



uOttawa

L'Université canadienne  
Canada's university

**FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES  
ET POSTDOCTORALES**



**uOttawa**

L'Université canadienne  
Canada's university

**FACULTY OF GRADUATE AND  
POSTDOCTORAL STUDIES**

**Ioana Winnicki**

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

**Ph.D. (Spanish)**

GRADE / DEGREE

**Department of Modern Languages and Literatures**

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

**Jorge Luis Borges y Mircea Eliade: Dos Metamorfosis Del Laberinto Literario**

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

**Walter Moser**

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

**Rosalia Cornejo-Parriego**

**Rosa Sarabia (University of  
Toronto)**

**Gaston Lillo**

**Agatha Schwartz**

**Gary W. Slater**

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

**DOCTORAL DISSERTATION**

**JORGE LUIS BORGES Y MIRCEA ELIADE:  
DOS METAMORFOSIS DEL LABERINTO LITERARIO**

**PhD Candidate: Ioana Winnicki**

**Supervisor: Professor Walter Moser**

**DOCTORATE IN SPANISH PROGRAMME**

**DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES AND LITERATURES**

**FACULTY OF ARTS**

**UNIVERSITY OF OTTAWA**

**CANADA**

**©Ioana Winnicki, Ottawa, Canada, 2010**



Library and Archives  
Canada

Published Heritage  
Branch

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*  
ISBN: 978-0-494-65572-6  
*Our file* *Notre référence*  
ISBN: 978-0-494-65572-6

**NOTICE:**

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

**AVIS:**

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

■+■  
**Canada**

## **Abstract**

This comparative study between eight fantastic narratives written by Jorge Luis Borges - Argentine poet, essayist and writer-, and Mircea Eliade -Romanian historian of religions and writer- focuses on the figure of the labyrinth as a metaphor of literature and an epistemic symbol. The approach is based on Hans Georg Gadamer's hermeneutical theory, holding that texts are "inexhaustible," in the sense that every historical moment generates a new interpretation, and therefore the meaning is produced during the reader's encounter with the text.

The argument is twofold. Firstly, based on Mikhail Bakhtine's theory of the *chronotope* in literature, the work examines the way the labyrinth, a fundamentally spatial figure, acquires a temporal coordinate, in the literary text. Secondly, it argues that there is a significant difference between the two authors, regarding the connotations of the destination that the travellers reach. At the end of their voyage, the protagonists -motivated by the ancestral longing for immortality, the quest for an existential mystery, and the desire to transcend the human boundaries- find something that is linked to the way in which the literary texts integrate elements from anthropological, religious and philosophical discourses.

The analysis of their journey toward the centre of the labyrinth leads to a questioning of the nature of the real, an aspect that each author envisions differently. The mythical and theological meanings that can be attributed to the labyrinth in other discourses function in Borges's literary universes according to a different logic. In his works, this figure is mostly a metaphorical configuration of literature, which becomes reproduction of and reflection on itself, and hence its non-referential nature. Paradoxically, in Borges, the real is the experience of the unreal and it is absurd, incomprehensible and unsubstantial. Eliade's literary labyrinths are closely connected to the works of the historian of religions. In his literature, the real is the experience of the sacred and it is, therefore, moving, significant and substantial.

In conclusion, the experience through the labyrinth as a literary journey in Borges, and an encounter with the sacred in Eliade are means of accessing a different reality, in the ceaseless effort of the human being to transcend the chronological time.

