con integridad minuciosa..." (R C.P. 58). "una tarde (ahora también las tardes eran tributarias del sueño, ahora no velaba sino un par de horas...)" (Rc.P. 60).

"Comprendió que el empeño de modelar la materia incoherente..." "comprendió que un fracaso inicial era inevitable" (RC. p. 60).

La aparente contradicción temporal es dada por la casi rítmica sucesión de días y noches que se refleja en el tiempo de la lectura por la repetición de palabras o de construcciones sintácticas:

"Con el pretexto de la necesidad pedagógica, dilataba cada día las horas dedicadas al sueño..." (RC. octava parte. P. 63).

"En general sus días eran felices..." (RC Octava parte. p. 63).

"El hombre, un día, emergió del sueño como de un desierto viscoso, miró la vana luz de la tarde..." (RC. tercera parte. p. 59).

"toda esa noche y todo el día, la intolerable lucidez del insomnio se abatió contra él" (RC. tercera parte, p. 59).

La aprehensión de la forma podría supeditarse exclusivamente a los semas que transportan contenido temporal o a las construcciones, oraciones y párrafos que señalan cambios o presencia de tiempo. Creo, sin embargo, que el tiempo es tema fundamental en "Las ruinas circulares" y por ello requiere un estudio aparte. Es fácil advertir que las imágenes de duracio

nes parciales ocurren evocadas por palabras cuya significación se refiere a un mundo objetivo temporal: día, noche, tarde, crepúsculo, alba; o por relaciones internas del texto que confieren valor temporal o palabras que comúnmente no lo tienen: sueño, vigilia; o por relaciones internas entre las imágenes en el movimiento general de la narración: Las palabras noche y día tienen particular connotación en el relato que estudiamos.

## E. JUEGO DE OPOSICIONES EN OTROS CUENTOS

No pretendo trazar líneas generales para toda la narrativa de Borges; pienso, no obstante, que sí debo indicar algunos aspectos parecidos en cuanto a construcción, en otros cuentos, en apoyo a la dialéctica como anécdota y como forma en la narrativa borgiana.

En "La casa de Asterión", cuento ya mencionado, entreveremos la relación de ambos universos: el de las experiencias vitales y el del intelecto. Entreveremos el pre - texto y el texto. Desde el protagonista nos viene una aclaración: "No sólo he imaginado esos juegos; también he meditado sobre la casa". 17. Comprobamos que los núcleos: las frases verbales "he imaginado", "he meditado", exponentes del mundo de la abstracción están modificados por un objeto directo, el primero; por un circunstancial, el segundo. Los dos modificadores son exponentes del mundo de los objetos.

En "La lotería en Babilonia" 18, el personaje nos dice: "Como todos los hombres de Babilonia he sido procónsul; como todos, esclavos; también he conocido la omnipotencia, el aprobio, las cárceles. En esta oración, la primera proposición representa al universo del cuerpo y de los afectos y la segunda al del intelecto.

En "El inmortal", La aparente oposición se inicia en el plano del contenido. Se parte de la historia del hombre inmortal que por esta circunstancia olvida su pasado. La perspectiva se encamina a ver al hombre como profano y como místico; al

---

17. Jorge Luis Borges. **El Aleph**, P. 67

18. Jorge Luis Borges. **Ficciones**, P. 65.

por la idea de restituir experiencias o estados de ánimo. Opino que el libro que quiere durar debe poder leerse de muchas maneras.

Las relaciones estructurales entre tema y creación estética se manifiestan en la organización del relato en el que todas las piezas están sabiamente ajustadas. En la perfección de la estructura general del cuento está implícita la perfección estilística de cada sintagma. La sintaxis de Borges es expresiva y flexible. Su erudición queda manifiesta no solamente en las fuentes donde recoge o bebe sus temas, preocupaciones, anécdotas; también en el tratamiento de la palabra, estilo es la expresión más acabada del predominio de tendencias renovadoras en subjetiva interacción con lo cotidiano. No es fácil plasmar con la palabra común, con el lenguaje real, el lenguaje ideal.

por la idea de restituir experiencias o estados de ánimo. Opino que el libro que quiere durar debe poder leerse de muchas maneras.

Las relaciones estructurales entre tema y creación estética se manifiestan en la organización del relato en el que todas las piezas están sabiamente ajustadas. En la perfección de la estructura general del cuento está implícita la perfección estilística de cada sintagma. La sintaxis de Borges es expresiva y flexible. Su erudición queda manifiesta no solamente en las fuentes donde recoge o bebe sus temas, preocupaciones, anécdotas; también en el tratamiento de la palabra, estilo es la expresión más acabada del predominio de tendencias renovadoras en subjetiva interacción con lo cotidiano. No es fácil plasmar con la palabra común, con el lenguaje real, el lenguaje ideal.

## A. VISION APARENTE

Hemos señalado la estructura externa de "Las ruinas circulares" y de otros cuentos de Borges, en los que parte del mundo común, del mundo de los objetos, de una vivencia o existencia mundana, corriente, cotidiana y extrae una abstracción que lo lleva al universo del intelecto. Hemos visto la presencia del pre-texto y del texto que subyace en el fondo del primero. Sabemos que tanto objetos como situaciones transportan, desde el punto de vista connotativo, lo fundamental del mensaje que el autor desea transmitir a través de la anécdota.

"Las ruinas circulares" es considerado un relato totalmente irreal en el que se nos ofrece la narración de un sueño. Puede parecer así al primer contacto y al final es posible llegar a esta idea. Sabemos ya que todo el relato se desarrolla alternando dos universos, aceptemos por el momento que: Visto desde la realidad cotidiana hay un hombre que sueña y es asistido, en el mundo de las necesidades corpóreas, por los pobladores del lugar. Visto desde la abstracción, el forastero crea un hombre, en el sueño, y mucho después se da cuenta que él también es la corporización del sueño de alguien.

El pequeño relato me hace pensar que el sueño es el instrumento empleado por Borges para desarrollar el tema de la búsqueda. Tema que tiene, en la narrativa, un esquema determinado y un motivo que convive con ella: el viaje. El mo-

tivo viaje mantiene estrecha relación con la búsqueda y ésta constituye un elemento esencial en el género narrativo.

"Uno de los esquemas argumentales prototípicos de la novela, de mayor validez universal, es el del joven que pretende descubrir su propia naturaleza y la del mundo; frecuentemente va en busca de su nombre, por su padre, de algún misterioso tesoro. Tal búsqueda se configura a menudo como una serie de obstáculos capaces de probar la virtud del héroe" 1.

Con la modalidad narrativa de la búsqueda se relaciona la de la novela de aprendizaje: la historia de una educación, de un irse haciendo hombre, de las experiencias, sacrificios, aventuras, que se experimentan en la conquista de la madurez, en el arribo al autoconocimiento.

En "Las ruinas circulares" se dan, ateniéndonos al texto, dos viajes. La narración se inicia con el término de uno y, luego, el forastero emprende otro a través del sueño. Los dos significan algo; en el segundo, el itinerario temporal y espiritual son creadores. El asceta del relato recorre su camino hasta la revelación.

Tan pronto iniciamos la lectura nos encontramos casi al término de un viaje:

"Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado; pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde es infrecuente la lepra y donde el idioma zend no está contaminado de griego" 2

---

1. Mariano Baquero Goyanes. **Estructura de la novela actual** (Barcelona: Editorial Planeta, 1970), Págs. 32-33.

2. Jorge Luis Borges. **Ficciones**, P. 57.



El único dato que tenemos de la persona que desembarca es la de que es "hombre taciturno". Antes se nos ha informado que hizo el camino en la "canoa de bambú", lo cual pone el acento en el viaje que es aún más realizado cuando se nos habla, con ambigüedad, acerca de su patria. Este resulta imprescindible para la continuación del relato. El recorrido inicial concluye en la segunda oración donde obtenemos algunos datos más acerca de la persona y del lugar buscado; pero se mantiene la anonimidad del personaje, y la trascendencia del viaje:

"Lo cierto es que el hombre gris besó el fango, repechó la ribera sin apartar (probablemente sin sentir) las cortaderas que le dilaceraban las carnes y se arrastró, mareado y ensangrentado, hasta el recinto circular que corona un tigre o caballo de piedra, tuvo alguna vez el color del fuego y ahora el de la ceniza". (p. 57)

Está dado el itinerario del primer viaje desde "una de las infinitas aldeas" hasta "el recinto circular". Es decir, sospechamos que ese es el itinerario pues el narrador no dice con precisión cual es el punto de partida, solamente informa: "...a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas..." Parece un olvido; pero no lo es sin duda; porque es evidente que más importante que el punto de partida es el punto de llegada.

Fácil es suponer que "el hombre taciturno" venía de su patria: "una de las infinitas aldeas". Podría ser ésta, sin embargo, la forma encontrada por el narrador para mantener en secreto el nombre exacto de la patria del "hombre gris".

El propósito del narrador, en la primera oración, es mostrarnos un viajero: recordemos los datos obtenidos: "desembarcar", "canao de bambú", "hombre taciturno", "infinitas aldeas". Nos detenemos ante el vehículo: "la canoa de bambú" que ha llevado al "hombre taciturno" (además gris, y aparentemente incomunicado) desde una "de las infinitas aldeas" hasta el fango sagrado", donde la canoa de bambú desaparece, se hunde.

El final de este primer viaje se realiza sin otro vehículo. El cuerpo del "hombre taciturno" se traslada con dificultad hasta lo que podría constituir su búsqueda: "... y se arrastró, mareado y ensangrentado, hasta el recinto circular..." Recinto que constituye su meta en el primer viaje.

El lugar ha cambiado; no han surgido, sin embargo, experiencias, personajes, situaciones, ni cambios de apreciación o de conciencia. No es un ir y venir en el mundo de la relación aunque todos los elementos nos parecen normales dentro del mundo de los objetos, de los afectos: la canoa, una aldea, el recinto. En el instante en que el forastero llega al recinto circular ha alcanzado la primera etapa de su viaje, ha vencido el primer obstáculo.

Lo vemos ahora en una estación inesperada aguardando su medio de transporte, porque sin pérdida de tiempo debe emprender un segundo viaje. Esa estación que no es Buenos Aires ni Bombay,

"Ese redondel es un templo que devoraron los incendios antiguos, que la selva palúdica ha profanado y cuyo Dios no recibe honor de los hombres". (P. 57)

no tiene rieles ni puede suponerse que un tren o tranvía misterioso pase hoy, mañana o algún día, para abordarlo y seguir

hacia alguna ciudad remota donde, en contacto con otros seres, otras situaciones, dé fin a su búsqueda. No es una autopista, no es un campo de aterrizaje, no hay un remero a la vista, no se escucha la sirena de un barco y "la canoa de bambú" se ha sumido en el "fango sagrado".

¿Pero qué estación es ésta y que viaje emprenderá el hombre gris? Ha buscado y encontrado la estación del sueño. Desde aquí nos transporta Borges en ese medio de transporte, donde él con tanta frecuencia viaja, a la verdadera búsqueda del forastero, que es la del mismo Borges y que es también la mía: "La perfecta forma que supo Dios desde el principio, mi insospechado rostro eterno" 3: el destino del hombre.

Estamos pues en la estación del sueño. Nuestro viajero se instala para abordar su medio de transporte, el único posible en esa estación: el sueño.

"El forastero se tendió bajo el pedestal. Lo despertó el sol alto. Comprobó sin asombro que las heridas habían cicatrizado; cerró los ojos pálidos y durmió no por flaqueza de la carne sino por determinación de la voluntad". (p. 57)

Por meras insinuaciones, sin dar el autor un nombre preciso a su personaje y sin nombrar exactamente su patria, sabemos que se trata de un asceta hindú; así también, por meras alusiones, sabemos que "el hombre taciturno" busca retirarse del mundo exterior para alcanzar un repliegue de sí y dentro de sí. Porque Borges no hace hablar al personaje, es el narrador quien informa:

---

3. Jorge Luis Borges. *Antología Personal*, P. 176.

“Rastros de pies descalzos, unos higos y un cántaro le advirtieron que los hombres de la región habían espiado con respeto su sueño y solicitaban su amparo o temían su magia. Sintió el frío del miedo y buscó en la muralla dilapidada un nicho sepulcral y se tapó con hojas desconocidas”. (p. 57)

Su frío no parece ser el frío humano por estar a la intemperie o por falta de protección. Posiblemente sintió el frío de la angustia al sentir la presencia de seres ajenos a su búsqueda, sintió la desazón de no poder realizar su viaje.

### 1. Búsqueda

No pretendo encasillar "Las ruinas circulares" dentro de un esquema rígido de novela de búsqueda unida al viaje y a la autoeducación. Solamente pienso que Borges tomó la idea y la desarrolló con toda libertad. El tema se considera punto central en la narrativa desde la épica.

El caso de Telémaco (La Odisea) que busca a su padre se ha repetido posteriormente hasta llegar a Pedro Páramo donde Juan Preciado también busca al padre. Creo que al personaje anónimo de Borges, guiado por su propósito, le viene como consecuencia la revelación no perseguida; pero el forastero busca precisamente a su hijo lo cual se manifiesta en los varios intentos de efectuar su propósito. En los esfuerzos y avances y retrocesos hay búsqueda y hay encuentro. Por otra parte, está la gran incógnita de Borges, la de todos los seres humanos, acerca del destino del hombre.

En las novelas de búsqueda, el personaje va encontrándose, poco a poco, en varios episodios. "Las ruinas circulares" es un cuento breve, los hechos no se dan en episodios; el en-

cuentro final de sí mismo se lleva a cabo dentro de la interioridad del hombre.

En "Las ruinas circulares" no hay personaje. Hay intencionalidad de anonimia; no sabemos el nombre del "hombre taciturno"; no sabemos el de las ruinas porque circulares señala la forma; tampoco el de la efigie; el del lugar natal del extranjero que llega a tierra desconocida, no nombrada, a efectuar ritos del fuego. El único nombre propio que se encuentra en la narración es el de la misma.

Puede fácilmente advertirse que en varios cuentos de Borges está planteada la investigación de una incógnita, que se da desde dos niveles: a) denotativamente, en términos concretos, para los personajes que la investigan: comprobar un crimen, descubrir la propia identidad, determinar la causa de una cicatriz. En todos los casos, esta investigación constituye parte fundamental de la anécdota; 2) connotativamente, en términos abstractos para un "yo" investigador (autor - lector) de una incógnita de carácter general metafísico.

Sería suficiente recordar al estudiante de derecho de "El acercamiento a Almotásin", que va errando en Bombay hasta encontrar a Almotásin, cuya alma se refleja en diversos grados en el alma de otros hombres. Este errar tiene fin, pues llega a la meta en la última página. Pero Borges complica un tanto su juego y propone un camino intrincado en el que el peregrino busca a otro peregrino; pues el Todopoderoso (cuyo símbolo es Almotásin) también busca a alguien y ese alguien a otro superior (o simplemente imprescindible o igual) y así hasta el fin o el sínfin del tiempo en forma cíclica.

El hombre en busca de otro para matarlo es tema muy frecuente en la narrativa de Borges. En este caso el deambular

es más simple y el verdugo cumple su anhelo. Ejemplos de este caso son: "El jardín de senderos que se bifurcan" donde un espía chino al servicio de Alemania se sabe perseguido. Veamos algunos fragmentos del texto.

"...y colgué el tubo. Inmediatamente después, reconocí la voz que había contestado en alemán. Era la del capitán Richard Madden, en el departamento de Viktor Runeberg, quería decir el fin de nuestros afanes —pero eso parecía muy secundario, o debía parecérme— también de nuestras vidas. Quería decir que Runeberg había sido arrestado o asesinado. Antes que declinara el sol de ese día yo correría la misma suerte. Madden era implacable". 4

En este texto en que lo esencial parece la busca, el autor no puede olvidar su tema favorito: el tiempo y de este presente en que peligra su vida nos traslada a un pasado que constituye un recuerdo grato, no sin fijar la importancia decisiva del presente, escuchemos el recuerdo:

"Me pareció increíble... a pesar de haber sido un niño en un simétrico jardín de Hai Feng ¿Yo ahora, iba a morir? Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos y siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y en el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí...

En mitad de mi odio y de mi terror (ahora no me importa hablar de terror; ahora que he burlado a Richard Madden, ahora que mi garganta anhela la cuerda) pensé que ese guerrero tumultuoso y sin duda

---

4. Jorge Luis Borges. *Ficciones*. P. 95

5. *Loc. Cit.*

feliz no sospechaba que yo poseía el secreto. El nombre preciso del lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre." 5

En esa situación desesperada de encontrar la forma de comunicar su mensaje a Alemania, busca en la guía telefónica y encuentra el nombre preciso para transmitir su noticia. Esa persona, cuyo nombre le ha dado la posibilidad de dar su información, vivía en un suburbio, a menos de media hora de tren.

Yu Tsum, el espía, mientras toma el tren piensa que es un cobarde pero que no lo hace por Alemania, un país bárbaro que lo ha obligado a la abyección de ser espía. Al arrancar el tren reconoció a Madden que corría hasta el andén. Y pensó que esa victoria mínima prefiguraba la victoria total. Al descender en la estación, un niño le preguntó si iba a la casa del doctor Stephen Albert, otro le dijo: "la casa queda lejos de aquí, pero usted no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda". 6. Yu Tsum pensó que doblar siempre a la izquierda es el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos. Recordó también que era bisnieto del famoso Ts' ui Pén que empleó trece años en escribir una novela y en edificar un laberinto en el que se perdieron todos los hombres, pero la novela era insensata y nadie encontró el laberinto. Nos cuenta entonces cómo logra sustraerse a la persecución de Madden pensando en el laberinto:

Bajo los árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por

---

5. Loc. Cit.

arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. 7

El camino bajaba y se bifurcaba, entre las ya confusas praderas. Llegó a un alto portón herrumbrado. Un hombre alto abrió y dijo: "Veo que el piadoso Ts' ui Pén se empeña en corregir mi soledad. ¿usted sin duda querrá ver el jardín? 8.

Yu Tsum pronunció con admiración - ¡El jardín! y nos relata los hechos que después sucedieron:

"Stephen Albert me observaba sonriente. Se levantó, me dio por unos instantes la espalda; abrió un cajón del aureo y renegrido escritorio y volvió con un papel antes carmesí; ahora rosado y tenue y cuadriculado... Leí con incomprensión y fervor estas palabras que con minucioso pincel redactó un hombre de mi sangre: dejó a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan. Devolví en silencio la hoja, Albert prosigió: antes de exhumar esta carta, yo me había preguntado de que manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un libro circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente..." 9

Albert buscaba descifrar el trabajo del antepasado de Yu

---

7. Ibid. P. 100

8. Loc. Cit.

9. Ibid. P. 107.



Tsum y afirmaba que las dos obras: la novela y el laberinto eran una sola y que El jardín de senderos que se bifurcan es una imagen incompleta pero no falsa del universo. Explicaba que Ts' ui Pén "creía en infinitas series de tiempos uniformes, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades". 10 Albert le explica que no existen en todos esos tiempos y en otros sí, en unos existe Yu Tsum, en otros Albert, en unos son amigos, en otros son enemigos. Yu Tsum agradeció la recreación del jardín de su antepasado en todos los tiempos. Albert repuso que no en todos pues el tiempo se bifurca hacia innumerables futuros y en uno de ellos él, Albert, es su enemigo.

Inquieto Yu Tsum porque el tiempo transcurría nos cuenta su mal estar:

"Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo. Alcé los ojos y la negra pesadilla se disipó. En el amarillo y negro jardín había sólo un hombre: Richard Madden.

— El porvenir ya existe —respondí—, pero yo soy su amigo. ¿Puedo examinar de nuevo esa carta? Albert se levantó, alto, abrió el cajón del alto escritorio; me dio por un momento la espalda. Yo había preparado el revólver. Disparé con sumo cuidado: Albert se desplomó sin una queja, inmediatamente. Yo juro que su muerte fue instantánea: una fulminación.

---

10. Loc. Cit.

...Madden irrumpió, me arrestó. He sido condenado a la horca. Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la bombardearon". 11

El mismo Yu Tsum finaliza diciendo que nadie puede saber su cansancio pues su problema era indicar la ciudad llamada Albert y que no encontró otro medio de hacerlo que el de matar a una persona de ese nombre.

En "La muerte y la brújula" el perseguidor del detective consagra su vida minuciosamente al crimen y su acción máxima está en la ejecución de la venganza. Aunque el cuento es matemáticamente planificado y corto no anotaremos sino algunos fragmentos:

"De los muchos problemas que ajercitaron la temeraria perspicacia de Lönnrot, ninguno tan extraño—tan rigurosamente extraño, diremos como la periódica serie de hechos de sangre que culminaron en la quinta de Triste-le—Roy, entre el interminable olor de los eucaliptos. Es verdad que Erick Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó.

El criminal había jurado por su honor la muerte de Lönnrot, pero éste nunca se dejó intimidar.

—Sharlach ¿busca usted el nombre secreto?

—No— dijo Sharlach— Busco algo más efímero y deleznable, busco a Erick Lönnrot. Hace tres años, en un grito de la Rue de Toulon, usted mismo arrestó a mi hermano. En un cupé mis hombre me sacaron del tiroteo con una bala policial en el vientre. Un irlandés trató de convertirme a la fe de Jesús... me decía que todos los caminos conducen a Roma. De noche mi delirio se alimentaba de esa metáfora.

---

11. Loc. Cit.

Yo sentía que el mundo es un laberinto del que es imposible huir...

En esas noches yo juré por el Dios que ve con dos caras y por todos los dioses de la fiebre y de los espejos tejer un laberinto en torno al hombre que había encarcelado a mi hermano". 12

Lonrot se convierte en perseguidor perseguido pues Sharlach le iba dando, deliberadamente, las pistas para el próximo asesinato, y llegó antes que los asesinos a Triste-le Roy - para tratar de impedir el crimen.

Una muestra curiosa poblada de misterio es la que se plantea en "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto". Se trataba de descubrir las claves de la muerte de Abenjacán que se guían oscuras veinticinco años después de su muerte. Las circunstancias hacían misterioso el hecho pues se sumaban el lugar de los acontecimientos; la casa era un laberinto vigilada por un esclavo y un león, se desvaneció un tesoro secreto y el asesino estaba muerto cuando el asesinato ocurrió. Un breve fragmento nos dará la prueba de las complejidades que emplea Borges en el desciframiento de esta incógnita:

"Hacia el atardecer, Abenjacán irrumpió en casa de Allaby. Lo dominaba la pasión del terror; apenas pudo articular que Zaid ya había entrado en el laberinto y que su esclavo y su león habían aparecido. Seriamente preguntó si las autoridades podrían ampararlo. Antes que Allaby respondiera, se fue, como si lo arrebatara el mismo terror que lo había traído en esa casa, por segunda y última vez.

...(Allaby) reflexionó que su deber era comprobar la muerte del esclavo y se dirigió al laberinto. El relato del Bojarí le pareció fantástico, pero en un recodo de

---

12. Ibid. Págs. 137-151

las galerías dio con el león, y el león estaba muerto, y en otro con el esclavo que estaba muerto y en la cámara central con el Bojarí a quien le habían destrozado la cara. A los pies del hombre había un arca taraceada de nácar; alguien había forzado la cerradura y no quedaba ni una sola moneda. 13

El Bojarí había soñado, en una tumba, con una red de serpientes y al despertar descubrió que una telaraña le había sugerido el sueño. Se conjeturaba que el rey vencido y el visir y el esclavo huyen por el desierto con un tesoro. Se refugian en una tumba. Duerme el visir y el rey, para no compartir el tesoro con el visir, lo mata de una cuchillada; su sombra lo amenaza en un sueño, noches después. Todo parecía increíble; pero en la investigación se sugirió la siguiente manera:

Esa noche durmió el rey, el valiente, y la distracción es difícil para quien sabe que lo persiguen espadas desnudas. Dormir es distraerse del universo. Zaid, ávido se inclinó con el puñal, pero no se atrevió. Llamó al esclavo, ocultaron parte del tesoro en la tumba, huyeron a Suakin y a Inglaterra. No para ocultarse del Bojarí, sino para atraerlo y matarlo; construyó a la visita del mar el alto laberinto de muros rojos. Sabía que las naves llevarían a los puertos de Nubia la fama del hombre bermejo, del esclavo y del león, y que, tarde o temprano, el Bojarí vendría a buscarlo en su laberinto. En el último corredor esperaba la trampa. El Bojarí lo despreciaba infinitamente; no se rebajaría a tomar la menor precaución. El día codiciado llegó; Abenjacán desembarcó en Inglaterra, caminó hasta la puerta del laberinto, barajó los ciegos corredores y ya había pisado, tal vez, los primeros peldaños cuando su visir lo mató, no sé si de un balazo, desde la trampa. El esclavo mataría al león y otro balazo

---

13. Jorge Luis Borges. *El Aleph*, Págs. 123 - 134.

mataría al esclavo.

No es raro que lo dominara el terror cuando habló con Allaby; acababa de ejecutar la horrible faena y se disponía a huir a Inglaterra para recuperar el tesoro. Zaid procedió urgido por el odio y por el temor y no por codicia. Robó el tesoro y luego comprendió que el tesoro no era lo esencial para él. Lo esencial era que Abenjacán pereciera. Simuló ser Abenjacán. Mató a Abenjacán y finalmente fue Abenjacán". 14

El hecho quedó claro según el fragmento anterior pues Zaid, primo y visir del rey, había sido un vagabundo que, antes de ser nadie, en la muerte, recordaría haber sido un rey o haber fingido ser rey.

En el cuento "La espera" captaremos otro aspecto de la búsqueda que tanto interesa a Borges:

"El hombre le entregó cuarenta centavos, y en el acto sintió: "Tengo la obligación de obrar de manera que todos se olviden de mi. He cometido dos errores; he dado una moneda de otro país y he dejado ver que importa esa equivocación".

Todo lo aprobó el inquilino; cuando la mujer le preguntó como se llamaba, dijo Villari, no como un desafío secreto, no para mitigar una humillación que, en verdad, no sentía, sino porque ese nombre lo trabajaba, porque le fue imposible pensar en otro. No lo sedujo el error de asumir el nombre del enemigo, podía ser una astucia.

El señor Villari, al principio, no dejaba la casa; cumplidas unas cuantas semanas, dio en salir, un rato al atardecer.

---

14. Loc. Cit.

En otras reclusiones había cedido a la tentación de contar los días y las horas, pero esta reclusión era distinta, porque no tenía término —salvo el diario, una mañana trajera la noticia de la muerte de Alejandro Villari. También sería posible que Villari ya hubiera muerto y entonces esta vida era un sueño. Esa posibilidad lo inquietaba, porque acabó de entender si se parecía al alivio o a la desdicha; se dijo que era absurda y la rechazó.

Oscuramente creyó intuir que el pasado es la sustancia de que el tiempo está hecho: por ello es que ésta se vuelve pasado enseguida...

En los amaneceres soñaba un sueño de fondo igual y de circunstancias variables. Dos hombres y Villari entraban con revólveres en la pieza o lo agredían al salir del cinematógrafo, o lo esperaban en el patio y parecían no conocerlo. Al fin del sueño, él sacaba el revólver del cajón de la inmediata mesa de luz (y es verdad que en ese cajón guardaba el revólver) y lo descargaba contra los hombres. El estruendo del arma lo despertaba, pero siempre era un sueño y en otro sueño el ataque se repetía y en otro sueño y tenía que volver a matarlos.

Una turbia mañana del mes de julio, la presencia de gente desconocida (no el ruido de la puerta cuando la abrieron) lo despertó. Altos en la penumbra del cuarto, curiosamente simplificados por la penumbra (siempre en los sueños del temor habían sido más claros), vigilantes, inmóviles y pacientes, bajo los ojos como si el peso de las armas los encorvara. Alejandro Villari y un desconocido lo habían alcanzado, por fin. Con una seña les pidió que esperaran y se dió vuelta contra la pared, como si retomara el sueño. ¿Lo hizo para despertar la misericordia de quienes lo mataron, o porque es menos duro sobrellevar un acontecimiento

espantoso que imaginariamente se aguardaba sin fin, o —y esto es quizá lo más inverosímil— para que los asesinos fueron un sueño, como ya lo habían sido tantas veces en el mismo lugar, a la misma hora?

En esa magia estaba cuando lo borró la descarga. 15

Había muerto centenares de veces en el sueño y murió buscando en el sueño, una variante más.

En "El inmortal", el personaje peregrina en busca de la inmortalidad primero y después de la mortalidad y también las encuentra. "La biblioteca de Babel" contiene otra incógnita: la de un libro que tenga sentido trascendente entre los innumerables libros que componen la biblioteca (todos semejantes), en cada uno de los cuales figuran las letras del alfabeto colocadas en cualquier orden, según principios del análisis combinatorio. El eterno retorno aparece en una conjetura final, en que el bibliotecario narrador imagina el mundo como una biblioteca ilimitada y periódica, cuyo desorden se repite en un orden desconocido.

En nuestro texto fundamental en este estudio, el de "Las ruinas circulares" "el hombre gris" está en el templo en ruinas específicamente para buscar algo. Se nos ha informado que el propósito que lo guiaba no era imposible aunque sí sobrenatural.

"Quería soñar un hombre; quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo en la realidad.

Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio

---

15. Ibid. Págs. 137 - 142.

nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder." (P. 58)

La búsqueda aquí consiste en el procedimiento que emplearía el forastero para darle forma y vida al hombre que quiere soñar.

"Al principio los sueños eran caóticos; poco después fueron de naturaleza dialéctica". (P. 58)

Hay algo en el mago que le impide encontrar el sueño exacto que le dará la forma precisa que configure su propósito. Hecho frecuente en el mundo objetivo cuando deseamos expresar algo que consideramos de importancia o realizamos un proyecto para nosotros trascendente:

"El forastero se soñaba en un anfiteatro circular que era de algún modo el templo incendiado; nubes de alumnos fatigaban las gradas; las caras de los últimos pedían a muchos siglos de distancia y a una altura estelar, pero eran del todo precisas." (P. 58)

Se sentiría al final de su búsqueda con nubes de alumnos, a su alrededor, en las gradas y preocupado por enseñar algunas materias y esperaba, posiblemente ansioso, las señales que le indicaran el avance de los estudios de sus discípulos.

"El hombre les dictaba lecciones de anatomía, de cosmografía, de magia: los rostros escuchaban con ansiedad y procuraban responder con entendimiento, como si adivinaran la importancia de aquel examen, que redimiría a uno de ellos de su condición de vana apariencia y lo interpolaría en el mundo real". (P. 58)



La búsqueda puramente interior, en este relato, nos va descubriendo los pequeños logros del hombre "taciturno". Su conflicto es interno. Se siente que le va en ello la vida; "ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma" En su alma no había espacio ni para su propio nombre. La búsqueda de métodos, de procedimientos, recursos, para trabajar adecuadamente en la encarnación de un hombre era todo su anhelo. Este empeño "proyecto mágico" lo convierte en obseso, lo persigue durante todos los instantes de su día.

"El hombre, en el sueño y en la vigilia, consideraba las respuestas de sus alumnos, no se dejaba embaucar por los impostores, adivinaba en ciertas perplejidades una inteligencia creciente". (P. 59)

Ve con lucidez la presencia de impostores, su selección debe ser cuidadosa pues ellos parecían adivinar la importancia del examen que podría llevar alguno al mundo real:

"Buscaba un alma que mereciera participar en el universo". (P. 59)

Extraer desde el sueño un alma que merezca participar en el universo es tarea más difícil que buscar en el mundo de las experiencias vitales a un hombre para matarlo: "La muerte y la brújula"; descubrir la propia identidad: "Los teólogos"; determinar la causa de una ciatriz: "La forma de la espada".

"A las nueve o diez noches comprendió con alguna amargura que nada podía esperar de aquellos alumnos que aceptaban con pasividad su doctrina y sí de aquellos que arriesgaban, a veces, una contradicción razonable".  
(P. 58)

En la búsqueda del alma que mereciera participar en el universo pasó muchos trabajos y hasta vivió la amargura:

“Una tarde (ahora también las tardes eran tributarias del sueño, ahora no velaba sino un par de horas en el amanecer) licenció para siempre el vasto colegio ilusorio y se quedó con un sólo alumno.

Era un muchacho cetrino, taciturno, díscolo a veces de rasgos afinados que repetían los de su soñador”.

(P. 59)

Este muchacho tuvo rápidos progresos, pero nunca estuvo en condiciones de nacer, de incorporarse, de entrar en el mundo real:

“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 congregar el colegio y apenas hubo articulado unas simples palabras de exhortación, éste se deformó, se borró. En la casi perpetua vigilia, lágrimas de ira le quemaban los viejos ojos”. (P. 59)

¿Querrá decirnos Borges que el propósito del mago resulta tan vano como la luz de la tarde, como la luz de la aurora, como él mismo? En "Las ruinas circulares" se hace patente el conflicto entre el ansia de perduración y el borrrable tránsito humano. Es aquí donde encuentro la triple búsqueda: 1) la del mago que quiere perdurar a través del hijo, 2) la busca inconsciente del mago que mientras busca a su hijo va al encuentro de su propia verdad, 3) la de Borges que ve en el arte la única posible perdurabilidad.

Borges desarrolla en "Las ruinas circulares" la idea ex-

puesta en otro cuento suyo: "Tlon Uqbar, Orbis tertius".

Los filósofos de Tlon son escépticos y saben que tenemos dos vidas: una cuando estamos despiertos y otra durante el sueño.

Borges hace soñar al forastero para crear un hombre y lo arranca del sueño para hacerlo reflexionar cuando, en la casi perpetua vigilia, llora. El narrador se introduce para interrumpir la narración y comenta:

"Comprendió que el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños es el más arduo que puede acometer un varón, aunque penetre todos los enigmas del orden superior y del inferior; mucho más arduo que tejer una cuerda de arena y que amonedar el viento sin cara." (P. 60)

La busca en el mago es constante. En el primer intento no había planeado su trabajo y comprendiendo que su tarea es ardua se mantiene un tiempo despierto. La búsqueda central trae consigo otras y de allí percibimos que modelar al hijo, crear una obra, se resuelven en los dos planos: sueño y vigilia. La creación, el arte, y todo lo que trascienda más allá de la mera existencia individual también exige una suerte de aislamiento, un retirarse del mundo para su plena realización. Veo, aunque resulte una paradoja, que el arte es para Borges un sueño consciente.

En el segundo momento de "Las ruinas circulares", el de la creación a través del sueño, en ese instante preciso y desde que el ser del mago ha sido invadido por ese propósito, mago, hombre, Dios, se identifica con la preocupación del artísta que quiere plasmar en la tela, una forma; con los sonidos una melodía, con las palabras un poema. En los imprecisos lí

mites de la vigilia y del sueño se va produciendo el aprendizaje del soñador para hacer un nuevo intento y asegurar la perfección de su obra. Aceptó el primer fracaso como algo inevitable y se propuso un nuevo método de trabajo:

“Antes de ejercitarlo, dedicó un mes a la reposición de las fuerzas que había malgastado el delirio. Abandonó toda premeditación de soñar y casi acto continuo logró dormir un trecho razonable del día”.

(P. 60)

## 2. Encuentro

El forastero, entre su propósito y su frustrado proyecto, entre la soledad y la angustia, logra, superando el autoconocimiento de su debilidad de hombre, comunicarse consigo, descender a su condición de aprendiz. En este curioso aprendizaje de mago, hechicero o adivino, espero, para reanudar su tarea, "que el disco de la luna fuera perfecto". Las connotaciones del lenguaje borgiano nos llevan de la lucidez al asombro. Así, en este sencillo relato, nos vemos conectados con las piezas centrales que van tejiendo, no sin maravillarnos, el acontecer al filo de la vigilia y del sueño.

“Luego, en la tarde, se purificó en las aguas del río, adoró los dioses planetarios, pronunció las sílabas lícitas de un hombre poderoso y durmió. Casi inmediatamente soñó con un corazón que latía”. (P. 60)

Su encuentro con los dioses planetarios era imprescindible para recuperar su espíritu y para reiniciar su labor. Soñó un corazón que latía, un corazón con vida. El corazón que late es un nuevo mundo para él. A partir de aquí vendrá una época de búsquedas y encuentros sucesivos, no como búsqueda marcados, sino como encuentros percibidos en la contemplación:

“Lo soñó activo, caluroso, secreto, del grandor de un puño cerrado, color granate en la penumbra de un cuerpo humano aún sin cara ni sexo, con minucioso amor lo soñó, durante catorce lúcidas noches”. (P. 60)

Nada puede sorprendernos la lucidez en el sueño:

“Cada noche lo percibía con mayor evidencia. No lo tocaba, se limitaba a atestiguarlo, a observarlo, tal vez a corregirlo con la mirada. Lo percibía, lo vivía desde muchas distancias, desde muchos ángulos. La noche catorcena rozó la arteria pulmonar con el índice y luego todo el corazón, desde fuera y adentro. El examen lo satisfizo”. (P. 60)

La grandeza y universalidad del narrador residen en que ha sabido simbolizar, con tanta amplitud, el paso de lo cotidiano de la esperanza a la angustia y de la sensatez desesperada a la observación voluntaria. De allí el camino exacto en la plasmación de la obra preconcebida. En la medida en que se simboliza el rostro conmovedor, -“El hombre taciturno”, “el hombre gris”, “El forastero” -, que huye de la humanidad y extrae de su ser íntimo razones para creer, razones para esperar y confiar en sus desesperaciones fecundas y que llama vida a su aterrador aprendizaje del fracaso, quizá de la muerte, se entra a la universalidad.

“Deliberadamente no soñó durante una noche; luego retomó el corazón, invocó el nombre de un planeta y emprendió la visión de otro de los órganos principales”.  
(P. 60)

Este hombre anónimo, que no declina y sigue paso a paso el sentido último de su ilusión, es universal porque está poseí

do de una inspiración religiosa. Como todas las religiones, la del forastero, el hombre extraño al mundo, son un instrumento que lo libera del peso de su propia vida.

"Antes de un año llegó al esqueleto, a los párpados. El pelo innumerable fue tal vez la tarea más difícil. Soñó un hombre íntegro, un mancebo, pero éste no se incorporaba, ni hablaba, ni podía abrir los ojos. Noche tras noche, el hombre lo soñaba dormido". (P. 60)

Casi destruye toda su obra. El narrador omnisciente comenta que se arrepintió y que más le hubiera valido destruirla. Este indicio de desesperación es como una fractura en su ser. He aquí el pensamiento en verdad desesperante; pero este pensamiento se define mediante los criterios opuestos y cabría recordar que la obra trágica podría, tal vez, ser la que una vez desterrada toda esperanza futura describe la obra de un hombre en la que hay sólo encuentros sin búsqueda. Un hombre dicho. Sería la tragedia del sin sentido. Cuando más burbujeante es la vida está más lejana la idea de perderla o perder lo que se posee. Podría darse esta situación si el narrador insistiera en una negación obstinada de todo consuelo sobrenatural.

"Noche tras noche, el hombre lo soñaba dormido". Esta realidad onírica produce una quiebra en el ser del soñador. Y el narrador, para dilatar más el encuentro definitivo, interrumpe la narración y expone no el estado interior del forastero sino una comparación que hace angustiosa la espera:

"En las cosmogonías gnósticas, los demiurgos amasan un rojo Adán que no logra ponerse de pie; tan inhábil y rudo y elemental como ese Adán de polvo era el Adán de sueño que las noches del mago habían fabricado". (P. 61)

Borges, en su poema "Adam Cast Forth" 16 expresa su -  
duda acerca del Adán hebrero.

¿Hubo un jardín o fue el jardín un sueño?  
Lento en la vana luz me he preguntado,  
casi como un consuelo si el pasado  
de que este Adán, hoy mísero, era dueño,  
no fue sino una mágica impostura  
de aquel Dios que soñé, ya es impreciso  
en la memoria el claro paraíso,  
pero yo sé que existe y que perdura,  
aunque no para mí. La terca tierra  
es mi castigo y la incestuosa guerra  
de Caínes y Abeles y su cría.  
Y, sin embargo, es mucho haber amado,  
haber sido feliz, haber tocado  
el viviente jardín siquiera un día.

La fusión del sueño y la creencia se entrecruzan y hacen persistir en la memoria el Dios soñado y el viviente jardín, si quiera un día donde Adán era dueño. Si se quieren comparar estas ideas con el sentido secreto de "Las ruinas circulares", el curso onírico por donde corre la búsqueda apasionadas del "hombre taciturno" con la apariencia cotidiana de lo humano se comprenderá al simbólico "hombre gris", extranjero en la tierra o efímero viajero, como representante de la especie in mortal que busca perdurar. Adán, por ser el primer hombre, es todos los hombres. Si la nostalgia es la marca de lo humano, Borges es especialista en dar relieve a los fantasmas de la añoranza. Si lo propio del arte es ligar lo general con lo particular, la grandeza del narrador se valoriza por la diferencia que sabe introducir entre esos dos mundos. Su íntimo secreto consiste en encontrar el punto exacto donde se unen en su ma

---

16. Jorge Luis Borges. Nueva Antología Personal, P. 44.

yor desproporción.

Destruir aquí la obra del mago implicaría la pérdida de universalidad. El mago realizará a cabalidad su sueño. Lo salva su inspiración religiosa poblada de su obstinada fe, de su lúcida esperanza y su inagotable caridad. Si caridad es entrega, el soñador la posee en grado sumo y el lector hermanado con él lo acompaña en la angustiosa búsqueda de la vida que se escapa.

Como un Rodin de sueño, sueña y sueña para volver a soñar, - en su ámbito interno replegado, refugiado en su humilde paciencia, ve su obra, su creación, su hijo. Pero "noche tras noche, el hombre lo soñaba dormido" Y Borges guiado también por los dioses nos tranquiliza cuando dice:

"Agotados los votos de los númenes de la tierra y el río, se arrojó a los pies de la estatua que tal vez era un tigre y tal vez un potro, e imploró su desconocido socorro. Ese crepúsculo soñó con la estatua. La soñó viva, trémula; no era un atroz bastardo de tigre y potro, sino a la vez esas dos criaturas vehementes y también un toro, una rosa, una tempestad. Ese múltiple Dios le reveló que su nombre terrenal era Fuego, que en ese templo circular (y en otros iguales) le habían rendido sacrificios y cultos y que animaría al fantasma soñado".

(P. 61)

La única alternativa es pedir a Dios y sin disminuir un minuto su fe entra al ámbito de la gracia divina. Solamente el Fuego y el soñador sabrían su condición de fantasma:

"Le ordenó que una vez instruido en los ritos, lo enviara al templo despedazado cuyas pirámides existen aguas abajo, para que alguna vez lo glorificara en aquel edificio desierto". (P. 61)



La gran esperanza del Dios es que alguna voz lo glorifique. Animará al fantasma, pero será inmune al fuego y tendrá que ser instruido en los ritos del fuego para ir a otro templo a glorificar al Dios que le anima.