**JORGE LUIS BORGES Y MIRCEA ELIADE:  
DOS METAMORFOSIS DEL LABERINTO LITERARIO**

**INTRODUCCIÓN (4)**

**Capítulo 1: Borges y Eliade, ilustres literatos del siglo XX (18)**

1.1. Borges, creador de laberintos literarios. Revisión de la literatura crítica (18)

1.2. Eliade y el camino hacia el centro. Revisión de la literatura crítica en torno a las dos vertientes de la obra eliadiana: la científica y la literaria (44)

**Capítulo 2: El laberinto (60)**

2.1. El laberinto en el arte y en la literatura

2.1.1. Breve mirada histórica (60)

2.1.2. Etimologías (63)

2.1.3. Tipologías (64)

2.1.4. La transposición del artefacto arquitectónico, la figura visual y la noción abstracta del laberinto al dominio textual (68)

2.1.5. Definición del laberinto en la obra literaria (69)

2.2. El laberinto en el marco de la narración fantástica (70)

2.3. El laberinto como metáfora del espacio y de la temporalidad (74)

2.3.1. La temporalidad (74)

2.3.1.1. La eternidad (75)

2.3.1.2. El tiempo cíclico o el eterno retorno (78)

2.3.1.3. El viaje por el tiempo (81)

- 2.3.1.4. La modificación del pasado (81)
  - 2.3.1.5. Tiempos paralelos (83)
  - 2.3.1.6. Tiempo divino y tiempo humano o “tiempo sagrado” y  
“tiempo profano” (84)
  - 2.3.1.7. Lo súbito (85)
  - 2.3.2. La relación espacio-tiempo en la obra literaria (86)
  - 2.3.3. La metáfora (87)
  - 2.4. El laberinto, el viaje y el centro: acercamientos simbólicos (91)
    - 2.4.1. El símbolo del laberinto (94)
    - 2.4.2. El símbolo del viaje por el laberinto (96)
    - 2.4.3. El símbolo del centro (97)
  - 2.5. El laberinto como objeto de diferentes discursos (100)
- Capítulo 3: Tiempo y espacio del viaje por el laberinto (106)**
- 3.1. El *cronotopo* del camino por el laberinto (106)
    - 3.1.1. “El jardín de senderos que se bifurcan” (107)
    - 3.1.2. “El burdel de las gitanas” (127)
    - 3.1.3. “El jardín...” y “El burdel...”: una mirada en paralelo (160)
  - 3.2. La memoria y el olvido: senderos de la temporalidad como laberinto (172)
    - 3.2.1. “Funes el Memorioso” (172)
    - 3.2.2. “Youth without Youth” (182)
    - 3.2.3. La hipermnesia, entre encadenamiento y liberación: Ireneo y  
Dominic (194)

**Capítulo 4: El camino hacia “el centro” del laberinto (200)**

4.1. En busca de la inmortalidad (201)

4.1.1. “El inmortal” (201)

4.1.2. “El secreto del Doctor Honigberger” (221)

4.1.3. Rufo, el “detective” de Zerlendi y el destino de sus recorridos por  
el laberinto (240)

4.2. La vida como sueño (247)

4.2.1. “Las ruinas circulares” (249)

4.2.2. “Medianoche en Serampor” (264)

4.2.3. Dos mundos oníricos: “Las ruinas circulares” y “Medianoche en  
Serampor” (272)

Conclusión (277)

Anexo 1 (294)

Anexo 2 (297)

Notas (299)

Referencias bibliográficas (334)

## Introducción

Una lectura hermenéutica que atravesase varios laberintos literarios es nuestra respuesta a la invitación que nos extienden dos literatos contemporáneos: Jorge Luis Borges, famoso escritor, poeta y ensayista argentino, y Mircea Eliade, reputado historiador de las religiones, cuya creación literaria es menos conocida en el plano mundial, dado su preferencia por escribirla en rumano, que no es una lengua de circulación internacional. Viajeros en la biblioteca “infinita,” en busca del “libro total,” deambulando por remotas “galerías hexagonales,” aunque recorriendo el mismo “invisible laberinto de tiempo” (Borges, “La biblioteca de Babel” 470, 469, 465, 476), los dos escritores se nutrieron de fuentes universales, atravesando una multitud de caminos culturales comunes. Ambos mostraron un interés vivo por el Oriente, pero cierto aspecto en cuanto a esta pasión los separa en forma abismal: mientras Borges lee la cultura oriental a partir de libros europeos, habiendo descubierto el Oriente en una biblioteca de sinología que estaba en Ginebra,<sup>1</sup> Eliade persigue una carrera en estudios orientales y se especializa en indianística, aprendiendo sánscrito durante su pasantía como estudiante becario de Doctorado en Calcuta, India. Mientras el Oriente de Borges es el mundo maravilloso de las *Mil y una noches* que descubrió en su infancia, en la biblioteca de “ilimitados libros ingleses” que poseía su padre, o de las enciclopedias chinas apócrifas o el de Kipling y el capitán Burton, para enumerar unos cuantos ejemplos, Eliade escribe con la autoridad del estudioso que gozó de la experiencia directa.<sup>2</sup>