“En el sueño del hombre que soñaba el soñado se despertó”. (P. 61)

## B. VISION PROFUNDA

Hemos visto en la parte "A" de este capítulo la búsqueda interior del mago para llegar al encuentro con su hijo. Es decir hemos recorrido la anécdota aparentemente básica en "Las ruinas circulares": la del hombre que sueña a su hijo y que con ayuda de sus dioses le da forma y vida. Si este fuera el mensaje que Borges quiere transmitir, la historia estaría aquí concluida. Hemos, por lo tanto, estudiado el pre-texto de donde debemos extraer el texto profundo que se desliza en la anécdota aparentemente irreal. Debemos recordar también - que antes de la búsqueda hablamos de viajes y hemos señalado la conclusión del primero. Nos toca ahora indagar en el segundo que hace el forastero y que, como dijimos, lo lleva a la revelación de si mismo. Se realiza en un vehículo especial: el sueño. Todos sabemos, sin embargo, que todo viaje, cualquiera sea el vehículo empleado se lleva a cabo en el tiempo. Debemos quizá recordar una idea de Michel Butor, recogida por Roland Barthes: "El hacer camino es creador y creador de conciencia, un hombre nuevo nace sin cesar, el tiempo sirve para algo". 1

Para George Lukács el sentido de la narrativa lo encierra una fórmula: "La ruta ha comenzado, el viaje ha terminado". 2

Para Borges es muy frecuente el viaje, algunas veces se lleva a cabo en un vehículo; pero generalmente se realiza en el tiempo y el personaje adquiere una nueva conciencia o una revelación.

---

1. Roland Barthes. *Ensayos Críticos* (Barcelona: Seix Barral, 1967) P. 128.

2. George Lukács. *La Theorie du roman* (Ginebra: Gonthier, 1963) P. 68.

## 1. Viaje en el tiempo

Para efectuar Borges este viaje, en el tiempo, coloca a sus personajes en un instante donde es imperceptible el paso - de la realidad al sueño. En muchos de sus cuentos no sabemos si lo que estamos leyendo es un sueño- sueño, un estado de vigilia o una vigilia con ensueño. Tzinacán, personaje de la "Escritura del dios", dice:

"... un día o una noche - ¿entre mis días y mis noches que diferencia cabe? - Soñe que en el piso de la cárcel había un grano de arena. Volví a dormir, indiferente; soñé que despertaba y los granos de arena eran tres. Fueron así multiplicándose hasta colmar la cárcel y yo moría bajo ese hemisferio de arena. Comprendí que estaba soñando; con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil: la innumerable arena me sofocaba. Alguien me dijo: No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta el infinito. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente" 3

Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom, sale del laberinto de sueños para bendecir su casa, la celda que comparte con un jaguar, no sin antes gritar: "ni una arena soñada puede matarme ni hay sueños que estén dentro de sueños" 4 y entonces ocurrió la unión con la divinidad, con el universo.

El sueño es para Borges la puerta de entrada al tiempo. Nos dice que no existe el tiempo fuera de cada instante presente, para corroborar esto elige el sueño de Chaung Tzu (Her

---

3. Jorge Luis Borges. Nueva Antología personal, P. 208.

4. Loc. Cit.

bert Allen Giles: Chaung Tzu 1889):

“Chuang Tzu sueña hace unos veinticuatro siglos que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser hombre. No consideremos el despertar —dice Borges— consideremos el momento de sueño; o uno de los momentos. “Soñé que era una mariposa que andaba por el aire y que nada sabía de Chuang Tzu”, dice el antiguo texto. Nunca sabremos si Chuang Tzu vio un jardín sobre el cual le parecía volar o un móvil triángulo amarillo, que sin duda era él...”<sup>5</sup>

Este es un caso de interferencia de una experiencia onírica que altera la realidad. También se sirve Borges del viaje en el tiempo para ver la evolución de una idea a través de los textos de tres autores:

“El primer texto es una nota de Coleridge; ignoro si éste la escribió a fines del siglo XVIII o a principios del XIX. Dice, literalmente: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿Entonces que?”<sup>6</sup>

Borges dice que en el orden de la literatura como en los demás órdenes de la vida, todo acto es coronación de una serie infinita de causas y manantial de infinita serie de efectos. Señala que detrás de la idea de Coleridge encontramos la invención de generaciones de amantes que pidieron como prenda una flor. El segundo texto que expone es una novela de

---

5. Jorge Luis Borges. *Antología personal*, P. 60.

6. Jorge Luis Borges. *Nueva Antología personal*, P. 163.

Wells (1894), con el título The time machine, donde continúa la tradición literaria de prever hechos futuros.

El protagonista de Wells no es un espectador profético como los anteriores, él viaja físicamente al porvenir.

“Vuelve rendido, polvoriento y maltrecho; vuelve de una remota humanidad bifurcada en especies que se odian (los ociosos eloi, que habitan en palacios dilapidados y ruinosos jardines; los subterráneos y nictálopes morloks, que se alimentan de los primeros); vuelve con las sienes encanecidas y trae del porvenir una flor marchita” 7

Esta es, según Borges, la segunda versión de la imagen de Coleridge; pero la imagen de Borges es más aterradora aún:

“Más increíble que la flor celestial o que la flor de un sueño es la flor futura, la contradictoria flor cuyos átomos ahora ocupan otros lugares y no se combinaron aún”. 8

Comenta Borges la tercera versión de este viaje, la de Henry James, expresada en una novela de carácter fantástico que dejó inconclusa al morir: The sense of the past.

“El protagonista de James regresa al pasado, al siglo XVIII, a fuerza de compenetrarse en esa época. El nexo entre lo real y lo imaginario (entre la actualidad y el pasado) no es una flor como en las anteriores

---

7. Ibid. P. 164.

8. Loc. Cit.

ficciones: es un retrato que data del siglo XVIII y que misteriosamente representa al protagonista. Este, fascinado por esa tela, consigue trasladarse al pasado, a la fecha en que la ejecutaron. Entre las personas que encuentra figura necesariamente el pintor: éste lo pinta con temor y con aversión, pues intuye algo descostumbrado en esas facciones futuras..." 9

La causa aquí es posterior al efecto. Estos dos procedimientos de viaje resultan imposibles y más llamativo es el empleado por el personaje de Wells que viaja al porvenir en un vehículo que progresa y retrocede en el tiempo como los otros en el espacio.

De igual manera, el viaje del mago de "Las ruinas circulares", teniendo como vehículo el sueño, se lleva a cabo en el tiempo. La aprehensión de la anécdota y de la forma se realiza en un presente inserto en la realidad cotidiana que es el de la lectura. Mientras el lector está en el presente de la lectura va entrando en otro tiempo; el que se crea en el mundo de la narración, aparentemente lineal, pues los hechos se van presentando en el orden lógico de sucesión. El tiempo fluye en "Las ruinas circulares" como un recorrido humano dentro de la duración objetiva imaginaria. Oscila entre el sueño como duración humana y la noche como duración objetiva. Fragmentos discontinuos forman el tiempo del mago; los acontecimientos se van presentando entre alternancias de sueño y vigilia mientras el hombre va realizando las distintas etapas de su proyecto. El tiempo empieza a transcurrir en la "unánime noche" cuando el forastero desembarca cerca de un templo en ruinas. En él no hay ninguna huella de pasado, porque

---

9. Ibid. P. 165.

“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 había acertado a responder”. (P. 58)

Es decir, el tiempo anterior no existe para el mago. A partir de la "unánime noche" la narración sigue un curso sucesivo de noches y crepúsculos. Vagas señales marcan los intervalos de duración en los intentos del mago de soñar un hombre: "Hacia la media noche", "al principio", "...pocos días después", "una tarde", "toda esa noche y todo el día". Sueño y vigilia se suceden alternativamente. Los puntos temporales van marcando en la narración las duraciones parciales del tiempo objetivo en las que aparentemente se inserta la duración del tiempo humano: vigilia y sueño. Hay, sin embargo, un período cuyos límites están marcados con pretendida claridad:

“A las nueve o diez noches comprendió con alguna amargura que nada podía esperar de aquellos alumnos que aceptaban con pasividad su doctrina y sí de aquellos que arriesgaba...” (P. 59)

Digo pretendida claridad porque está contaminada por la vacilación entre nueve o diez. Se advierte una cierta nostalgia en el primer fracaso del soñador; dada en los registros temporales en el progreso del primer intento del mago: "una tarde", "un día", "la vana luz de la tarde que al pronto confundió con la aurora..." En su primer fracaso vemos que:

“Toda esa noche y todo el día, la intolerable lucidez del insomnio se abatió contra el”. (P. 59)

“En la casi perpetua vigilia, lágrimas de ira le quemaban los viejos ojos”. (P. 60)

“Juró olvidar la enorme alucinación que lo había desviado al principio y buscó otro método de trabajo”.

(P 60)

El mago despierto se contempla, desde este presente de fracaso, en su pasado inmediato, y lo vemos planificando su próximo futuro. El segundo intento tiene, en el comienzo, indicios temporales igualmente vagos; pero él, antes de iniciar, como empapado con una lucidez nueva y distinta, su nuevo método de trabajo:

“Dedicó un mes a la reposición de las fuerzas que había malgastado el delirio. Abandonó toda premeditación de soñar y casi acto continuo logró dormir un trecho razonable del día. Las raras veces que soñó durante ese período, no reparó en los sueños. Para reanudar la tarea, esperó que el disco de la luna fuera perfecto. Luego, en la tarde, se purificó en las aguas del río, adoro los dioses planetarios, pronunció las sílabas lícitas de un nombre poderoso y durmió. Casi inmediatamente soñó con un corazón que latía”. (P. 60)

El tiempo tiene, en el fragmento anterior, límites que se escapan tan pronto como el lector quiere captarlos. Se confunde el mes que el mago dedica a la reposición de fuerzas y el tiempo que deja transcurrir para reanudar la tarea. Únicamente quedan delimitados: “una tarde” y “un trecho razonable del día”. Otro período exacto surge, no obstante, en esta segunda etapa:

“... con minucioso amor lo soñó durante catorce lúcidas noches”. (P. 60)

Aquí, la aparente linealidad del tiempo del relato también se



quiebra para narrar lo acontecido durante esas catorce noches:

“Cada noche lo percibía con mayor evidencia. No lo tocaba; se limitaba a atestiguarlo, a observarlo, tal vez a corregirlo con la mirada. Lo percibía, lo vivía desde muchas distancias y muchos ángulos. La noche catorcena rozó la arteria pulmonar...” (P. 60)

Es un período exacto de laboriosidad; pero, la nota imprecisa nos detiene entre "casi inmediatamente" del párrafo anterior y las catorce noches. El lector lo acepta pensando que las catorce noches se inician después de "casi inmediatamente" y los límites imprecisos continúan en el relato:

“La noche catorcena rozó la arteria pulmonar con el índice y luego todo el corazón, desde fuera y adentro.” (P. 60)

Suponemos que en la misma noche catorce está comprendido "todo el corazón". El soñador ha descendido a sus propias profundidades, pero únicamente palpa una presencia invisible, producto de su voluntad, que aún no ha podido darle vida. Entonces el soñador decide no soñar durante una noche y

“luego retomó todo el corazón, invocó el nombre de un planeta y emprendió la visión de otro de los órganos principales. Antes de un año llegó al esqueleto, a los párpados. El pelo innumerable fue tal vez la tarea más difícil” (P. 61)

El camino del alma que busca otra vida, quizás otra alma, parece tener un recorrido sin término. Las noches que pasan incessantes en el sueño se acumulan con vaguedad:

"Noche tras noche, el hombre lo soñaba dormido".

(P. 61)

¿Cuántas noches son las noches que conforman ese llegar al esqueleto? Y ¿Cuántas noches son las noches que sueña a su hijo dormido? Hay que observar que se tiene la sensación de que el tiempo narrado es mayor que el transcurrido y que este desarrollo tiene una consecuencia interna. Nos parece tan penoso el tiempo del mago, tan difíciles sus esfuerzos, tan largos sus trabajos y su meta inalcanzable.

a) Orden temporal

El orden temporal está expresado en la narración por el orden de los acontecimientos contados o palabras que lo indican: "Al principio", "poco después", "primero", "luego", "después", pero el uso de tiempos verbales es, sin duda, la señal más importante para estudiar el ordenamiento temporal:

"Una tarde, el hombre casi destruyó toda su obra, pero se arrepintió" (P. 61)

"Ese crepúsculo, soñó con la estatua. La soño viva, trémula, no era un atroz bastardo de tigre y potro, sino a la vez esas dos criaturas vehementes y también un toro, una rosa, una tempestad". (P. 61)

Entre "una tarde" y "Ese crepúsculo", que pueden ser, en realidad, el mismo límite temporal, hay un tiempo creado por una serie de verbos. El fragmento que los une es el siguiente:

"Agotados los votos a los númenes de la tierra y del río, se arrojó a los pies de la efigie que tal vez era un

tigre y tal vez un potro, e imploró su desconocido socorro". (P. 61)

El movimiento en el espacio es casi imperceptible en el relato: "era" trae un tiempo anterior por medio de una imagen estática; "imploró" nos da una imagen en movimiento; "se arrojó", acción refleja que se vuelve hacia el sujeto, crea un tiempo aparente, logra la ilusión de un período entre dos notas temporales, que, en verdad son una: la tarde y el crepúsculo.

El mago, con ayuda del Dios múltiple, consigue animar a su hijo y llevarlo a la 'realidad'. Se dedica a instruirlo para que pueda vivir en ella. El período de aprendizaje dura dos años:

"El mago ejecutó...

consagró un plazo (que finalmente abarcó dos años) íntimamente le dolía...

... dilatava cada día..

también rehizo...

A veces lo inquietaba una impresión de que ya todo eso había acontecido". (P. 62)

Como vemos por las formas verbales: "ejecutó", "consagró", "dolía", "dilatava", "rehizo", "inquietaba", "había", el tiempo de las ruinas circulares es el pasado. Se sitúa la acción en un punto anterior al presente de la lectura, con perspectivas de alejamiento a la vez espacial y temporal. "La impresión de que ya todo había acontecido" carga el actual pretérito con otro pasado. La forma verbal de futuro está emplea

da por el mago una sola vez:

“Ahora estaré con mi hijo. O, más raramente: el hijo que he engendrado me espera y no existirá si no voy.”  
(P. 62)

El empleo del circunstancial ahora, le confiere valor de posibilidad. El futuro sólo existe en la falsa perspectiva del mago.

El empleo inesperado del presente, en la lectura, origina un cambio de perspectiva; es otro elemento verbal que aleja espacial o temporalmente los hechos del cuento con respecto al presente del lector: "si no voy" produce un acercamiento instantáneo que hace coincidir el tiempo del mundo narrado con el tiempo de la lectura. El empleo asistemático del presente otorga verosimilitud, porque el mundo imaginado incide, por la coincidencia de presentes, en nuestro mundo. El presente establece la existencia absoluta del mundo imaginario objetivo. Esta forma verbal atestigua el presente absoluto en la existencia del tiempo:

“Ese redondel es un templo...” (P. 57)

El autor emplea también el presente para salir del mundo de la narración y ofrece al lector la posibilidad de dos mundos: el imaginario y el de la realidad cotidiana:

“A todo padre le interesan los hijos que ha proceado (que ha permitido) en una mera confusión o felicidad; es natural que el mago temiera por el porvenir de aquel hijo pensado entraña por entraña y rasgo por rasgo, en mil y una noche secretas”. (P. 63)

“Comprendió que el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños es el más arduo que puede cometer un varón”.

(P. 60)

El habla del narrador y las formas de presente que hace suyas: "interesan", "es natural", "es el más arduo" proyectan su comentario hacia el presente real y lo liga con el del lector. Con este recurso une ambos mundos: el nuestro, cotidiano y elemental y el imaginario que él nos da; y nos acerca como espectadores, de su universo creado, a su mundo objetivo imaginario. Nos introduce en ese templo circular que es el mundo del mago para conferirle un valor temporal muy parecido a la eternidad; pues ese mundo es y está antes y después de la existencia del mago, antes, ahora y después del presente nuestro como lectores.

El presente verbal referido al mundo objetivo imaginario permite su coincidencia parcial con nuestro mundo real. Va preparando, al mismo tiempo, la imagen final de un mundo eternamente presente, en el cual se repiten, en forma cíclica, fragmentos del tiempo humano de sueño.

La eternidad como posibilidad del tiempo humano está significada por el infinitivo sin determinación temporal ni personal. El infinitivo conserva el significado del verbo - no revestido de las indicaciones de número y persona.

“No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre, ¡que humillación incomparable, qué vértigo!” (P. 63)

Esta es la visión de la duración humana en la eternidad.

En cuanto al futuro no es posible encontrarlo en "Las ruinas circulares". La idea de un pasado ilusorio, o la idea de que ese pasado tiene mayor fuerza inventiva, resultan eficientes en la desintegración. Volvamos un instante a todo el contenido del texto: si lo que recordamos haber vivido es sólo creación de la mente, no hay un elemento que pueda asegurarnos que no lo sea lo que ahora vivimos. Al final, las dos ideas se reúnen en la humillante comprobación de nuestra falsa existencia. La forma verbal de futuro aparece únicamente en boca del forastero desde su visión subjetiva, pero con valor de probabilidad para el lector:

"... no existirá si no voy". (P. 62)

Las otras formas verbales que trazan líneas al futuro son formas de subjuntivo o de potencial, donde también aparece el matiz de posibilidad:

"Antes (para que no supiera nunca que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros)..." (P. 62)

No puede haber futuro en un mundo donde se repite lo acontecido "hace siglos". La eternidad de "Las ruinas circulares" es una eternidad confeccionada de pasado ilusorio y olvidado que sigue o que pretende seguir siendo presente. La eternidad humana existe como posibilidad de duración ilusoria de fragmentos aislados, como sueños inconexos ya soñados. No hay ordenamiento de anterioridad y sucesión; en este universo imaginario son ilusión pura.

## b) Tiempos paralelos

En la narración se dan dos tiempos paralelos: el tiempo objetivo imaginario, de la naturaleza, y el tiempo subjetivo del mago.

Día y noche son las palabras con significado de duración temporal que se repiten casi rítmicamente en el curso de la historia. Ya en las primeras líneas aparecen día y noche con el significado que tendrán en el tiempo imaginario del relato. Noche y día no forman una oposición como luz y sombra. Días no corresponde, en el texto, al tiempo de luz y sol, sino a una unidad en la que están incluidos día y noche; luz y sombra. Día incluye las noches, es la duración de tiempo objetivo, cósmico, cuya alternancia abarca sueño y vigilia:

“El hombre, en el sueño y en la vigilia consideraba las respuestas de sus fantasmas”. (P. 59)

Día es la medida objetiva de la naturaleza: sueño y vigilia son la medida del tiempo del mago. Estas dos duraciones no son equivalentes a lo que estamos habituados. Esperamos que día corresponda a vigilia y noche corresponda a sueño. La vigilia determinaría nuestro sueño, pero el tiempo imaginario de sueño invade progresivamente el recorrido de la narración: “Ahora también las tardes eran tributarias del sueño”, “dilataba cada día las horas dedicadas al sueño”. Hay pues aparente oposición de noche y sueño, como medida objetiva de tiempo. El tiempo de vigilia, en la duración humana, es falsa proyección del tiempo de sueño; pues lo que el mago cree su vida es apenas el sueño de otro.

El tiempo que el lector imagina está desarrollado en dos niveles: tiempo humano y tiempo objetivo reducidos a sueño y noche.

## Tiempo Objetivo

Las imágenes que crean tiempo objetivo representan los momentos de límite impreciso en los que luz y sombra parecen entrecruzarse; representan el acontecer de la naturaleza, el tiempo cosmológico:

“Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche...”

“Lo despertó el sol alto”. (P. 57)

“Hacia la media noche lo despertó el grito inconsolable de un pájaro”. (P. 58)

“Una tarde (ahora también las tardes eran tributarias del sueño, ahora no velaba sino un par de horas en el amanecer)...” (P. 59)

“El hombre, un día emergió del sueño’..” (P. 59)

“Miro la vana luz de la tarde que al pronto confundió con la aurora...” (P. 59)

“Toda esa noche y todo el día, la intolerable lucidez del insomio...” (P. 59)

“Deliberadamente no soñó durante una noche...” (P. 61)

“Una tarde, el hombre casi destruyó toda su obra...”  
P. 61)

“Ese crepúsculo...” (P. 61)

“En general, sus días eran felices...” (P. 62)



"Al otro día, flameaba la bandera en la cumbre..."

P. 62)

"Esa noche lo besó por primera vez..." (P. 62)

"En los crepúsculos de la tarde y el alba..." (P. 62)

"En un alba sin pájaros..." (P. 63)

Las notas temporales recogidas muestran, en la duración objetiva, límites, indecisos y poéticos, que son percibidos como rasgos parciales de tiempo y superpuestos con igual recurso. Es natural que sintamos cierta fascinación con este juego de tiempos aparentemente objetivos, donde quedamos inmersos y absortos de la poesía contenida entre "la unánime noche" y "el alba sin pájaros".

El tiempo objetivo registrado entre "la unánime noche" y "el alba sin pájaros" adquiere un movimiento cuyo ritmo no concuerda con el tiempo humano de sueño y de vigilia. Es perceptible, sin duda, la necesidad del narrador de crear un mundo no previsto, no pensado, en el que la falta de sincronización entre la duración objetiva y la subjetiva dan dinamismo y fuerza a la narración.

#### Tiempo subjetivo del soñador

El tiempo subjetivo de sueño y de vigilia está registrado con notas imprecisas: "cada día", "una vez", "al otro día", "esa noche". A veces imaginamos que somos escuchas de una historia remota, que de tan remota no pueden precisarse los datos; pero, en la oración siguiente nos acerca a un presente ilusorio:

"A veces lo inquietaba una impresión de que ya todo eso había acontecido... En general sus días eran felices; al cerrar los ojos pensaba: "ahora estaré con mi hijo. O, más raramente: "el hijo que he engendrado me espera y no existirá si no voy". (P. 62)

Esta inquietud inaudita, ajena a su propósito, no llega a perturbarlo pues sus días eran felices en general y el momento de cerrar los ojos lo llevaba al encuentro con su hijo. El mago queda como en una suerte de éxtasis cuando su hijo va a otro templo "cuyos despojos blanquean río abajo, a muchas leguas de intrincada selva y ciénaga" (P. 62). Esto parece indicar que el tiempo de sueño ha terminado. ¿Es seguro que padre e hijo se instalan en la realidad de la vigilia? El plano del sueño ha concluido, se produce plenamente el propósito de aquel hombre taciturno que desembarcó en "la unánime noche". Se ha proyectado en otro, en su hijo. Y la palabra 'proyección' es aquí adecuada de acuerdo con C.G. Jung, porque el soñador extrajo de su psique un hombre y lo separó de él y lo colocó en el exterior como un ser nuevo y distinto. Recordemos las palabras de Jung:

"En realidad, la palabra "proyección" es inadecuada, pues nada ha sido sacado de la psique y arrojado al exterior, sino que más bien la psique ha llegado, por una serie de actos de *introyección*, a la complejidad que hoy le conocemos. Su complejidad ha aumentado proporcionalmente a la desespirtualización de la naturaleza. 10

---

10. C. G. Jung. *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1970) P. 31.

Es posible que el mago no considere concluida su obra porque aunque aparentemente ha terminado el tiempo de sueño, el tiempo subjetivo continúa.

En el siguiente fragmento podemos apreciar el tiempo subjetivo del mago apartado de su hijo:

“En los crepúsculos de la tarde y el alba, se prosternaba ante la figura de piedra, tal vez imaginando que su hijo irreal ejecutaba idénticos ritos, en otras ruinas circulares, aguas abajo; de noche no soñaba, o soñaba como lo hacen los demás hombres. Percibía con cierta palidez los sonidos y formas del universo: el hijo ausente se nutría de esas disminuciones de su alma.” (P. 62)

Casi al final del relato, el mago teme por su hijo. Con el mismo límite impreciso, confundido por la diversidad de notas temporales: años, lustros, a medianoche, encontramos un período de ilosoria exactitud:

“Al cabo de un tiempo que ciertos narradores de su historia prefieren computar en años y otros en lustros, lo despertaron dos remeros a medianoche; no pudo ver sus caras, pero le hablaron de un hombre mágico en un templo del Norte, capaz de hollar el fuego y de no quemarse”. (P. 63)

Una sucesión rápida de puntos temporales llevan al término del tiempo en la narración:

“Primero (al cabo de una larga sequía) una remota nube en un cerro, liviana como un pájaro, luego

hacia el Sur, el cielo tenía el color rosado de la encía de los leopardos, luego las humeradas que herrumbraron el metal de las noches después la fuga pánica de las bestias". (P. 63)

La ausencia de verbos en algunas proposiciones y la presencia de sustantivos crea imágenes dinámicas. Este recurso de sucesiones, apoyadas entre sí, facilitan el movimiento y la intuición del tiempo contenido en esa duración. La fuga pánica de las bestias, nota de gran agilidad, con la sustantivación del movimiento, anticipa los sucesos finales. Las enumeraciones; después de la larga sequía, la "remota nube", el cielo con "el color rosado de la encía de los leopardos", las humaredas y la fuga "pánica de las bestias", impresionan como antiguos presagios que ahora se repiten, en el ahora del mago. Y el último punto temporal está dado en el deslumbrante acontecer que el mago presencia. Se repite entonces "lo acontecido hace muchos siglos". Todas las señales que presagian el último hecho se nos presentan con simultaneidad donde no es posible seguir pensando ni soñando: la nube, el color del cielo, las humaredas, la fuga pánica. Se siente una cierta morosidad por los modificadores (construcciones y proposiciones) de estos núcleos, pero no son suficientes para restarle velocidad. Anteriormente el narrador dice: "El término de sus cavilaciones fue brusco". (P. 63).

"porque se repitió lo acontecido hace muchos siglos. Las ruinas del santuario del fuego fueron destruidas por el fuego. En un alba sin pájaros, el mago vio ceñirse contra los muros el incencio concéntrico".

(P. 63)

Entre el término de las cavilaciones del mago y "el alba sin pájaros" se dan todos esos síntomas que en rigor de verdad son va

gos porque ¿cuánto tiempo duró la "larga sequía"? ¿cuánto tiempo estuvo la remota nube en el cerro? y ¿el cielo tomó instantáneamente el color rosado de la encía de los leopardos? ¿Y cuántas noches fueron herrumbradas en su metal por las humaredas? La velocidad de estos hechos se recoge en "la fuga pánica de las bestias".

Se percibe que el mago no estuvo contemplando las humaredas que herrumbraban el metal de las noches; sintió, posiblemente, la larga sequía; pero todo eso se le da en un instante fugaz y luego "el alba sin pájaros" con el "incendio concéntrico".

Hay aparentemente tres finales en el tiempo: 1) cuando el hijo soñado se aparta del padre para ir a otro templo a practicar ritos del fuego; es decir, termina el sueño del mago; 2) el final del tiempo narrado se produce en el "alba sin pájaros" cuando el mago ve el incendio concéntrico; 3) el final de la narración sucede cuatro oraciones después, en el instante en que el mago, dentro del incendio, se percibe soñador soñado. El tiempo subjetivo del mago llega hasta el último minuto narrado:

"Por un instante pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos". (Págs. 63-64)

El hombre cree que va a morir, que va a retomar su condición humana, pero es el momento en que descubre que vive una ilusión:

"Caminó contra los jirones de fuego. Estos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo

inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo." (P. 64)

c) Tiempo infinito

Tiempo infinito es la dimensión creada por "Las ruinas circulares". La aparente duración de los días se condensa al final en una sola noche "unánime" que es el mundo donde ocurre el sueño. Los segmentos de tiempo objetivo imaginario lo extienden ilusoriamente desde una aparente pluralidad de días a una sucesión cíclica de siglos. La condensación final en la "unánime noche" que contiene todos los sueños y todos los tiempos permite una intuición de la eternidad. Días es la medida de tiempo imaginario propuesta desde el principio en el relato, que confiere al tiempo un movimiento de repetición cíclica que conforma la concepción final de eternidad. Pero los días del mago no son los de nuestra cotidianidad. En el tiempo imaginario, las notas que se cuentan, especialmente las zonas intermedias crepusculares, son medidos por el sueño. Cuando los días van acumulándose, la perfección del disco de la luna señala, en una ocasión, el término de un período. Pero la naturaleza no tiene, en este tiempo imaginario, más ciclo que el de los días y su simple acumulación. A pesar de que llegan a acumularse en años no existe el ciclo temporal de las estaciones. Ciertos narradores computan el tiempo de la historia del mago en años y otros en lustros, según observa el narrador; observación que evidencia la relatividad del tiempo. Hacia el final, la narración lanza líneas temporales indefinidas para preparar una inesperada extensión de la medida de días a siglos. Sin embargo, el tiempo aunque medido en siglos sigue transcurriendo de crepúsculo a crepúsculo.

Cuando los días constituyen la unidad de tiempo, en el cuento, la referencia a 'hora' les da ilusoria profundidad de duración. Cuando la unidad se extiende a siglos, el contraste violento, con el instante, crea la visión temporal de la eternidad, al contraponer lo infinitamente pequeño con lo infinitamente extenso. La imagen final de duración de tiempo imaginario se va conformando a través de la narración con imágenes de duraciones parciales que llevan a un mismo sentido: la eternidad. La primera intuición de tiempo que el texto evoca: "Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche" puntualiza la perspectiva lineal progresiva de la lectura. El tiempo empieza a transcurrir en "la unánime noche" pero en la visión final, en la totalidad del cuento, esa noche toma otro valor: es la duración que abarca y resume la pluralidad de noches y crepúsculos, de meses, años, lustros, siglos, ciclos, que la narración ha ido desplegando.

El mundo imaginario aparece proyectado en los sueños del mago:

"El anfiteatro circular era de algún modo el templo incendiado: nubes de alumnos taciturnos fatigaban las gradas; las caras de los últimos pendían a siglos de distancia". (P. 58)

Ya no hay en este panorama sacado del mundo objetivo una sucesión de noches y crepúsculos. "Las caras de los últimos pendían a siglos de distancia" expresa, dentro de la duración de tiempo de sueño, un tiempo objetivo especial como simultaneidad de siglos o simultaneidad de duraciones del tiempo humano.

Esta imagen aceptada por el lector como imaginariamente irreal, pues apenas es un sueño del mago, se impone al mundo

objetivo del cuento. Cuando el mago se da cuenta que es un fantasma, entre soñador y soñado existen siglos de distancia. La "unánime noche" del comienzo, en apariencia punto de partida de la dimensión temporal, se convierte, finalmente, en el círculo total de duración del único tiempo real imaginario: el tiempo de sueño.

#### d) Tiempo circular

En "Las ruinas circulares" la narración logra el orden que aparentemente corresponde a los acontecimientos. El texto conduce progresivamente a la representación de un orden temporal imaginario en el que sin duda existe un antes y un después. Pero en el desenlace del cuento, cuando el mago "comprendió que él también era una apariencia", la línea temporal progresiva cambia de dirección. Se tiende sobre sí misma para cerrar un círculo. Si el mago que sueña a un hombre es sueño de otro, si el incendio concéntrico es repetición de lo acontecido hace muchos siglos, si por su condición de fantasma (o mago) puede hollar el fuego sin quemarse y seguirá, por lo tanto, existiendo mientras haya quien lo sueñe; volverá a repetirse el ciclo otra vez, otras veces. Ya está repitiéndose pues el hombre soñado por el mago separado de él, y posiblemente ya olvidado, está describiendo el mismo círculo.

El análisis nos ha llevado a ver claro en el texto que no hay un curso progresivo y lineal, el ordenamiento de anterioridad y posterioridad es aparente. La verdad que salta del estudio del texto, no al primer contacto, es que en la estructura profunda encontramos la coexistencia de círculos de sueños en la eternidad de esa "noche unánime". En el camino recorrido en la narración confirmamos que el aparente orden temporal imaginario no es siempre claramente progresivo y lineal;



a veces el narrador vuelve a trazar una línea temporal ya recorrida, otras veces tiende líneas divergentes y coexistentes en el tiempo. "Antes de un año llegó al esqueleto, a los párpados", en esta expresión el tiempo transcurrido llega a un punto anterior al límite propuesto por la medida de un año. - "...con minucioso amor lo soñó durante catorce lúcidas noches" y cuatro oraciones después vuelve a la noche catorce: "La noche catorcena rozó la arteria pulmonar..." Vemos que la curva regresiva aparece varias veces. Borges nos adelanta un dato, y nos hace volver a un tiempo que nos parece pasado reciente, leemos: "Esa noche lo besó por primera vez y lo envió al otro templo cuyos despojos..." En la oración siguiente retrocede: "Antes (para que no supiera nunca que era un fantasma, ... le infundió el olvido total de sus años de aprendizaje".

Las señales que registran el progreso del tiempo, imprecisos y confusos, determinan las medidas del tiempo: días, meses, años, lustros, siglos, se extienden hasta llegar a la medida absoluta y simple que es el infinito de una noche de sueño. La existencia del hombre aparece finalmente como lo infinitamente pequeño en la infinitud de la noche. El universo de noche y sueño va configurándose a partir de un instante inicial en que el tiempo empieza a describir, desde allí, una forma que será múltiple, circular y sin término. El orden de la narración fluctúa en la recurrencia de círculos que se van formando del pasado donde ya todo ha ocurrido y únicamente estamos frente a un antes que retoma la ilusoria apariencia de presente. En esta ilusión vemos el recorrido humano como un fragmento reflejo del sueño de otro, y vemos las noches como el espacio que emerge del sueño y las aceptamos como mundo objetivo (del cuento).

El alivio, la humillación, el terror del mago cuando des-

cubre que es sólo un sueño de alguien no se debe a angustia del tiempo, sino a la angustia de la eternidad. El mago acepta la muerte: "Caminó contra los jirones de fuego", porque morir es salir del tiempo. Lo que no termina de aceptar es que su tiempo sea una ilusión.

Al terminar la lectura de "Las ruinas circulares", la línea del tiempo imaginario recorrido se cierra en un círculo, o pretende cerrarse en círculo, que une el final del cuento con el principio. El hombre que comprendió "En un alba sin pájaros" que es sueño de otro, desembarcará nuevamente en la "unánime noche" para volver a soñar un hombre. Pero el círculo de tiempo imaginario, en la narración, no está completamente cerrado. Entre "el alba sin pájaros" cuando se repite el incendio concéntrico y "la unánime noche" inicial, hay un espacio temporal lleno de olvido. El mago al desembarcar estaba poseído por el proyecto mágico de soñar un hombre e imponerlo en 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". El círculo queda incompleto - por el olvido y sabiamente el narrador lo deja inconcluso para que el lector lo cierre. El lector debe llenar el "alba sin pájaros" y "la unánime noche" aparentemente con las horas que, en la realidad cotidiana, puedan existir entre el alba y la noche. Otra posibilidad está dada: puede quizá llenarse con los muchos siglos que la narración crea con las repeticiones del ciclo. Porque no podemos olvidar que se repitió "lo acontecido hace muchos siglos".

El camino recorrido en el transcurso de la narración: serie de noches y crepúsculos, se convierte en duración infinita. En esa duración, el tiempo olvidado por el mago, o por varios magos, el espacio temporal que se extiende y abarca todo lo

que no está dicho entre "el alba sin pájaros" (último punto temporal) y la unánime noche del inicio, nos encontramos con un tiempo imaginario mayor que el realmente transcurrido. Ese círculo se multiplica en infinita repetición de círculos de sueño, de soñadores y soñados. El lector intuye la eternidad por la duración del olvido en cada trazo circular, en la duración secular de cada intervalo entre los ciclos, en la simultaneidad espacial y temporal de las duraciones de los círculos, en la "unánime noche". Pues el círculo que los contiene a todos como mundo espacial y temporal de la simultaneidad de duraciones es la eternidad expresada en esa noche unánime.

J. "araboz"

## 2. Revelación

El momento de la revelación es sustancial en la obra de Borges, no exclusivamente en la narrativa, lo es también en sus ensayos y poemas. Podría decirse que es una consecuencia de su interés por descifrar incógnitas. Concebida la búsqueda de la incógnita es indudable que existirá o se dé la revelación. En algunos casos tal momento no es descrito como acontecimiento especial; puede producirse en el final. Muchos finales son, en Borges, breves y claves para comprender la historia narrada. Algunas veces hasta en la última oración descubrimos todo el acontecer. El sueño, la vigilia alucinada, son generalmente sus recursos para ofrecer esa revelación que puede darse también a mitad de la narración. Preocupado Borges por varios temas: el destino del hombre, el tiempo (eternidad), el arte, la identificación individual, ha expresado en varias obras y de diversas maneras el instante preciso de la revelación.

a) Revelación del destino creador

En "Inferno I, 32", Borges presenta dos sueños y en cada uno de ellos una revelación; las dos tienen el mismo propósito. En el primero, un leopardo prisionero en su jaula escucha la voz de Dios:

"Vives y morirás en esta prisión, para que un hombre que yo sé te mire un número determinado de veces y no te olvide y ponga tu figura y tu símbolo en un poema, que tiene su preciso lugar en la trama del universo. Padeces cautiverio, pero habrás dado una palabra al poema". 1

La segunda revelación es recibida por Dante, Borges la narra así, después de hablar al leopardo:

"Años después, Dante moría en Ravena, tan injustificado y tan solo como cualquier otro hombre. En un sueño, Dios le declaró el secreto propósito de su vida y de su obra: Dante, maravillado, supo al fin quien era y qué era y bendijo sus amarguras. La tradición refiere que, al despertar, sintió que había recibido y perdido una cosa infinita, algo que no podría recuperar, ni vislumbrar siquiera, porque la máquina del mundo es hartamente compleja para la simplicidad de los hombres." 2

En "Everything and nothing" (Muchos y nadie) Borges escribe:

- 
1. Jorge Luis Borges . *Antología personal*, P. 79.
  2. *Loc. Cit.*

“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 del actor, que en un escenario juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro.

Nadie fue tantos hombres como aquel hombre que pudo agotar todas las apariencias del ser.

La identidad fundamental del existir, soñar y representar le inspiró pasajes famosos.

La historia agrega que, antes o después de morir se supo frente a Dios y dijo: YO, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo. La voz de Dios le contestó, desde un torbellino: Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespere, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie”. 3

En "Las ruinas circulares" no presenciamos el momento en que se revela al mago su destino de creador, de un hombre; ha sido revelado anteriormente. Sabemos que lo guiaba un propósito sobrenatural: "quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo en la realidad" Además sabemos que "ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma". No le era posible recordar su propio nombre ni rasgo alguno de su vida anterior, solamente sabía que quería soñar un hombre. A ese proyecto imponderable, aparentemente imposible en nuestro mundo real consagró su vida de hombre taciturno y gris. El lector percibe la revelación re

---

3. Ibid. P. 111

cibida anteriormente por el mago, en todo el proceso que recorre: sus trabajos, sus fracasos, su insistencia en realizar el invencible sueño. Ya vimos que configurar y dar vida a otro mago es recrear los ritos del fuego, revivir el pasado, prolongar el tiempo. En suma, crear.

## b) Revelación de la creación en el sueño

Es recurso frecuente en Borges, emplear el sueño como revelación. Ejemplo de esto lo constituye el ensayo "El sueño de Coleridge", en el cual nos dice Borges, con precisión, que un fragmento de más de cincuenta versos del poema *Kubla Khan*, le fue revelado en un sueño a Samuel Taylor Coleridge, en el verano de 1797. El poeta terminaba de leer un pasaje - que refiere la edificación de un palacio, por el emperador *Kublai Khan*; inmediatamente después duerme y sueña el poema.

"En el sueño de Coleridge el texto casualmente leído procedió a germinar y a multiplicarse: el hombre que dormía intuyó una serie de imágenes visuales y, simultáneamente, de palabras que las manifestaban; al cabo de una hora despertó, con la certidumbre de haber compuesto, o recibido, un poema de unos trescientos versos. Los recordaba con singular claridad y pudo transcribir el fragmento que perdura en sus obras. Una visita inesperada lo interrumpió, y le fue imposible, después, recordar el resto. "Descubrí, con no pequeña sorpresa y mortificación -cuenta Coleridge-, que si bien retenía de modo vago la forma general de la visión, todo lo demás, salvo unas ocho o diez líneas sueltas, habían desaparecido como las imágenes de un río en el que se arroja una piedra, pero, hay de mí, sin la ulterior restauración de estas últimas".

Bástenos — dice Borges— retener, por ahora, que a Coleridge le fue dada en un sueño una página de no discutido esplendor”. 4

Borges comenta que el caso no es único aunque sea extraordinario y cita otros casos y hace énfasis en el más parecido al de la revelación verbal de Coleridge:

“... es la que Beda el venerable atribuye a Caedmon (Historia eclesiástica gentis anglorum, IV, 24). El caso ocurrió a fines del siglo VII, en la Inglaterra misionara y guerrera de los reinos sajones. Caedmon era un rudo pastor y ya no era joven; una noche, se escurrió de una fiesta porque previó que le pasarían el arpa, y se abatía incapaz de cantar. Se echó a dormir en el establo, entre los caballos, y en el sueño alguien lo llamó por su nombre y le ordenó que cantara. Caedmon contestó que no sabía, pero el otro le dijo: “Canta el principio de las cosas creadas”. Caedmon entonces dijo versos que jamás había oído. No los olvidó, al despertar, y pudo repetirlos ante los monjes del cercano monasterio de Hild. No aprendió a leer pero los monjes le explicaban pasajes de la historia sagrada y él “los rumiaba con un limpio animal y los convertía en versos dulcísimos, y de esa manera cantó la creación del mundo y del hombre y toda la historia del Génesis y el éxodo de los hijos de Israel y su entrada en la tierra de promisión, y muchas otras cosas de la Escritura, y la encarnación, pasión, resurrección y ascensión del señor, y la venida del Espíritu Santo y la enseñanza de los apóstoles, y también el terror del Juicio final, el

---

4. Jorge Luis Borges. Nueva Antología personal, P. 167.

horror de las penas infernales, las dulzuras del cielo y las mercedes y los juicios de Dios". 5

En "Las ruinas circulares", el mago llega a comprender que modelar la materia de los sueños es un trabajo difícil, "...el más arduo que puede acometer un varón, aunque penetre todos los enigmas del orden superior y del inferior: mucho más arduo que tejer una cuerda de arena o que amonedar el viento sin cara". Insiste, no sin aceptar su fracaso inicial como inevitable, y en el sueño, a la manera de Coleridge, se le revela su creación. "Lo soñó activo, caluroso, secreto, del grandor de un puño cerrado, color granate en la penumbra de un cuerpo humano aun sin cara ni sexo; con minucioso amor - lo soñó, durante catorce lúcidas noches". Pero a nuestro mago, no sin dificultad, se le va revelando su creación poco a poco pues el hombre íntegro, que logró después de muchos sueños, no se incorporaba ni siquiera podía abrir los ojos. "Noche tras noche, el hombre lo soñaba dormido" (P. 61). Como un escultor ha cincelado, pulido y refinado aristas, ángulos, mínimos detalles; ha dado configuración a su hombre; pero ha cerle abrir los ojos, darle habla y reanimarlo para separarlo de él le fue otorgado por los dioses. "En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó" (P. 61).