Uno de los aspectos que justifique la comparación es la existencia de una multitud de elementos comunes que componen sus universos literarios, entre los que se inscriben las preocupaciones de orden metafísico, como el interés expresado por los mundos paralelos y la cuarta dimensión, los estudios de Rodolfo Steiner, la alquimia, la gnosis o la misteriosa Kabbala,

obsesiones que se concretaron en temas recurrentes. A nivel del contenido, destacan el laberinto en una multitud de manifestaciones y varios sub-temas relacionados al enigma que se revela al final del camino por esta construcción (la muerte, la metempsicosis, el renacimiento espiritual o el carácter ilusorio del mundo), la temporalidad y los sub-temas vinculados a esta problemática (el viaje en el tiempo, el tiempo cíclico o el eterno retorno, los tiempos simultáneos, el tiempo divino y el tiempo humano) y lo libresco que se define como tematización explícita del hecho literario y del medio en el que éste funciona y los sub-temas relativos a este aspecto (el “libro total” considerado clave de los demás, el tópico del manuscrito encontrado y la teoría del mito como origen de la literatura). A nivel formal, se hace notar preferencias por la estructura narrativa de *mise en abîme*<sup>3</sup> y los elementos biográficos y autobiográficos, de referencia explícita.<sup>4</sup>

Las creaciones de cada uno de los dos autores han generado una profusa literatura crítica.<sup>5</sup> Sin embargo, una comparación entre algunas de sus obras nos permitirá destacar una serie de especularidades recíprocas, lo cual arrojará luz sobre los aspectos menos conocidos o menos estudiados de sus universos literarios. El objeto de nuestro análisis es la figura del laberinto, que está presente en una variedad de manifestaciones, en los textos de los dos autores. Tras enfocar este objeto con sus complejas implicaciones epistémicas, podremos dar cuenta de las similitudes y de los contrastes entre sus mundos ficcionales.

En este momento inicial del trabajo, cabe formular una pregunta fundamental: ¿qué es un laberinto? Borges y Eliade nos ofrecen, en sus textos, las respuestas siguientes:

“Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres . . .” (Borges, “El inmortal” 537).

“Un labyrinthe, c’est la défense parfois magique d’un centre, d’une richesse,

d' une signification" (Eliade *L'épreuve* 185).

Estas definiciones de la figura del laberinto, desde perspectivas diferentes y hasta opuestas, representan el punto de arranque de nuestro recorrido. En la definición del personaje-narrador de "El inmortal," el laberinto representa una construcción para habitar, "una casa"; para la antropología, la casa tendría una connotación *in bono*: sinónimo de 'hogar', esta construcción ofrece protección para la familia. El adjetivo "labrada" proveniente del participio del verbo "labrar" tiene la misma raíz latina que "laberinto," de "labor." Como explicaremos con más detalle en el subcapítulo 2.1.2., dedicado a las etimologías del término "laberinto," un posible origen es "labor intus," que significa "dificultad de avanzar hacia dentro," significado al que justamente se refiere la definición borgeana antes citada. Existe una contradicción entre la connotación que se le atribuiría al término "casa" dentro de la antropología cultural y la connotación que este término adquiere aquí: la casa-laberinto no es un hogar hospitalario, sino una construcción destinada a "confundir a los hombres." Esta idea de confusión alude al mito de Teseo, que cuenta que los que entraban en el laberinto de Dédalo erraban sin poder encontrar la salida. Sin embargo, el laberinto mitológico no fue construido para confundir a los hombres, sino para ocultar al Minotauro. El significado de trampa que sobresale de la definición del personaje de "El inmortal" hace que esta definición no esté conforme ni al discurso antropológico, ni al discurso mitológico, dos discursos que el texto literario integra.