### c) Comunión con Dios y con el universo

Dios, aunque abstracto y desprovisto de atributos teológicos, figura con frecuencia en la obra de Borges. A veces es un simple postulado para apoyar una doctrina idealista: "El Dios de Berkeley es ubicuo espectador cuyo fin es dar coheren

---

5. Loc. Cit.



cia al mundo" 6. Otras veces es una voluntad que rige los destinos humanos. En su poema "Límites" tenemos una versión de este Dios al cual el mismo Borges se somete. Este Dios poderoso parece oscilar entre el destino y el tiempo, entre el olvido y la muerte:

De estas calles que abandonan el poniente,  
una habrá (no sé cual) que he recorrido  
ya por última vez indiferente  
y sin adivinarlo, sometido

a Quien prefija omnipotentes normas  
y una secreta y rígida medida  
a las sombras, los sueños y las formas  
que destejen y tejen esta vida.

En la octava estrofa, la última, agrega:

Creo en el alba oír un atareado  
rumor de multitudes que se alejan;  
son los que me han querido y olvidado;  
espacio y tiempo y Borges ya me dejan.

7

Aunque es evidente una cierta nostalgia por el tiempo vital transcurrido, no hay rebeldía ante los designios, normas o rígidas medidas. Acepta el fin y quizá por ello se acerca más a Dios.

Otras veces Dios es la divinidad inmanente en cada ser. Edward Fitzgerald, traductor de Omar Khayyam, le hace de-

---

6. Jorge Luis Borges. *Antología personal*, P. 50

7. Jorge Luis Borges. *Nueva Antología personal*. P. 30.

cir a Borges que el inglés pudo recrear al persa - siete siglos después - "porque ambos eran esencialmente Dios o caras momentáneas de Dios". Anota que la Rubaiyat informan que "La historia universal es un espectáculo que Dios concibe, representa y contempla; este espectáculo (cuyo nombre técnico es panteísmo) nos haría pensar que los dos son manifestaciones de Dios". 8.

Puede tal vez llegarse a una intuición de Dios en algunas descripciones que hace Borges de la naturaleza y en el instante mismo de la muerte. Ejemplo de ello es el fragmento siguiente, cuando Martín Fierro está frente a frente con el hombre que le dará muerte:

"Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música... 9

El mismo Borges cree haber tenido una vivencia de Dios. Recuerda, no está seguro, haber visto el Aleph, en el sótano de la casa de Carlos Argentino Daneri, primo de Beatriz Viterbo a quien Borges recuerda con cariño y para revivir ese afecto iba a visitar a su familia cada treinta de abril.

Aleph es el nombre de la primer letra del alfabeto hebreo y para la cábala significa la ilimitada y pura divinidad. Borges dice que lo que vieron sus ojos fue simultáneo y lo que escribirá, sucesivo, porque el lenguaje lo es. El narrador-pro-

---

8. Jorge Luis Borges. *Antología personal*, Págs. 91-94.

9. *Ibid.* P. 115.

tagonista- escritor confiesa, antes de describir el Aleph, que ahí empieza su desesperación de escritor, porque todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten. Borges se pregunta "¿Cómo transmitir a los otros el infinito Aleph que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas para significar la divinidad". Afirma que vio millones de actos deleitables y atroces y lo más asombroso fue que todos ocupaban el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Veamos un fragmento del texto:

"En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba, sin disminución de tamaño.

Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo.

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi conexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde

antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclara y perdiera en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Akmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba vi la delicada criatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural cuyo nombre usurpan los hombres, pero ninguno ha mirado; el inconcebible universo” 10

---

10. Jorge Luis Borges. *El Aleph*, Págs. 151-169.

Esta referencia a un hecho vivido por el narrador nos acerca más al Dios de los místicos pues es una experiencia inefable. Los poemas y los cuentos reflejan, en alguna medida, estas vivencias de tipo místico. En el cuento "El Zahir" también nos relata una situación similar propiciada por una moneda de veinte centavos que le dan en el vuelto cuando compra una caña de naranja. Se siente afiebrado cuando sale a la calle y piensa que no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que han recorrido la historia y la fábula. Y nos cuenta cómo, por asociación, llegó a pensar en otras monedas. Veamos un fragmento:

"Pensé en el óbolo de Caronte; en el óbolo que pidió Belisario; en los treinta dineros de Judas; en las dracmas de la cortesana Laís; en la antigua moneda que ofreció uno de los durmientes de Efeso; en las claras monedas del hechicero de las 1001 noches, que después eran círculos de papel; en el denario inagotable de Isaac Laquedem; en las sesenta mil piezas de plata, una por cada verso de una epopeya, que Firdusi devolvió a un rey porque no eran de oro; en la onza de oro que hizo clavar a Ahab en el mástil; en el florín irreversible de Leopoldo Bloom; en el Luis cuya efigie delató, cerca de Varennes al fugitivo Luis XVI" 11

Recorre, pensando en la moneda, con gran velocidad, las calles y las plazas desiertas. Había caminado en círculo y - ahora se encontraba a una cuadra del almacén donde le dieron el Zahir. El almacén estaba cerrado, toma un taxímetro y piensa que el dinero tiene futuros; puede ser una tarde en las afueras, música de Brahams, ajedrez, un café, " Puede ser

---

11. Ibid. P. 103.

palabras de Epicteto que enseña el desprecio del oro; . . . Es tiempo irreversible, tiempo de Bergson, no duro tiempo del Islam o del pórtico". 12.

No sospechaba que esos pensamientos eran artificios contra el zahir y una primera forma de su demoníaco influjo. Al día siguiente pensó esconderla en el jardín o en un rincón de la biblioteca hubiera sido mejor pero deseaba alejarse de su órbita. Hasta fines de junio se distrajo con la idea de componer un relato fantástico. En el mes de agosto consulta un psiquiatra; días después adquirió, en una librería de la calle Sarmiento, un ejemplar de Urkunden Zur Geschichte der Zahirsage (Breslau, 1899) de Julius Barlach, en ese libro estaba declarado su mal. Según el prólogo, el autor propuso reunir en un volumen todos los documentos que se refieren a la superstición del zahir; que el narrador cuenta de la manera siguiente:

"incluso cuatro piezas pertenecientes al archivo de Habicht y el manuscrito original del informe de Philip Meadows Taylor. La creencia en el Zahir es islámica y data, al parecer, del siglo XVII. (Barlach impugna los pasajes que Zotenberg atribuye a Abulfeda). 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 seres o cosas que tienen la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente". El primer testimonio incontrovertido es el del persa Luft Alí Azur. En las puntales páginas de la enciclopedia biográfica titulada *Templo de Fuego*,

---

12. Loc. Cit.

ese polígrafo y derviche ha narrado que en un colegio de Shiraz hubo un astroloabio de cobre, "construido de tal suerte que quien lo miraba una vez no pensaba en otra cosa y así el rey ordenó que lo arrojaran a lo más profundo del mar, para que los hombres no se olvidaran del universo."

Taylor narró la historia de un tigre hecho de muchos tigres, a Muhamad Al- Yemení, de For Williams; éste le dijo que no había criatura en el orbe que no propendiera a Zaheer (Zahir), pero que el todo misericordioso no dejaba que dos cosas lo sean al mismo tiempo, ya que una sola puede fascinar muchedumbres. Dijo que siempre hay un Zahir y que en la Edad de la ignorancia fue ídolo que se llamó Yaúq y después un profeta del Jorasán, que usaba un velo recamado de piedras o una máscara de oro. También dijo que Dios es inescrutable. 12

El protagonista de esta experiencia leyó muchas veces la monografía de Barlach. Leyó que un comentador dice que - "quien ha visto el Zahir pronto verá la rasgadura del velo, alega un verso interpolado en el Libro de cosas que se ignoran; El zahir es la sombra de la rosa y la rasgadura del velo. Uno ese dictamen a la noticia de que para perderse en Dios, los su fies repiten su propio nombre o los noventa y nueve nombres Divinos hasta que éstos ya nada quieren decir". 13.

Confiesa, finalmente, que su anhelo es gastar el Zahir a fuerza de pensarlo o encontrar a Dios detrás de la moneda. Hemos observado que esta experiencia dolorosa lleva al personaje al borde de la locura, a una meditación sin término para perderse en Dios.

---

12. Loc. Cit.

13. Loc. Cit.

Tzinacán, personaje del cuento "La escritura del Dios", protagonista narrador, no autor, dice que ha perdido la cuenta de los años que está en la tiniebla, espera en la postura de su muerte el fin que le deparen los dioses. La víspera del incendio de la pirámide, los hombres que bajaron de los caballos (los españoles) lo castigaron con metales ardientes para que revelara el lugar de un tesoro escondido. Abatieron al ídolo del Dios pero éste no lo abandonó; pudo mantenerse en silencio entre los tormentos, al despertar ya está en la cárcel que comparte con un jaguar.

Por la necesidad de hacer algo quiso recordar todo lo que sabía: el orden y el número de unas sierpes de piedra o la forma de un árbol medicinal. Una noche empezó a recordar una de las tradiciones del Dios, escuchemos las reflexiones de Tzinacán:

"Este previendo que en el fin de los tiempos ocurrirán muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males. La escribió de manera que llegara a las más apartadas generaciones y que no la tocara el azar. Nadie sabe en que punto la escribió ni con que caracteres, pero nos consta que perdura, secreta, y que la leerá un elegido. Consideré que estábamos, como siempre, en el fin de los tiempos y que mi destino de último sacerdote del dios me daría acceso al privilegio de intuir esa escritura. El hecho de que me rodeara una cárcel no me vedaba esa esperanza; acaso yo había visto miles de veces la inscripción de Qaholom y sólo me faltaba entenderla". 14

---

14. Ibid. P. 115.



Esta reflexión lo animó y le dio una especie de vértigo porque en la tierra hay formas antiguas incorruptibles y eternas; cualquiera de ellas podía ser el símbolo buscado. El sacerdote en una visión panteísta nos dice:

“Una montaña podía ser la palabra de Dios, o un río o el imperio o la configuración de los astros. Pero en el curso de los siglos, las montañas se allanan y el camino de un río suele desviarse y los imperios conocen mutaciones y estragos y la figura de los astros varía. En el firmamento hay mudanza” 15

El sacerdote recuerda que el jaguar es uno de los atributos de Dios. Y pensó que su dios había confiado el mensaje a la piel viva de los jaguares, que se amarían y engendrarían sin fin, para que los últimos hombres lo recibieran.

Pero su labor se vuelve fatigosa y consideró que un dios sólo puede decir una palabra y en esa palabra la plenitud. “Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz son las pobres ambiciosas voces humanas...” 16.

Después de un sueño, Tziñacán ve una Rueda hecha de agua y de fuego y era infinita aunque se veía el borde; no estaba delante de sus ojos, ni detrás, ni a los lados, estaba en todas partes, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron. El sacerdote encuentra ahí las causas y los efectos, le bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo. “¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o de sentir!” Vio

---

15. Loc. Cit.

16. Loc. Cit.

el universo, los orígenes que narra el libro del común. Vio infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, "alcancé también a entender la escritura del tigre". 17. Aquí el sacerdote habla del secreto contenido en las manchas de la piel del tigre:

"Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla en voz alta 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 pechos españoles, para reconstruir la pirámide, para reconstruir el imperio. Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé que nunca diré esas palabras porque ya no me acuerdo de Tzinacán.

Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designos del universo no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él." 18

No llegamos a conocer la fórmula divina aunque el narrador nos acerque lo más posible, es sin duda vedada para el hombre común y accesible sólo a los iniciados. Tzinacán es despertado por un resplandor y en la tiniebla se cernía un círculo de luz, vio la cara del carcelero, la rodaja y el cordel por donde bajaban, para él y el jaguar, los cántaros y la car-

---

17. Loc. Cit.

18. Loc. Cit.

ne. Bendijo su cárcel de piedra, su cuerpo, el tigre y el agujero de luz y ocurrió lo que no puede olvidar:

“El éxtasis no repite sus símbolos...” (P. 127)

La Rueda es para Tzinacán una pluralidad de círculos. Aceptamos la Rueda como una proyección cósmica de la particular teología del mago - sacerdote, es una emanación de su propio pensamiento, de su propio sistema de creencias. Lo dice Tzinacán: "Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias". Está la posibilidad de que la Rueda sea motivada por la rodaja que hace descender agua y carne. La comparación interna implica que todos los elementos de una descripción deben ser intrínsecos a la circunstancia; es decir, un sacerdote indígena, antes o en el momento de la llegada de los españoles, no ve el mundo desde el punto de vista del Nuevo Testamento, sino desde su propia cosmología. En este caso se trata del Libro del Común, el Libro del Consejo, el Popol Vuh. Borges presenta la perspectiva de la mitología maya - quiché como una combinación de politeísmo y monoteísmo: "Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses" (P. 120).

En cuanto a la visión politeísta - monoteísta es posible que Borges haya recordado lo dicho por Silvanus G. Morley 19: "Prescindiendo de Hunab Ku, el creador, que no parece haber desempeñado papel importante en la vida de la gente del pueblo, y que quizás era considerado por ellos más como una lejana abstracción teológica que como creador personal, se destacaba..." Hunab Ku es, sin duda, el dios sin cara que está detrás de los dioses.

---

19. Sylvanus G. Morley. *La civilización maya* (México: Fondo de cultura económica, 1961) P. 241.

La Rueda creo, personalmente, que es uno de los símbolos empleados con predilección por Borges. El cuento central de este estudio "Las ruinas circulares" es ejemplo de ese empleo casi continuo en la narrativa de Borges. En "Formas de una leyenda" 20 nos cuenta que el día de la concepción del hijo de un gran rey, la madre tiene un sueño y que los adivinos" interpretan que su hijo reinará sobre el mundo o hará girar la rueda de la doctrina". Borges aclara: "Esta metáfora puede haber sugerido a los tibetanos la invención de las máquinas de rezar, ruedas o cilindros que giran alrededor de un eje, llenas de tiras de papel enrolladas en las que se repiten palabras mágicas. Algunas son manuales, otras son como grandes molinos y las mueve el agua o el viento" 21.

En la última etapa de "La escritura del Dios", la visión de la verdad cósmica, universal, satisface por sí. Al visionario no le interesa el mundo concreto, pierde toda caridad incluso por sí mismo. La consecuencia moral más clara es la justificación del egoísmo divinizante. El individuo se ha perdido de vista: Tzinacán ya no se interesa por su propia entidad que quedará para siempre encarcelada.

En "Las ruinas circulares" hemos presenciado cómo a través de la comunión con su dios logra el mago crear un hombre de la incórporea materia de los sueños e imponerlo en la realidad. Desesperado agota los votos a las númeres de la tierra y del río, se arroja a los pies de la efigie y pide su desconocido socorro. La comunión con su Dios se lleva a cabo durante el sueño:

---

20. Jorge Luis Borges. *Antología personal*, P. 117.

21. Loc. Cit.

“Ese crepúsculo soñó con la estatua.

La soñó viva, trémula: no era un atroz bastardo de tigre y potro, sino a la vez esas dos criaturas vehementes y también un toro, una rosa, una tempestad.

Ese múltiple Dios le reveló que su nombre terrenal era Fuego, que en ese templo y circular (y en otros iguales) le habían rendido sacrificios y culto: y que mágicamente animaría al fantasma soñado, de suerte que todas las criaturas, excepto el Fuego mismo y el soñador, lo pensarán de carne y hueso.

Le ordenó que una vez instruido en los ritos, lo enviara al otro templo despedazado cuyas pirámides existen aguas abajo, para que alguna voz lo glorificara en aquel edificio desierto.

En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó”. 22

Pueden señalarse algunas diferencias de matiz entre los cuatro cuentos en los cuales Borges nos ofrece una experiencia mística. En "El Aleph", relato en primera persona y en pasado absoluto, el narrador cierra el instante y aún lo comenta: "... lloré porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural cuyo nombre usurpan los hombres, pero ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo" 23.

En "El Zahir", el personaje queda con la esperanza de

---

22. Jorge Luis Borges. *Ficciones*, Págs. 57 - 64.

23. Jorge Luis Borges, *El Aleph*, P. 166.

que detrás de la moneda esté Dios. El estado de visionario se mantiene, en una visión esperanzada. En "La escritura del Dios", el punto de vista del narrador termina de cerrarse hasta desaparecer en las últimas líneas: "Ahora es nadie", "Dejó que me olviden los días". Por lo tanto, el individuo que antes tuvo nombre y oficio queda reducido a la nada.

Es posiblemente la de Tzinacán la experiencia que más se acerca a la vivencia mística. Hay allí "... infinitos procesos que forman una sola felicidad". Lo embarga la sensación de comprenderlo todo, que caracteriza el raptó místico que San Juan trata de describir. "¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o de sentir", dice el mago - sacerdote de Qaholom. 24.

En "La escritura del Dios" podemos apreciar el lenguaje humano y el lenguaje divino. En el lenguaje humano nos dice: "... gradualmente el enigma concreto que me atareaba me inquietó menos que el enigma genérico de una sentencia escrita por Dios". 25.

Inmediatamente se plantea el dilema típicamente borgiano: el del lenguaje, que se expresa desde dos perspectivas: 1) el lenguaje humano no es concreto, sino abstracto. No hay proposición que no implique el universo entero. El lenguaje ideal sería capaz de disponer de un término específico para cada objeto singular y para cada una de sus variaciones concretas según las transformaciones de luz, de posición y otras. Un lenguaje así sería infinito y humanamente imposible. Una memoria de todos y cada uno de los objetos resultaría insoportable.

---

24. El Aleph, Págs. 115 - 121.

25. Loc. Cit.

Ya trató Borges el caso de la memoria infinita en "Funes el memorioso" quien muere a los 19 años agobiado por el peso de su memoria. El lenguaje del planeta imaginario "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius" es la aproximación más cercana a ese lenguaje que no nos induce a la abstracción.

2) El lenguaje divino es más universal: "Consideré que en un Dios toda palabra enunciaría la infinita concatenación de los hechos, y no de modo implícito, sino explícito, y no de modo progresivo (sintagmático) sino inmediato" ... "Más aún, un dios sólo debe decir una palabra, y en esa palabra la plenitud" 26, piensa Tzinacán.

En "Las ruinas circulares", desde el inicio estamos frente a un místico, sin oficio, sin patria, sin nombre, cuyo trabajo es dormir y soñar.

Estela Canto a quien Borges dedicó el cuento "El Aleph", llamó a los escritos del volumen que lleva ese nombre, y que contiene diecisiete cuentos, "relatos, ensayos y después leyendas" y afirma: "El universo, su contradicción aparente, sus sentidos ocultos y la angustia del hombre frente a él, aparecen de lleno en todos los cuentos de Borges. Una característica de los pensadores místicos es su afición a expresarse en símbolos. Yo diría que la mejor definición de Borges es la de uno de los pensadores místicos -escasísimos- de nuestra época, pensador místico, desde luego, no místico a secas". 27.

Quizá para Borges la comunión con Dios se manifiesta en

---

26. Loc. Cit.

27. Alicia Jurado. Genio y figura de Jorge Luis Borges Buenos Aires: EUDEBA, 1967) P. 80.

la comunión del hombre consigo, un ejemplo me parece el poema a Spinoza:

Las traslúcidas manos del judío  
labran en la penumbra los cristales  
y la tarde que muere es miedo y frío.  
(Las tardes a las tardes son iguales.)  
Las manos y el espacio de jacinto  
que palidece en el confin del Ghetto  
casi no existen para el hombre quieto  
que está soñando un claro laberinto.  
No lo turba la fama ese reflejo  
de sueños en el sueño de otro espejo,  
Libre de la metáfora y del mito  
labra un arduo cristal: el infinito  
mapa de aquel que es todas las estrellas.

28

Pero Borges es de familia cristiana y siente no poder identificar el rostro de Cristo y nos consuela pensando que Dios está en todos. En *Paradiso XXXI*, 108 nos dice:

Diodoro Sículo refiere la historia de un dios despedazado y disperso; quién, al andar por el crepúsculo o al trazar una fecha de su pasado, no sintió alguna vez que se había perdido una cosa infinita. Los hombres han perdido una cara, una cara irrecuperable y todos querrían ser aquel peregrino (soñado en el empíreo, bajo la Rosa) que en Roma ve el sudario de la Verónica y murmura con fe: Jesucristo, Dios mío, Dios verdadero ¿así era, pues, tu cara?



Una cara de piedra hay en un camino y una inscripción que dice: El verdadero Retrato de la Santa Cara del Dios de Jaén; si realmente supiéramos cómo fue, sería nuestra la clave de las parábolas y sabríamos si el hijo del carpintero fue también el Hijo de Dios.

Pablo la vio como una luz que lo derribó; Juan, como el sol cuando resplandece con fuerza; Teresa de Jesús, muchas veces, bañada en luz tranquila, y no pudo jamás precisar el color de los ojos.

Perdimos esos rasgos, como puede perderse un número mágico, hechos de cifras habituales; como se pierde para siempre una imagen en el calidoscopio. Podemos verlos e ignorarlos. El perfil de un judío en el subterráneo es tal vez el de Cristo; las manos que nos dan unas monedas en una ventanilla tal vez repiten las manos que unos soldados, un día, clavaron en la cruz.

Tal vez un rasgo de la cara crucificada acecha en cada espejo; tal vez la cara se murió, se borró, para que Dios sea todos.

Quién sabe si esta noche no la veremos en los laberintos del sueño y no lo sabremos mañana". 29

Es evidente, en el texto anterior, que además de los elegidos: Pablo, Juan, Teresa de Jesús que tuvieron individual y directamente la visión de Dios; todos estamos en comunión - con El, en el sueño o en los espejos, puesto que todos somos quizá Dios o tenemos alguno de sus rasgos.

d) Extasis en vigilia alucinada

Borges, personalmente, vivió un momento de revelación de la eternidad que me parece digno de ser expuesto. Una no

---

29. Jorge Luis Borges. *Antología personal*, P. 161.

che salió a caminar y a recordar, en una calle de Buenos Aires. Nos cuenta que una tapia rosada parecía hospedar no luz de luna, sino una luz íntima y considera que no hay mejor forma de nombrar la ternura que ese rosado; pero es más agradable escuchar sus propias palabras:

“Me quedé mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo que hace treinta años... Conjeturé esa fecha; época reciente en otros países, pero ya remota en nuestro cambiadizo lado del mundo. Tal vez cantaba un pájaro y sentí por él un cariño chico, de tamaño de pájaro, pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio no hubo más ruido que el también intemporal de los grillos. El fácil pensamiento estoy en mil ochocientos y tantos dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo; indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra eternidad. Sólo después alcancé a definir esas imaginaciones. Lo escribo ahora así: Esa pura representación de hechos homogéneos —noche de serenidad, parecita limpia, olor provinciano de la madre selva, barro fundamental—, no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones la misma. El tiempo, si podemos intuir es esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente hoy, basta para desintegrarlo. Quedé pues en anécdota emocional la vislumbrada idea y en la confesa irresolución de esta hoja el momento verdadero de

éxtasis y la insinuación posible de deternidad de que esa noche no me fue avara". 30

Piensa nuestro autor - narrador - protagonista que momentos como el que termina de relatar no se dan en número infinito. Los momentos elementales de sufrimiento físico y de goce, los de "acercamiento del sueño, los de audición de una sola música son más impersonales así como los de mucha intensidad o mucho desgano. Deriva la conclusión siguiente: "La vida es demasiado pobre para no ser también inmortal" 31.

Pero ve que no contamos con la "seguridad de nuestra pobreza", porque el tiempo refutable en lo sensitivo, no lo es en lo intelectual por el concepto de sucesión.

En otras narraciones, como en "Una flor amarilla" se da la iluminación ya casi junto a la muerte. Se presenta como desoladora señal y según parece, considera Borges que es posible para algunos elegidos. Veamos el breve texto cargado de contenido:

"Ni aquella tarde ni la otra murió el ilustre Giambattista Marino, que las bocas unánimes de la Fama (para usar una imagen que le fue cara) proclamaron el nuevo Homero y el nuevo Dante, pero el hecho inmóvil y silencioso que entonces ocurrió fue en verdad el último de su vida. Colmado de años de gloria, el hombre moría en un vasto lecho español de columnas labradas. Nada cuesta imaginar a unos pasos un sereno balcón que mira al poniente y, más abajo mármoles y laureles y un

---

30. Ibid. Págs. 55- 56.

31. Loc. Cit.

jardín que duplica sus graderías en un agua rectangular. Una mujer ha puesto en una copa una rosa amarilla; el hombre murmura los versos inevitables que a él mismo, para hablar con sinceridad, ya lo hastían un poco.

Púrpura del jardín, pompa del prado,  
gema de primavera, ojo de abril...

Entonces ocurrió la revelación. Marino vio la rosa como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar y eludir para no expresar y que los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo.

Esta iluminación alcanzó marino en la víspera de su muerte, y Homero y Dante acaso la alcanzaron también"

32

Marino vio la rosa como si la viera por primera vez, la captó en su eternidad, aun fuera del libro. Es decir, supo que la vida es vivencia, no lectura; de igual manera los libros pueden desaparecer y el mundo por ello no se destruiría. Esta iluminación acerca de las cosas sencillas se integra en la obra de Borges en la página "sentirse en muerte", ya mencionada, donde él experimenta el éxtasis ante la visión de la eternidad.

En "Las ruinas circulares", el mago queda como en una vigilia alucinada cuando se separa de su hijo, satisfecho, quizá, había alcanzado su propósito. Recordemos que "Percibía con cierta palidez los sonidos y formas del universo; el hijo ausente se nutría de esas disminuciones de su alma. El objeto

---

32. Ibid. P. 82.

de su vida estaba colmado; el hombre persistió en una suerte de éxtasis". (P. 62). Muy explicable es que el mago quedara en un estado de éxtasis, pues a todos nos asombraría infinitamente el hecho de extraer de nuestra interioridad, a través del sueño, un ser y vernos duplicados en algún lugar del orbe. Que nuestra percepción de los sonidos y formas del universo se debilite para seguir nutriéndolo, es indispensable para seguir enriqueciendo ese nuevo ser que en gran parte es nosotros mis mos.

#### e) Las formas del sueño

Posiblemente he elegido, como estudio básico para algunos aspectos de la obra de Jorge Luis Borges, el cuento llamado "Las ruinas circulares" porque el elemento que da vida a su acontecer es el sueño. Veo a Borges, siempre lo he visto, como un gran soñador. El sueño, aunque símbolo ya conocido en la literatura, Calderón por ejemplo, es en Borges un elemento nuevo. Es como si a los elementos ya conocidos y largamente estudiados de la naturaleza que dan vida al hombre: agua, fuego, tierra, aire, se agregara este nuevo: el sueño. En algún momento podríamos pensar que es el primero entre los cinco, pues si se considera el mundo como el producto de un eterno soñador, los cuatro elementos conocidos surgieron a raíz de ese sueño primero. Este símbolo sufre una potencialidad mediante la visión metafísica, borgiana, idealista de lo real. Funciona en un contexto personal y es imposible reducirlo al contexto católico; "Las ruinas circulares" es un ejemplo de ello. La metáfora que presenta la vida como sueño y expresa la irrealidad cotidiana, su carácter ilusorio, casi fantasmal, es empleada por Borges para manifestar una idea más personal y restringida. En gran parte de su obra está expresada la interpolación onírica que a veces asume la experiencia en la vi

gilia. Recordemos que en "El Zahir" Borges escribe: "Como en un sueño, el pensamiento de que toda moneda permite esas ilustres connotaciones me pareció vasta, aunque de inexplicable importancia" 33.

En el poema "La noche cíclica" anota:

"Las plazas agravadas por la noche sin dueño  
Son los patios profundos de un árido palacio  
Y las calles unánimes que engendran el espacio.  
Son corredores de vago miedo y de sueño". 34

En el poema "Mateo XXV, 30", Borges vive el Juicio Final - en el primer puente de Constitución y en el recuento de todas las cosas que le fueron dadas, desde dentro de su ser, una voz infinita le dice que recibió "El sueño como un tesoro enterrado" 35.

En el "poema de los dones", pieza clave que desentraña su manejo especializado del sueño como símbolo, nos confía su ceguera y la imagen del sueño le facilita fijar su cada vez más reducida percepción de la realidad:

"De esta ciudad de libros hizo dueños  
A unos ojos sin luz, que sólo pueden  
Leerse en las bibliotecas de los sueños  
los insensatos párrafos que ceden."

---

33. Jorge Luis Borges. *El Aleph*, P. 166.

34. Jorge Luis Borges. *Antología Personal*. P. 144.

35. *Ibid.* P. 36.

En la última estrofa escribe:

... miro este querido  
mundo que se deforma y que se apaga  
En una pálida ceniza vaga  
Que se parece al sueño y al olvido.

36

Este empleo de la imagen onírica parece confirmar su uso alusivo a una experiencia subjetiva: la excesiva vigilia que pasa sin transición al sueño, la ceguera que nubla la realidad y la convierte en sueño. Pero Borges le da una significación mayor que este tradicional símbolo común. Borges percibe la naturaleza de todos como profundamente onírica y como engañosa la separación entre vigilia y sueño. Toda su especulación metafísica, toda la inquisición de sus ensayos, ficciones y poemas se dirigen a poner en duda la coherencia de la realidad cotidiana y a reforzar una visión onírica; así le parece el universo en el poema "In memoriam a Alfonso Reyes":

El vago azar o las precisas leyes  
Que rigen este sueño, el universo,  
Me permitieron compartir un verso  
Trecho del curso con Alfonso Reyes

37

En el poema "Amanecer", habla de esa hora en que el sueño de la vida sufre quebranto:

---

36. Jorge Luis Borges. *El hacedor*. P. 53.

37. *Ibid.* P. 81

En la honda noche universal  
que apenas contradicen los faroles  
una racha perdida  
ha ofendido las calles taciturnas  
como presentimiento tembloroso  
del amanecer horrible que ronda  
los arrabales desmantelados del mundo.  
Curioso de la sombra  
y acobardado por la amenaza del alba  
reviví la tremenda conjetura  
de Schopenhauer y de Berkeley  
que declara que el mundo  
es una actividad de la mente.  
Un sueño de las almas,  
sin base ni propósito ni volumen.  
Y ya que las ideas  
no son eternas como el mármol  
sino inmortales como un bosque o un río,  
la doctrina anterior  
asumió otra forma en el alba  
y la superposición de esa hora  
cuando la luz como una enredadera  
va a implicar las paredes de la sombra,  
doblegó mi razón  
y trazó el capricho siguiente:  
Si están ajenas de sustancia las cosas  
y si esta numerosa Buenos Aires  
no es más que un sueño  
que erigen en compartida magia las almas,  
hay un instante  
en que pelagra desafortadamente su ser  
y es el instante estremecido del alba.



.....  
Hora en que el sueño pertinaz de la vida  
corre peligro de quebranto.

38

Recordemos que en "El sueño de Coleridge", las formas son un poema de cincuenta versos y que el contenido del poema había sido soñado, siglos antes, por un emperador. Shakespeare ante Dios pide ser uno y él y Dios le contestó que El soñó el universo así como Shakespeare su obra y entre las formas del sueño divino está Shakespeare. A Dante le fue revelado, por Dios, su destino, en un sueño. El sacerdote de la pirámide de Qaholom ("La escritura del Dios") entra en un laberinto de sueños y al dejar de soñar bendice su celda y entra en comunión con Dios. En el cuento "La espera", la narración de un hecho común adquiere categoría casi mágica, al final, porque el hombre que había muerto varias veces en sueños, se da vuelta para seguir durmiendo al ver, en realidad a sus asesinos y vive una nueva variante de su muerte. En el relato "La Parábola del palacio", Borges nos cuenta como desaparece un palacio de sueño. El relato es el siguiente:

"Aquel día, el Emperador amarillo mostró su palacio al poeta. Fueron dejando atrás, en el largo desfile las primeras terrazas occidentales que, como gradas de un inabarcable anfiteatro, declinan hacia un paraíso o jardín cuyos espejos de metal y cuyos intrincados cercos de enebro prefiguran ya el laberinto. Alegrementemente se perdieron en él, al principio como si condescendieran a un juego y después no sin inquietud porque sus rectas avenidas adolecían de una curva muy suave pero continua y secretamente eran círculos. Hacia la media noche, la observación de los

planetas y el oportuno sacrificio de una tortuga les permitieron desligarse de esa región que parecía hechizada, pero no del pensamiento de estar perdidos, que los acompañó hasta el fin. Antecámaras y patios y bibliotecas recorrieron después y una sala exagonal con una clepsidra que luego se les perdió para siempre. Muchos resplandecientes ríos atravesaron en canoas de sándalo, o un sólo río muchas veces. Pasaba el séquito imperial y la gente se prosternaba, pero un día arribaron a una isla en que alguno no lo hizo, por no haber visto nunca al Hijo del Cielo, y el verdugo tuvo que decapitarlo. Negras cabelleras y negras danzas complicadas máscaras de oro vieron con indiferencia sus ojos; lo real se confundía con lo soñado o mejor dicho, lo real era una de las configuraciones del del sueño. Parecía imposible que la tierra fuera otra cosa que jardines, aguas, arquitecturas y formas de esplendor.

Cada cien pasos una torre cortaba el aire; para los ojos el color era idéntico, pero la primera de todas era amarilla y la última escarlata, tan delicadas eran las gradaciones y tan larga la serie.

Al pie de la última torre fue que el poeta (que estaba como ajeno a los espectáculos que eran maravilla de todos) recitó la breve composición que hoy vinculamos indisolublemente a su nombre y que, según repiten los historiadores más elegantes, le deparó la inmortalidad y la muerte. El texto se ha perdido; hay quien entiende que constaba de un verso; otros de una sólo palabra. Lo cierto es que en el poeta estaba entero y minucioso el palacio enorme con cada ilustre porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos y cada instante desdichado o feliz de las gloriosas dinastías de mortales, de dioses, de dragones que habitaron en él

desde el interminable pasado. Todos callaron pero el Emperador exclamó: ¡Me has arrebatado el palacio! y la espada de hierro del verdugo segó la vida del poeta". 39

Fue suficiente que el poeta pronunciara el poema para - que desapareciera el palacio como fulminado por la última sílaba.

Es necesario conocer gran parte de la obra de Borges para comprender su concepción: "Lo real se confundía con lo soñado, o mejor dicho, lo real era una de las configuraciones del sueño".

Se comprenderá después de muchas lecturas de la obra borgiana que, casi imperceptiblemente, va impregnando el símbolo tradicional con su propia concepción idealista que niega la realidad exterior, el tiempo y el yo individual. Las imágenes tradicionales y la meditación ajena le sirven como instrumento para llegar a su expresión. Es posible que su mayor descubrimiento sea que la creación poética sigue el mecanismo de los sueños y que puede ser descifrada en sus símbolos. Es fácil advertir que al acentuar el elemento onírico del arte, por consiguiente de la realidad, tiene más libertad para cuestionar el mundo objetivo.

"Las ruinas circulares" es quizá su manifestación más acabada, completa, de esa experiencia. Recordemos el texto: "Temió que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera su condición de mero simulacro". Esta preocupación del mago por su hijo es parecida a la que siente Borges en "Amanecer", por "...esta numerosa Buenos Aires / no es

---

39. Jorge Luis Borges. *Antología personal*. Págs. 86 - 87.

más que un sueño".

El mago en "Las ruinas circulares" agrega:

"No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!" (RC. P. 63).

Cuando el mago descubre su condición de simulacro, el narrador cuenta:

"Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo". (RC. P. 64)

En la infinita serie de soñadores y soñados de "Las ruinas circulares", el lector supone que el máximo soñador es Dios. Pero del poema "Adam Cast Forth (Adán expulsado del paraíso), ya reproducido en esta tesis, podemos utilizar algunas ideas. El primer hombre, el primer padre, medita acerca de su destino, después de la expulsión. Se pregunta si hubo tal jardín o fue el jardín un sueño. Aparece también la conjetura de que Adán haya soñado a Dios.

Borges, en Cambridge, en 1967, piensa en Buenos Aires y una de las formas de su sueño íntimo y quieto es su ciudad. Fija su nostalgia en el poema "New England, 1967". El poema es pequeño y merece ser conocido:

Han cambiado las formas de mi sueño;  
ahora son laterales cosas rojas  
y el delicado bronce de las hojas  
y el casto invierno y el piadoso leño,  
Como en el día séptimo la tierra

es buena. En los crepúsculos persiste  
algo que casi no es, osado y triste;  
un antiguo rumor de biblia y guerra.  
Pronto (me dicen) llegará la nieve  
y América me espera en la tarde que declina  
el hoy tan lento y el ayer tan breve.  
Buenos Aires, yo sigo caminando  
por tus esquinas, sin por qué ni cuando.

40

f) Sueños de un misterioso soñador

La idea de que somos peones movidos por una mano cuyo propósito ignoramos, está relacionado con la de que somos apenas sueños de un misterioso soñador. En el prólogo a Antología personal, en la segunda edición, de Sur, 1966, escribe: "Las ruinas circulares" que datan de 1939, prefiguran "El Golem" y el "Ajedrez" que son casi de hoy. "Esta pobreza no me abate, ya que me da una ilusión de continuidad" 41. Yo diría de unidad. Veamos algunos fragmentos:

AJEDREZ

En su grave rincón, los jugadores  
rigen las lentas piezas. El tablero  
Los demora hasta el alba en su severo  
ámbito en que se odian dos colores.

(estrofa 1)

---

40. Jorge Luis Borges. Nueva antología personal, P. 46.

41. Jorge Luis Borges. Antología personal, P. 7

Cuando los jugadores se hayan ido,  
cuando el tiempo nos haya consumido,  
Ciertamente no habrá cesado el rito.

(estrofa 3)

No saben que la mano señalada  
Del jugador gobierna su destino,  
No saben que en un rigor adamantino  
sujeta su albedrío y su jornada.

(estrofa 6).

También el jugador es prisionero  
(La sentencia de Omar) de otro tablero  
de negras noches y de blancos días.

(estrofa 7)

Dios mueve al jugador y éste la pieza.  
¿Qué Dios detrás la trama empieza  
De polvo y tiempo y sueño y agonía?"

(estrofa 8) 42

En la leyenda del Golem, relatada en un poema, desarrolla Borges la idea de que somos apenas el reflejo de alguna mente que nos pensó. Aquí se trata, como en "Las ruinas circulares", el simulacro del simulacro; pero no creado por el sueño, sino "por permutaciones y complejas variaciones" 43 de un rabino de Praga que estaba "sediente de saber lo que Dios sabe" 44. Borges escribe en la última estrofa:

---

42. Ibid. Págs. 11 - 12.

43. Ibid. Págs. 26 - 28.

44. Loc. Cit.

“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?”

45

En "Magias parciales del Quijote" surge otra vez la condición ficticia del hombre; no aclara si por intervención del sueño o por una mente que nos pensó en estado de vigilia. Pero está presente la idea de que somos piezas movidas por mano desconocida. El fragmento breve es el que sigue:

“¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y que Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de la ficción pueden ser lectores o espectadores; nosotros, sus lectores, o espectadores, podemos ser ficticios.” 46

Borges, ya lo hemos dicho, el fin que persigue no es que la realidad sea más real. Recordemos una vez más a Shakespeare a quien Dios le contestó desde un torbellino: "Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tu soñaste tu obra..." Pero aquí se plantea la pregunta ¿quién soñó a Dios? Regresamos nuevamente a Adán quien duda si existió el jardín o si el jardín fue un sueño y si él soñó a Dios.

"Las ruinas circulares" es el admirable cuento que plantea este círculo perenne, esta duda constante de quien fue el primer soñador: ¿Dios o el hombre? Y como es imposible que

---

45. Loc. Cit.

46. Jorge Luis Borges. *Obras completas*. P. 689.

Borges declare sus intenciones con concluyente transparencia nos atenemos al texto y a nuestro propio pensar o sentir. La tarea del forastero es revivir al dios, pues al honrarlo, nuevamente, el dios recobrará su vida. En ese templo profanado por la selva palúdica y devorado por los incendios antiguos el dios no recibe honor de los hombres. El forastero sabía que su inmediata obligación era el sueño porque de ese sueño surgiría un nuevo ser que adoraría al dios. El dios anima el fantasma soñado a condición de que se le honre.

“Le ordenó que una vez instruido en los ritos, lo enviara a otro templo despedazado cuyas pirámides existen aguas abajo, para que alguna voz lo glorificara en aquel edificio desierto”. (RC. P. 61)

Si no está la promesa tácita de glorificar al dios, el fantasma queda dormido, y si el fantasma no es animado no habrá quien siga glorificándolo. El Dios múltiple parece preocupado por su permanencia e inmortalidad.

Tal vez Borges, entre todas las historias del "tiempo circular" eligió la de Heráclito para armar este juego encantador que es "Las ruinas circulares".

Para Heráclito, aunque parezca que me salgo un tanto del tema, el mundo es engendrado por el fuego y cíclicamente devorado por el fuego. Es una imagen que sin duda gusta mucho a Borges; pensemos ya no en ciclos sino en el constante cambio: el universo está quemándose permanentemente (gastándose) y al mismo tiempo se rehace. El fuego animó el fantasma soñado para que sigan eternamente los ritos que lo honren. Se repitió lo acontecido antes; las ruinas de ese santuario cuyo dios era el Fuego, se destruyeron por el fuego. "En un alba sin pájaros. El mago vio señirse contra los muros el in-



cendio concéntrico" (RC. P. 63).

En el capítulo "El tiempo circular" de Historia de la eternidad, nos cuenta como en un cuento curioso varias teorías - del tiempo circular, no creo que se apoye especialmente en alguna; pero, para afirmar el presente puede ser que tenga interés la de Marco Aurelio, porque después de referirse a otros "testimonios", dice:

"Básteme copiar uno, de Marco Aurelio: "Aunque los años de tu vida fueran tres mil o diez veces tres mil, recuerda que ninguno pierde otra vida que la que vive ahora ni vive otra que la que pierde. El término más largo y más breve son pues iguales. El presente es de todos; morir es perder el presente, que es un lapso brevísimo. Nadie pierde el pasado ni el porvenir, pues a nadie pueden quitarle lo que no tiene. Recuerda que todas las cosas giran y vuelven a girar por las mismas órbitas y que para el espectador es igual verlas un siglo o dos o infinitamente". 47

Con esta cita de Marco Aurelio nos instalamos en la vida humana. Fantasma o no, soñador o soñado de un soñador misterioso, el hombre cuenta sólo con el presente. Borges comprime la cita diciendo que se reduce a afirmar que el número de percepciones, emociones, pensamientos, vicisitudes humanas es limitado y que antes de la muerte se agotan. La negación del pasado y la del futuro es reforzada por Borges con una cita de Schopenhauer: "La forma de aparición de la voluntad es sólo el presente, no el pasado ni el porvenir; estos no existen más que para el concepto y por el encadenamiento de la

---

47. Jorge Luis Borges. Historia de la eternidad. Págs. 100 - 101 .

conciencia, sometida al principio de razón. Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro; el presente es la forma de toda vida" ("El mundo como voluntad y representación", primer tomo, 54)" 48.

g) Destino

Una de las variantes en Borges, para presentar el destino, es el de la percepción del momento que define a un hombre. Todo destino, por largo y complicado que parezca, está definido en un sólo momento: "...el momento en que el hombre sabe para siempre quien es" 49.

En "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz, Borges escribe:

"Cruz lo entrevió, terrible; la crecida melena y la barba gris parecían comerle la cara. El desertor malhirió o mató a varios de los hombres de Cruz." Este, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender, comprendió que un destino no es mejor que otro, pero todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que el otro era él. Amanecía en la desafortada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a permitir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro". 50

---

48. Loc. Cit.

49. Jorge Luis Borges. *El Aleph*, Págs. 53 - 57.

50. Loc. Cit.

Tadeo Isodoro Cruz había recibido la orden de apresar a un malevo que debía dos muertes a la justicia, en junio de 1970.

Para Borges, una de las formas de conocimiento divino - son los pasos que da un hombre, desde el día de su nacimiento, hasta su muerte que dibujan en el tiempo una inconcebible figura: el destino que trazo a trazo se va cumpliendo. Es ta conjetura aparece en el poema a Laprida:

### POEMA CONJETURAL

(El doctor Francisco Laprida, asesinado el día 22 de septiembre de 1829, por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir)

Zumban las balas en la tarde última.  
Hay viento y hay cenizas en el viento,  
se dispersan el día y la batalla  
deforme, y la victoria es de los otros.  
Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.  
Yo que estudié las leyes y los cánones,  
Yo, Francisco Narciso de Laprida,  
cuya voz declaró la independencia  
de estas crueles provincias, derrotado,  
de sangre y de sudor manchado el rostro,  
sin esperanza ni temor, perdido,  
huyo hacia el Sur por arrabales últimos.  
Como aquel capitán del Purgatorio  
que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,  
fue cegado y tumbado por la muerte  
dónde un oscuro río pierde el nombre,  
así habre de caer. Hoy es el término.

La noche lateral de los pantanos  
me acecha y me demora. Oigo los cascos  
de mi caliente muerte que me busca.  
Yo que anhelé ser otro, ser un hombre  
de sentencias, de libros, de dictámenes,  
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;  
pero me endiosa el pecho inexplicable  
un júbilo secreto. Al fin me encuentro  
con mi destino sudamericano.

A esta tarde me llevaba  
el laberinto múltiple de pasos  
que mis días tejieron desde un día  
de la niñez. Al fin he descubierto  
la recóndita clave de mis años,  
la suerte de Francisco de Laprida,  
la letra que faltaba, la perfecta  
forma que supo Dios desde el principio.  
En el espejo de esta noche alcanzo  
mi insospechado rostro eterno. El círculo  
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.  
Pisan mis pies la sombra de las lanzas  
que me buscan. Las befas de mi muerte,  
los jinetes, las crines, los caballos,  
se ciernen sobre mi... Ya el primer golpe,  
ya el duro hierro que me raja el pecho,  
el íntimo cuchillo en la garganta.

51

Después de este hermoso poema en que el personaje reconoce su destino sudamericano con "júbilo secreto" cualquier comentario sería pobrísimo. Es tan rico el lenguaje de Borges que podríamos suplir el comentario para escucharlo en otros

---

51, Jorge Luis Borges. *Antología personal*. Págs. 176 - 177.

fragmentos donde expresa su preocupación por el destino.

Podría asegurarse que para Borges el destino es tema fundamental y se le ve interesado en todos sus cuentos acerca del fin que vivirán sus personajes. En "La trama" él confiesa que al destino le agradan las repeticiones:

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: *¡Tú también, hijo mío!* Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el Sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas): *¡Pero, che! Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.* 52

También en "El Sur", nos habla de simetrías y nos relata un destino inesperado:

A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos; Dahlman había llegado al sanatorio en un coche de plaza y ahora un coche de plaza lo llevaba a Constitución.

---

52. Ibid. P. 21.

Pensaba: "Mañana estaré en la estancia. Y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro encarcelado en un sanatorio" 53.

Toma el tren. "La soledad era perfecta y tal vez hostil y, Dahlman pudo sospechar que viajaba el pasado y no sólo al Sur. De esa conjetura fantástica lo distrajo el inspector que, al ver el boleto, le advirtió que el tren no lo dejaría en la estación de siempre": 54.

Dahlmann entra a comer a un almacén. En una mesa comían y bebían ruidosamente unos muchachos y apoyado en el mostrador se acurrucaba un hombre muy viejo. El patrón lo atendió con sardinas, carne asada y vino tinto. De pronto, - junto al vaso, sobre una de las rayas del mantel, había una boñita de miga que alguien había tirado. El patrón le dijo que no les hiciera caso a esos mozos que estaban medio alegres. Un compadrito de cara achinada se paró, tambaleándose, e injurió a gritos a Dahlmann. Entre malas palabras tiró al aire - un cuchillo e invitó a Dahlmann a pelear. El patrón observó que Dahlmann estaba desarmado y en ese momento, el viejo gaucho, acurrucado en el mostrador, le tiró una daga desnuda. El relato finaliza de la siguiente manera:

"Era como si el Sur hubiese resuelto que Dahlmann aceptara el duelo. Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto instintivo no serviría para defenderlo, sino para justificar su muerte. Y que en el sanatorio no hubieran

---

53. Ibid. Págs. 22 - 28.

54. Loc. Cit.

permitido que le pasaran esas cosas.

—vamos saliendo— dijo el otro.

Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido y soñado.

Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura". 55

Hemos leído la historia de un ciudadano pacífico que se deja arrastrar a un absurdo duelo a cuchillo provocado por un borracho, en el que posiblemente morirá.

En el cuento "El guerrero y la cautiva" relata dos destinos que separados por mil trescientos años y el mar son en el fondo el mismo, a la inversa. La historia del guerrero es la de un bárbaro que en el asedio a Ravena abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad. Se cree, por el epitafio de su sepultura, que fue iluminado o converso. La historia de la cautiva es la de una inglesa que vino a Buenos Aires con sus padres a quienes perdió en un malón y la llevaron los indios; se convierte en mujer de uno de ellos a quien da dos hijos y se adapta a la vida del desierto.

Borges escribe: "Los dos son igualmente irrecuperables. — La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, y la figura de la mujer europea que opta por el desierto; pueden parecer antagónicos; a los dos los arrebató un ímpetu secreto,

---

55. Loc. Cit.

un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y reverso de esta moneda son, para Dios iguales". 56.

Iluminado o converso, el bárbaro supo morir por ese sentimiento más hondo que la razón. La cautiva en el malón, inglesa de nacimiento, se adaptó hasta casi olvidar su lengua, a una vida primitiva, acaso más apasionada.

Es frecuente encontrar en relatos y cuentos de Borges dos destinos aparentemente opuestos, con ligeras variantes.

En el cuento "El tema del traidor y del héroe" narra la historia de Fergus Kilpatrick quien era jefe de una conspiración. El país ya estaba maduro para llevarla a cabo, pero fallaba algo; había un traidor. Kilpatrick encomendó a Nolan, su segundo, que descubriera al traidor. James Nolan lo descubre y anuncia en pleno cónclave que el traidor es el mismo Kilpatrick. Demostró con pruebas irrefutables la acusación. Los conjurados condenaron a muerte a su presidente quien firmó su propia sentencia. Este es un caso donde se produce una suerte de desdoblamiento pues en la misma persona se dan los opuestos, "el anverso y el reverso de una vida y una muerte" que en realidad es la misma persona y aparentemente son dos.

En el relato "Los teólogos", Borges juega con la ortodoxia y la herejía encarnadas en dos rivales: Aureliano acusa a Juan de Panonia de herejía y lo hace morir en la hoguera; después, Aureliano muere a causa de un rayo que incendió los árboles. Borges finaliza así la historia:

---

56. Ibid. Págs. 156 - 159.



“El final de la historia 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 Este se interesa tan poco en diferencias religiosas que lo tomó por Juan de Panonia. 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, El y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusado y la víctima) formaban una sola persona”. 57

Una variación al tema del destino es el del hombre que conoce su diario recorrido y mientras llega el momento de alcanzar "La perfecta forma que supo Dios desde el principio", desearía ser otro hombre. Pienso que el Borges de carne y hueso que transita por su Buenos Aires, a la hora del crepúsculo, y cuando dice que vida y muerte le han faltado a su vida, encuentra algo suyo en el poema "Emerson":

Ese alto caballero americano  
cierra el volumen de Montaigne y sale  
en busca de otro goce que no vale  
menos, la tarde que ya exalta el llano  
Hacia el hondo poniente y su declive,  
camina por los campos como ahora  
por la memoria de quien esto escribe.  
Piensa: leí los libros esenciales  
y otros compuse que el oscuro olvido  
no ha de borrar. Un dios me ha concebido  
lo que es dado saber a los mortales.

---

57. Jorge Luis Borges. *El Aleph*, Págs. 35 - 45.

Por todo el continente anda mi nombre;  
ne he vivido. Quisiera ser otro hombre.

58

También se sirve del mito para plasmar otra variante del destino; como puede apreciarse en el siguiente poema, dedicado a Edipo:

### EDIPO Y EL ENIGMA

Cuadrúpedo en la aurora, alto en el día  
y con tres pies errando por el vano  
ámbito de la tarde, así veía  
la eterna efigie a su inconstante hermano,  
que descifró aterrado en el espejo  
de su declinación y su destino.  
Somos Edipo y de un eterno modo  
la larga y triple bestia somos, todo  
lo que seremos y lo que hemos sido,  
Nos aniquilaría ver la ingente  
forma de nuestro ser; piadosamente  
Dios nos depara sucesión y olvido.

59

Cada hombre tiene su destino personal, intransferible, pero Borges, pensando en el último momento que apenas tiene ligeros matices, dice: "si los destinos de Edgar Poe, de los Vikings, de Judas Iscariote y de mi lector secreto son el mismo destino - el único posible destino -, la historia universal es la

---

58. Jorge Luis Borges. Nueva Antología personal, P. 22

59. Ibid. P. 36.

de un sólo hombre" 60.

En "Las ruinas circulares" se revela el destino del mago en la última oración "Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo". (RC. P. 64). Se comprende que seguirá existiendo mientras haya quien lo sueñe.

h) El todo y la nada. La inmortalidad y la muerte

Dice Borges que ser una cosa es inexorablemente no ser todas las demás. Agrega que la intuición confusa de esa verdad ha inducido a los hombres a imaginar que no ser es más que ser algo y que, de alguna manera, es ser todo. Esta idea está en las palabras de un rey legendario del Indostán que renuncia al poder y sale a pedir limosna a las calles diciendo: "Desde ahora no tengo reino o mi reino es ilimitado, desde ahora no me pertenece mi cuerpo o me pertenece toda la tierra". 61.

A Borges le interesa la doctrina de Escoto Erígena que señala:

"Las cosas particulares son teofonías (revelaciones o apariencias de lo divino) y detrás está Dios, que es lo único real, "pero no sabe qué es, porque no es un qué, y es incomprensible a sí mismo y a toda la inteligencia". No es sapiente, es más que sapiente; no es bueno, es más que bueno; enexcrutablemente excedente y rechaza

---

60. Jorge Luis Borges. *Historia de la eternidad*, P. 102.

61. Jorge Luis Borges. *Antología personal*, P. 115.

todos los atributos". Acude a la palabra nihilum, para definirlo, que es la nada. Dios es la nada primordial de la creatio ex nihilo, el abismo en que se engendraron los arquetipos y luego los seres concretos. Es Nada y Nadie, quienes lo concibieron así obraron con el sentimiento de que ello es más que Quien y Qué. Análogamente Samkara enseña que los hombres en el sueño profundo son el universo de Dios" 62

Para Borges, la magnificación hasta la nada se da en todos los cultos sean religiosos, literarios, a los muertos, a la personalidad. Hablando de Shakespeare "El venerado" dice que a principios del siglo XIX, Coleridge afirma que el autor de "Hamlet" ya no es un hombre sino una variación infinita literaria del infinito dios de Spinoza. La persona Shakespeare, nos dice la cita de Coleridge:

"... fue una natura naturata, un efecto universal que está potencializada en lo particular, le fue revelado no como abstraído de la observación de una pluralidad de casos sino como la substancia capaz de infinitas modificaciones, de las que su existencia personal era sólo una" Haslitt corrobora o confirma: "Shakespeare se parecía a todos los hombres intimamente no era nada, pero era todo lo que son los demás, o lo que pueden ser". Hugo, después lo compara con el Océano, que es un almacigo de formas posibles.

Schopenhauer ha escrito que la historia es un interminable y perplejo sueño de generaciones humanas;

---

62. Ibid. P. 113.

63. Loc. Cit.

en el sueño hay formas que se repiten, quizá no hay otra cosa que formas". 63

Apreciamos una vez más la erudición de Borges; en este pequeño fragmento toma opiniones de Coleridge, de Hazlitt, de Hugo, para concluir en la idea de Schopenhauer de la repetición y el dominio de la forma.

Esta idea que unifica los contrarios: el todo y la nada es preocupación permanente de Borges. Por ello asegura que cada hombre es todos los hombres y que todos los libros han sido escritos por un sólo autor. Pero nosotros, desde nuestro mundo objetivo podemos ver, por ejemplo, que el rey del Indostán incurre en un error porque se ha despojado de todo y la tierra no es para un sólo individuo.

En el cuento "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius", donde se habla de un planeta creado por una sociedad secreta de astrónomos, biólogos, algebristas, moralistas, pintores, geómetras... dirigidos por un oscuro hombre de genio, se sostienen diferentes teorías. Acerca del hombre se dice que mientras dormimos aquí estamos despiertos en otra parte y por eso cada hombre es dos hombres. La doctrina que más escándalo ha producido es el materialismo. Un heresiarca ideó la historia de las nueve monedas de cobre para facilitar la comprensión de esa tesis; tiene varias versiones que varían el número de monedas y el número de hallazgos. Veamos la más común.

"El martes, X atraviesa un camino desierto y pierde nueve monedas de cobre. El jueves, Y encuentra, en el camino, cuatro monedas, algo herrumbradas por la

---

63. Loc. Cit.

lluvia del miércoles. El viernes, Z descubre tres monedas. El viernes de mañana, X encuentra dos monedas en el corredor de su casa. El heresiarca quería deducir de esa historia la realidad de las nueve monedas recuperadas. Es absurdo (afirmaba) que cuatro de las monedas no han existido entre el martes y el jueves, tres el martes y la madrugada del viernes. Es lógico pensar que han existido —siquiera de algún modo secreto de comprensión velada a los hombres— en todos los momentos de esos tres plazos.

A los cien años de enunciado ese problema, un pensador formuló una hipótesis en la cual afirmaba que hay un sólo sujeto, que ese sujeto indivisible es cada uno de los seres del universo y que éstos son los órganos y máscaras de la divinidad. X es Y y es Z. Z descubre tres monedas porque recuerda que se le perdieron a X; X encuentra dos en el corredor porque recuerda que han sido recuperadas las otras. El sujeto de conocimiento es uno y eterno” 64

Partiendo de que el sujeto de conocimiento es uno y eterno, de que lo particular es apariencia del todo; nos relata, Borges, en una nota del cuento "El acercamiento a Almotásin", la leyenda del Simurg. El rey de los pájaros, el Simurg, deja caer en el centro de China una pluma espléndida; los pájaros deciden ir a buscarlo, hartos de su anarquía. Treinta pájaros llegan a la montaña del Simurg, lo contemplan y perciben que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos.

El todo y la nada se dan en la individualidad humana. El hombre, como pequeña partícula del todo, se aferra a su breve existencia porque su conciencia, tradicionalmente, viene hablándole de muerte y no de integración con el todo.

---

64. Jorge Luis Borges. *Ficciones*, P. 21.

En el cuento "El inmortal" se advierte lo precario de la existencia humana. Borges la ve y la siente y afirma que "la muerte o su alusión hace preciosos a los hombres; que conmueven por su condición de fantasmas. Cada acto que ejecutan puede ser el último y no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro del sueño. Todo entre los mortales tiene valor de irrecuperable y azaroso". 65.

Suponiendo que la inmortalidad (física) humana fuera posible cada acto y cada pensamiento del hombre es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron o el presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. "No hay cosa que no esté perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario. Lo elegiaco, lo grave, lo ceremonial, no rigen para los inmortales" 66.

En ese relato nos narra la historia de Marco Flaminio Rufo, el inmortal, tribuno militar de una de las legiones de Roma que busca la ciudad de los inmortales y por urgencia de la sed hunde la cara ensangrentada en el agua oscura de un arroyo impuro, entorpecido por escombros de arena, en la margen opuesta a la ciudad que buscaba. Rufo habla de su inmortalidad: su raza ha perdido los goces de lo precario. La inmortalidad se vuelve un tormento. Piensa, a principios o a fines del siglo X que no hay cosa que no esté compensada por otra; por lo tanto, "Existe un río capaz de dar la inmortalidad; en alguna región habrá otro río cuyas aguas la borren" 67. El en

---

65. Jorge Luis Borges. *El Aleph*, P. 22

66. *Loc. Cit.*

67. *Ibid.* Págs. 7 - 23.

cuentro con su condición mortal está relatada en el siguiente-fragmento:

“El cuatro de octubre de 1921, el Patna que me conducía a Bombay tuvo que fondear en un puerto de la costa eritrea. Bajé; recordé otras mañanas antiguas también frente al Mar Rojo; cuando yo era tribuno de Roma y la fiebre y la magia y la inacción consumían a los soldados. En las afueras vi un caudal de agua clara; la probé, movido por la costumbre. Al repechar la margen, un árbol espinoso me laceró el dorso de la mano, silencioso y feliz, contemplé la preciosa formación de una gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres. Esa noche dormí hasta el amanecer”. 68

La conclusión que puede extraerse de este relato es que la perduración infinita no es deseable aunque la muerte sea triste. La inmortalidad nadifica al hombre; el destino mortal humano exalta el trecho, por pequeño que sea, de vida que a cada uno le toque.

Comparando la historia de Marco Flaminio Rufo con "Las ruinas circulares", el término fantasma adquiere otro significado. Rufo busca la muerte, desea -según el texto- ser un rostro que esté por desdibujarse, volver a sentir los goces de lo precario, recuperar la angustia cotidiana de lo azaroso y lo ficiticio. El mago de "Las ruinas circulares", "Con alivio, - con humillación comprendió que era una apariencia". Antes, el texto ha dicho que el dios múltiple animaría el fantasma -soñado.

---

68. Loc. Cit.



En el contexto de "Las ruinas circulares" se aplica la palabra fantasma a la inconsistencia de la materia. En "El inmortal", al hombre corpóreo, porque su rostro está por desdibujarse. El mago que soñó a otro hombre siente alivio, terror y humillación porque creyó en su precaria condición humana y su sorpresa es descubrir que el fuego no lo toca.

### i) El doble

El de los dobles, procedimiento que gusta mucho a Borges, aparece con algunas variantes en su narrativa. Borges recuerda algunos antecedentes, especialmente William Wilson, de Edgar Poe. Ya vimos que en "Tres versiones de Judas", se sustituyen rápidamente varias teorías sobre la traición hasta concluir con la más insospechada: Dios no encarnó en Cristo el perfecto, sino en Judas el traidor. Lo que Borges propone es la identificación de Judas y Cristo, de cada hombre con cada hombre. El procedimiento aparece, en un cuento ya mencionado, "Tema del traidor y del héroe". El jefe de una conspiración resuelve traicionar a sus cómplices; ellos se enteran y deciden eliminarlo pero sin debilitar la causa. Lo obligan a jugar el papel de víctima, de héroe, en un atentado simulado que servirá para encubrir el suicidio verdadero. Veamos un fragmento del texto.

Nolan concibió un extraño proyecto: Irlanda idolatraba a Kilpatrck; la más tenue sospecha de su vileza hubiera comprometido la rebelión; propuso un plan que hizo de la ejecución del traidor el instrumento para la emancipación de la patria. Sugirió que el condenado muriera a manos de un asesino desconocido, en circunstancias deliberadamente dramáticas, que se grabaran en la imaginación popular y que apresuraran

la rebelión. Kilpatrick juró colaborar en ese proyecto, que le daba ocasión de redimirse y que rubricaría su muerte.

El condenado entró a Dublín, discutió, oró, rezó, reprobó, pronunció palabras patéticas, y cada uno de esos actos que reflejaría la gloria, había sido prefijado por Nolan. Centenares de actores colaboraron con el protagonista; el rol de algunos fue completo; el de los otros momentáneo. Las cosas que dijeron e hicieron perduran en los libros históricos, en la memoria apasionada de Irlanda. Kilpatrick, arrebatado por ese minucioso destino que lo redimiría y lo perdía, más de una vez enriqueció con actos y palabras improvisados el texto de su juez. Así fue desplegándose en el tiempo el populoso drama, hasta el 6 de agosto de 1842, en un palco de funerarias cortinas que prefiguraban del de Lincoln, un balazo anhelado entró en el pecho del traidor y del héroe, que apenas pudo articular, entre dos efusiones de brusca sangre, algunas palabras previstas". 67

En "Los teólogos", insiste Borges en el procedimiento. Después de largas y vanas refutaciones, un teólogo logra la completa destrucción del otro. Al morir, descubre que para Dios, para la mirada ilimitada de Dios, ambos son la misma persona. En estos tres ejemplos ha imaginado, Borges, no dos personas idénticas sino dos personas aparentemente opuestas, aunque complementarias. En el caso del "Tema del traidor y del héroe" no son necesarias dos personas, son suficientes distintos enfoques de la misma. En "La forma de la espada" muestra un nuevo cambio de enfoque al contar la delación de un hombre, relatada por él mismo como si fuera la víctima y no el delator.

---

67. Jorge Luis Borges. *Ficciones*, P. 131.

El final de este relato es otra de las variantes:

“Aquí mi historia se confunde y se pierde. Sé que perseguí al delator a través de negros corredores de pesadillas y de hondas escaleras de vértigo. Moon conocía la casa muy bien, hartó mejor que yo. Una o dos veces lo perdí, Lo acorralé antes de que los soldados me detuvieran.

De una de las panoplias del general, arranqué un alfanje; con esa media luna de acero le rubriqué en la cara, para siempre, una media luna de sangre. Borges, a usted que es un conocido le hecho esta confesión.” 68

El narrador al final dice que ha contado la historia de ese modo para que su oyente la escuchara hasta el fin, y le mostró una corva cicatriz blanquicina confesando que él es Vincent Moon.

En los cuentos anteriores hay ejemplos que ilustran la teoría de Borges acerca del doble, en la que recoge ideas de varios pueblos y creencias.

Desde el origen de la naturaleza está la ley de la generación. Por eso el hombre hace cultura, por ello la generación biológica, la creativa. El mago de "Las ruinas circulares" es místico, crea un hombre reflejo del hombre. Tanto soñó que pasa a ser soñado. Ha creado un verdadero doble; él es ahora otro reflejo pues tiene igual consistencia, hecho de sueño, inmune al fuego como su hijo. Los dos vivirán mientras haya quien los sueñe y tendrán que seguir recorriendo caminos paralelos. El mago, al buscar al hijo, va en su busca y llega al

---

68. Loc. Cit.

encuentro consigo.

Pero el doble de "Las ruinas circulares" es hecho de sueño y aunque parezca que me salgo un poco del tema como no hay, en esta tesis, un inciso aparte que trate el espacio, debo recordar lo dicho en el primer capítulo: Borges imprime a lo circunstancial un nivel metafísico. El ámbito externo donde se establece el forastero obedece a exigencias internas. Es evidente que las relaciones entre el personaje y su estado interior se nutren del recinto donde se aloja: las ruinas circulares, y de la relación de éstas con otras ruinas. Es decir, que el espacio externo está ajustado a la necesidad de concentración e interioridad presupuestada para recrearse y crear. Puede observarse que, paulatinamente, a través del medio exterior, va logrando como respuesta un ámbito interno, producto de su meditación. La mente está en constante cambio, va de un objeto a otro, pero tiene el poder de contemplar y reflexionar acerca de sus más profundas intimidades. En "Las ruinas circulares" podemos apreciar lo siguiente: 1) la palabra templo equivale a recinto sagrado, 2) la palabra ruinas, a recinto acabado, 3) la palabra circulares es recinto infinito. Deducimos que cuando el forastero va en busca del templo circular en ruinas va a rehacerse él. Va en busca de la atmósfera de concentración necesaria para lograr la creación en el sueño. Tan a cabalidad se encuentra a sí mismo que el hombre que sueña, que incorpora y envía a otro templo a realizar ritos del fuego seguirá repitiendo la tarea que él, soñador, ha realizado.

Otras variantes al recurso del doble pueden encontrarse en diversos cuentos; en el "Enigma de Edward Fitzgerald" pudimos apreciar que puede darse después de varios siglos de distancia. En el relato "La muralla y los libros", el personaje se adelanta a suponer que alguna vez habrá alguien que sea su sombra y su espejo sin saberlo.

El emperador Shih Huang Ti ordenó que se edificara la muralla china y que se quemaran los libros anteriores a él, pensando que los hombres aman el pasado y que contra ese amor nada puede, ni pueden sus verdugos y que alguna vez habrá un hombre que sienta como él y destruirá la muralla como él ha destruido los libros y borrará su memoria y agrega: "Será mi sombra y mi espejo y no lo sabrá". 69.

No escapa para Borges la posibilidad de la locura que propicia el cambio de personalidad, de donde también resulta un doble. En "El milagro secreto", aparece interpolada la historia del barón de Roemerstadt a quien van a visitar varias personas y le hablan de su novia Julia de Wieidenau y de Jaroslav Kubin quien alguna vez la importunó con su amor. En verdad el personaje es Kubin que se hace pasar por el barón en un delirio circular que vive y revive.

En el cuento "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", al cual ya nos hemos referido; Zaid, el visir y asesino, asume la personalidad de su primo el rey.

Esta identificación se produce, por lo general, entre la víctima y el victimario, el envidioso y el envidiado, que parecen integrarse en una unidad.

Sería largo recordar todos los relatos en que Borges emplea este procedimiento. Solamente recordaremos otros más. Por ejemplo el condenado a muerte de "La espera" da como suyo el nombre de su futuro asesino. Otto Dietrich Zur Linde, implacable antisemita nazi, del cuento "Deutsches Requiem" lleva a su víctima, el poeta David Jerusalem, a la locura y a la muerte. Confiesa que había sido implacable y lo había des

---

69. Jorge Luis Borges. *Antología personal*, P. 88

truido porque ante sus ojos no era un hombre, ni siquiera un judío, "... era un símbolo de una detestada zona de mi alma. Yo agonice con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él". 70.

En "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", el personaje, Cruz, "Comprendió que el otro era él" 71, en el momento de su pelea con Martín Fierro. También el negro que mata a Martín Fierro, en "El fin", tiene una sensación parecida. Borges escribe: "Cumplida su misión de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro..." 72.

Para apoyar el procedimiento del doble, tan hábilmente manejado por Borges, considero útil transcribir el pequeño texto donde él reúne ideas acerca de su origen y evolución:

"Sugerido o estimulado por los espejos, las aguas y los hermanos gemelos, el concepto del doble es común a muchas naciones. Es verosímil suponer que sentencias como *Un amigo es un otro yo*, de Pitágoras o el *Conócete a tí mismo* platónico se inspiraron en él. En Alemania lo llamaron el Doppel gaenger; en Escocia el Fetch, porque viene a buscar (fetch) porque viene a buscar a los hombres para llevarlos a la muerte. Encontrarse consigo mismo es por consiguiente ominoso: la trágica balada *Ticonderoga* de Robert Louis Stevenson refiere una leyenda sobre este tema. Recordemos también el extraño cuadro *How they met*

---

70. Jorge Luis Borges. *El Aleph*, P. 86.

71. Jorge Luis Borges. *Antología personal*, P. 149.

72. Jorge Luis Borges. *Ficciones*, P. 174.

themselves, de Rossetti; dos amantes se encuentran consigo mismos, en el crepúsculo de un bosque. Cabrían citar ejemplos análogos de Harthorne, de Dostoiewaky y de Alfred de Musset.

Para los judíos, en cambio, la aparición del doble no era presagio de una próxima muerte. Era la certidumbre de haber logrado el estado profético. Así lo explica Gershom Scholem.

Una tradición recogida por el Talmud narra el caso de un hombre en busca de Dios, que se encontró consigo mismo. En el relato Willian Wilson de Poe, el doble es la conciencia del héroe. Este lo mata y muere. En la poesía de Yeats el doble es nuestro anverso, nuestro contrario, el nos complementa, el que no somos ni seremos.

Plutarco escribe que los griegos dieron el nombre de otro yo al representante de un rey". 73

## i) El círculo

El círculo y la rueda son símbolos empleados por Borges para dar una intuición de la divinidad. Recordemos "La escritura del Dios", donde el personaje dice:

"Entonces ocurrió lo que no pudo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si éstas difieren). El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha visto en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una rueda altísima..." 74

---

73. Jorge Luis Borges. *El libro de los seres imaginarios*, Buenos Aires: Edit. Kier, 1967) P. 109.

74. Jorge Luis Borges. *Nueva Antología personal*, P. 212

En el poema "La noche cíclica", el autor se refiere al eterno retorno:

"Vuelve la noche cóncava que descifró Anaxágoras;  
Vuelve a mi carne humana la eternidad constante  
y el recuerdo y ¿el proyecto? de un poema incesante,  
lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras"

75.

El poema se cierra con el primer verso.

El círculo es también empleado para expresar el proceso de vida y muerte del individuo humano. En "El inmortal", Marco Flaminio Rufo dice que ser inmortal es baladí, que menos el hombre todas las criaturas lo son porque ignoran su muerte. "Lo divino, lo terrible, lo incomprendible es saberse inmortal." 76.

Israelitas, cristianos, musulmanes profesan la inmortalidad, pero la veneración que tributan al primer siglo prueba que solo creen en él; pues destinan "todos los demás a premiarlo o a castigarlo. Más razonable me parece la rueda de ciertas religiones del Indostán, en esa rueda que no tiene principio ni fin, cada vida es efecto de la anterior y engendra la siguiente pero ninguna determina el conjunto" 77.

En "El Zahir", ya vimos que una moneda de veinte centavos lleva al narrador al borde de la locura y confía en que detrás de la moneda esté Dios.

---

75. Ibid. P. 143.

76. Jorge Luis Borges. *El Aleph*, P. 33.

77. Loc. Cit.



"El Aleph" que representa el inconcebible universo, es visto por Borges a través de una esfera tornasolada cuyo diámetro sería de dos o tres centímetros.

En "Las ruinas circulares", la circularidad se presenta en forma constante. El título de la obra está en estrecha relación con su contenido. La narración se inicia con un hombre que quiere soñar un hijo y se cierra cuando el soñador se descubre soñado por otro. El anfiteatro donde imparte clase a un grupo ilusorio de alumnos es circular. El tiempo es un círculo que se inicia con "la unánime noche" y termina en "un alba sin pájaros". Son pues circulares: el espacio real (las ruinas), el espacio soñado (el anfiteatro), el tiempo y la anécdota.

En "La biblioteca de Babel", Borges repite la idea de Pascal acerca de la naturaleza. Para Pascal, la naturaleza es una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna. La biblioteca es para Borges una esfera cuyo centro cabal es cualquier exágono, cuya circunferencia es inaccesible. Esta circunferencia inaccesible, como vimos en la parte "A" del capítulo II, es la representación del universo inabarcable.

### CONCLUSIONES

El estudio de Las ruinas circulares tomando comparativamente otros textos de Borges me ha llevado a diversas conclusiones:

- I He comprendido que es necesario conocer gran parte de su obra para entender uno, cualquiera, de sus cuentos. Creo haber comprobado que la obra de Jorge Luis Borges es unitaria y universal. Esta idea, que en mis primeras lecturas era una simple sospecha, fue tomando cuerpo durante varios años de minucioso estudio, porque he ido encontrando los mismos temas, los mismos materiales con que construye, el texto aparente y el texto escondido, los mismos niveles de expresión e iguales técnicas o procedimientos. Las ruinas circulares fue elegida cuidadosamente como expresión sintética y significativa del universo borgiano. No sin especial placer, pues me arrebató desde la primera lectura, he ido comprobando que todos sus contenidos se dan con algunas variantes en otros cuentos y ensayos. Me satisface encontrar en mi autor la perfecta unidad en una obra que parece un juego disperso, de una imaginación que apunta a lo universal.
- II Considero que los tres temas que constituyen la esencia de su obra: tiempo, destino, muerte, nacen de una visión estética angustiada. Su concepción del mundo está expresada en forma dialéctica en la que el tema de la búsqueda del sí mismo, del íntimo, del propio rostro escondido -como quiera llamarse- se impone para dar significación

y unir sus preocupaciones que elevan su vuelo, pero se concretan en la literatura, en la revelación o en el desciframiento de la incógnita.

III De los tres tipos de material con que elabora sus complejas construcciones: 1) experiencias vitales; 2) textos, anécdotas, investigaciones concretas, artículos de periódico; 3) material más abstracto de problemas universales que trascienden lo humano, éstos constituyen su mayor fuente. Los elementos de la vida real le sirven, generalmente, como punto de partida. Los libros, manuscritos (apócrifos) y los espejos ofrecen no la percepción de una realidad vital, sino su representación abstracta. Las teorías metafísicas y las creencias teológicas: árabe, hindú, hebrea cristiana, con sus símbolos, son los materiales que trabaja y pule constantemente para dar forma a sus conjeturas en un uso muy particular. Las ideas metafísicas que expone tienen sentido únicamente en el contexto donde se manifiestan. Panteísmo, idealismo eclecticismo son únicamente presencias literarias. Lo que a Borges interesa es la belleza de las teorías, de los mitos y de las creencias. Tienen validez únicamente como presencia literaria.

IV En la estructura de la obra de Borges enfrentamos dos textos, lo cual responde a una teoría del relato laberíntico: un argumento aparente oculta un argumento secreto que debe ser descubierto progresivamente. El laberinto es un caos; por lo tanto, su función sorpresiva, el enigma, está en cada palabra. Su significación total, el enigma del cuento, puede quedar reducida a una incógnita.

V Los signos que se desplazan en un mismo relato y transitan por toda la obra intercambiando personajes, destinos,

situaciones, historias, otorgan autonomía al espacio literario; pero, paralelamente, van borrando el relato como acontecimiento para darlo en el significante total.

- VI La obra de Borges requiere doble lectura: la primera es concreta: la interpretación del signo. La segunda es abstracta y conduce al lector a los modelos. Esta doble lectura pone en evidencia las dos escalas semánticas que circulan en el cuento. El primer texto, mediante una lectura sitagmática, nos relata una historia. El segundo, exige una lectura vertical que nos enfrenta a analogías, correspondencias, variantes, entrecruzamientos, al verdadero texto a descifrar.
- VII El empleo de los símbolos que persisten en su obra: sueño, círculo, espejos, laberintos y otros que no han sido tratados en este estudio, como el tigre, están estrechamente unidos a los materiales que fundamentan su que hacer literario. Aunque estén presentes las proliferaciones del caos no son una confusión pues el orden se establece en las repeticiones, en las variantes. El plano de lo increíble, de lo sobrenatural, de lo monstruoso no se opone al orden, se manifiesta en la escritura como una serie imaginaria que confirma la realidad de la ficción.
- VIII Los laberintos de piedra, de espejos, de arena, de flores, de tiempo, se inscriben en el laberinto de los sueños, un laberinto infinito que traza el laberinto inicial, donde está registrado el laberinto mayor: el de la literatura. En el espacio del texto laberíntico, las palabras se repiten como signos oscuros de secretos trascendentes pero en realidad conducen al enigma literario que hay que descifrar.
- IX En la literatura borgiana, leer un relato no es sólo pasar

de una palabra a otra, es pasar a otro nivel. Comprender el relato no es únicamente seguir el desarrollo de la historia, es reconocer los niveles: La lectura es la superposición de los planos del texto.

1. Plano lingüístico: respeta en gran medida -no con rigor- las reglas del sentido del discurso: estructuras gramaticales, sintácticas. Borges es escritor clásico porque el plano narrativo es más significativo, no más importante, que el nivel de la escritura. Este nivel comprende neologismos, reflexiones acerca del lenguaje, alusiones lingüísticas, variaciones y desplazamientos semánticos, arcaísmos, latinismos, argentinismos.

2. Segundo plano del texto: valora las relaciones combinatorias, no ya el plano lingüístico o de la lógica de los sucesos. Está constituido por narración clásica, procedimientos de relato oriental, suspenso policial, ruptura de elementos tradicionales del cuento.

3. Plano referencial: Ofrece información literaria y filosófica. Una erudición selectiva de lector - jugador - transmisor. El contexto cultural afirma un espacio superculturizado por citas, alusiones, comentarios que envían a otro texto. Estos informantes despistan el relato: los nombres propios, lugares geográficos, nombres de obras se citan con precisión bibliográfica y tienden a desposeerlo de toda realidad. Son datos precisos pero ajenos al lector, obligan a una segunda realidad del lector: la relectura. Fijados en pretérito, en lugares desconocidos, en grafías ajenas, tienen doble función: establecen el hecho pero lo desvanecen, precisan el discurso pero contaminan la historia de irrealidad y lejanía.

X Se ha insistido en las relaciones con la realidad y la ficción en la obra de Borges. Es sin duda inolvidable el inicio de sus cuentos, entre los más conocidos: El Aleph y El Zahir. En éste empieza contando hechos comunes que pueden ocurrirle a cualquier persona, como es salir de un velorio y comprar una caña. Estos inicios de realidad son tan fugaces que podemos observar inmediatamente su técnica favorita: la del despojamiento. La realidad es, como quien dice, desvestida en un ritual lento y silencioso donde, sin transición ni conciencia, va introduciéndose la irrealidad. Este despojamiento puede ser doloroso pero si no se efectuara, Borges no sería Borges y su obra no tendría el encantamiento que posee. Para Borges, si la realidad se contamina de ficción, es porque ambos hechos son equivalentes en forma real y secreta.

XI Siempre quedan muchos aspectos por explorar. Este trabajo es apenas un acercamiento a la obra de Borges, o quizás acercamiento a sus - o su - revelaciones, cuya estética podría tal vez sintetizarse así: "Todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético".

Tomado de La muralla y los libros, Antología personal.  
P. 90.

## BIBLIOGRAFIA

ALASRAKY, Jaime.

La Prosa Narrativa de Jorge Luis Borges. Madrid: Gredos, 1968.

ALBERES .R.M.

Historia de la novela moderna. (la Evolución de la humanidad, Biblioteca de síntesis histórica, tomo 143, México: UTEHA. 1966.

ALEGRIA, Fernando.

Historia de la novela hispanoamericana. México: Studium, 1966.

---

La novela hispanoamericana siglo XX. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, S.A. 1967.

ALONSO, Amado

Materia y Forma en Poesía. Madrid: Gredos, 1969.

ALONSO, Damasco.

Poesía Española. Madrid: Gredos, 1969. Prólogo.

AMOROS, Andrés.

Introducción a la novela contemporánea. Salamanca: Ediciones Anaya, 1973.

Anderson Imbert, Enrique.

Historia de la Literatura Hispanoamericana, México: Fondo de cultura Económica. 1966.

- 
- Métodos de crítica literaria. -  
Madrid: Taurus, 1961.
- 
- Crítica Interna. Madrid: Taurus, 1961.
- 
- Nueva novela latinoamericana.  
Buenos Aires: Paidós, 1972 (tomo 2).
- 
- Autores varios
- 
- Baquero Goyanes, Mariano. Proceso de la novela actual.  
Madrid; Ediciones Rialp, 1970
- 
- Estructura de la novela actual.  
Barcelona; Editorial Planeta, 1970.
- 
- ¿Qué es la novela? Colección esquemas No. 51. Buenos Aires: Editorial Columba, 1966.
- 
- ¿Qué es el cuento? Colección esquemas No. 83. Buenos Aires; Edit. Columba, 1967.
- 
- Barrenechea, Ana María. La Expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges.  
México: Edit. El colegio de México, 1957.
- 
- Barthes, Roland. Ensayos Críticos. Barcelona: Seix Barral. traducción de Carlos Pujol, 1957.



Bense Max.

Estética. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2a. edición, 1969.

Borges, Jorge Luis.

Antología personal. Buenos Aires: Edit. Sur. 2a. edición, 1966.

Borges, Jorge Luis.

Nueva Antología Personal. México: Siglo XXI, 4a. edición, 1973.

Ficciones. Buenos Aires: Emecé. 6a. edición, 1966.

Historia de la eternidad. Buenos Aires: Emecé, 1953.

El Aleph. Buenos Aires: Emecé, décimo quinta impresión, 1971.

Discusión. Buenos Aires: Emecé, 4a. impresión, 1966.

El hacedor. Buenos Aires: Emecé, 7a. impresión, 1971.

Elogio de la Sombra. Buenos Aires: Emecé, 2a. edición. 1969.

El libro de los seres imaginarios. Buenos Aires: Editorial Kier, 1967.

---

Camus, Albert.

Obras Completas. Buenos Aires: Emecé, 1974.

El mito de Sísifo y El Hombre Rebelde. Buenos Aires: Losada, 4a. Edición. Traducción de L. Echavarri, 1963.

Canto, Estela.

Jorge Luis Borges, El Aleph. Buenos Aires: Sur # 180, 1949.

Charbonnier, Georges.

Con Jorge Luis Borges, El escritor y su obra. México: Siglo XXI, 1967. Traducción de Martí Soler.

Fernández Moreno, César.

Esquema de Borges. Buenos Aires: Edit. Perrot, Colección Nuevo Mundo, 1957.

(coordinador) América Latina en su Literatura. México; Siglo XXI, 1974.

---

Fischer, Ernst.

La necesidad del arte. Barcelona: Ediciones Península, 2a. edición, 1970.

Guerin, Wilfred L.

Introducción a la crítica literaria. Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1974.

Herskovits Melville

El hombre y sus obras. México: Fondo de cultura económica, - 1974.

Jung, C.G.

Arquetipos e inconsciente colectivo. sobre los arquetipos - de lo inconsciente colectivo, Buenos Aires: Paidós, 1970.

Jurado, Alicia.

Genio y figura de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: EUDEBA, 2a. edición, 1966.

Kaiser, Wolfgang.

Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Gredos 1955.

Lancelotti, Mario A.

De Poe a Kafka. (para una teoría del cuento) Buenos Aires: EUDEBA 1966.

Lázaro Carreter, Fernando.

Diccionario de términos filológicos. Madrid: Gredos, 1968.

Lukács, George.

La theorie du Roman. Ginebra: Gonthier, trad. de Jean Clairvoye, 1963.

Leal, Luis.

Borges y la novela. Revista Iberoamericana # 70, enero-marzo 1970.

Lida de Malkiel, María Rosa.

Contribución al estudio de las fuentes de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Sur # 213-214. 1952.

Marco, Joaquín.

Nueva literatura en España y América. Barcelona. Edit. Lumen. 1972.

Ocampo, Victoria.

Visión de Jorge Luis Borges. cuadernos No. 55. París. 1951.

Rodríguez, Monegal Emir.

Narradores de esta América. Montevideo: Edit. Alfa. 1969.

El Arte de narrar. Caracas : Monte Avila Editores 1968.

El hoom de la novela latinoamericana. Caracas: edit. tiempo nuevo 1972.

"Símbolos en la obra de Borges" En El Cuento Hispanoamericano ante la crítica. España: Edit. Castalia, 1973. Dirección de Enrique Pupo Walker.

Sainz de Robles, Federico.

Ensayo de un diccionario de la literatura. Madrid: Aguilar. 1950.

Sanchez, Luis Alberto.

Escritores representativos de América. Madrid: Gredos, 1963.

Proceso y contenido de la novela hispanoamericana. Madrid: Gredos, 1953.