En la segunda cita, el historiador de las religiones, Eliade, define el laberinto como una construcción de tipo militar, " la défense" [la defensa]. En ambas definiciones subyace la idea de la existencia de un "constructor" invisible, anónimo, que ha edificado el dédalo con cierto propósito, aparentemente negativo, en el primer caso, y positivo, en el segundo. Aunque las dos definiciones parecen ser antitéticas, en realidad, se complementan recíprocamente, o sea, un

laberinto es una casa construida para que a los hombres no les resulte fácil encontrar el tesoro que se halla oculto en el centro. Las connotaciones de los elementos componentes de esta definición - el epíteto metafórico “magique” [mágica] y los sustantivos “un centre” [un centro], “une richesse” [un tesoro] y “une signification” [un significado]- refuerzan la idea de función esotérica de la construcción anunciada por la palabra-clave de la definición, el término marcial “défense.” La cita de Eliade destaca las valencias religiosas del laberinto como dispositivo de un camino de iniciación. Consideramos estas definiciones representativas para la visión de cada uno de los autores, dado que ellas remiten a aspectos relativos a su postura ideológica diferente, expresada como actitud escéptica u optimista; como perspectiva de un mundo sin centro o de un mundo cuyo enigma se revela en el centro; como cuestionamiento sobre la relación del orden superior con el hombre o del ser humano con la Divinidad.

¿Y por qué el laberinto? Esta figura puede ser considerada como una representación metafórica de la *labor intus* de varios viajeros en su camino hacia una meta, interpretable de numerosas maneras. Desde una perspectiva existencial, la dificultad del personaje de adelantar en su rumbo puede asimilarse a los obstáculos que uno tiene que superar a lo largo de la vida o puede traducirse también por las pruebas que un novato encuentra en el camino de iniciación. Aplicada a la obra literaria y al proceso de recepción, *la labor intus* se puede interpretar como el itinerario del lector al recorrer las páginas del libro hasta llegar al desenlace final de los acontecimientos narrados y también como el afán del crítico de interpretar el texto literario. Desde ese punto de vista, la figura del laberinto tematiza la literatura y sugiere una *mise en abyme* de lectores y de lecturas, lo que nos recuerda las pasiones que compartieron Borges y Eliade: la lectura y la escritura.

Nuestro interés en elaborar un estudio de literatura comparada intercultural entre estos dos

autores que escribieron en lenguas romances se debe, en parte, a un aspecto biográfico que compartimos con Eliade: su origen rumano. La influencia de este fondo cultural se concretiza en el plano de la creación como temas del folclore de su país, mitos locales, creencias religiosas, referencias topográficas ubicables en el mapa del Bucarest interbéllico y también como elementos del contexto político que caracterizaba aquella etapa tumultuosa de la historia de Rumanía. La competencia lingüística en rumano y en español que nos ofrece el privilegio de un acceso directo a sus textos, así como nuestro interés por la literatura de Eliade que se remonta en nuestra biografía al periodo preuniversitario en Bucarest y que se conjugó, más tarde, con una admiración creciente por la creación del maestro argentino, forman parte de la motivación subjetiva en la que se originó el presente trabajo. Tras comparar la obra de un autor conocido sobre todo en el plano nacional, con la de un escritor reputado por habernos cambiado la manera de concebir la literatura, nos proponemos integrar la obra de Eliade en un debate literario que proyecte su valor hacia el ámbito internacional y que también destaque, por medio de una perspectiva recíproca, la especificidad de Borges. Vamos a adelantar, en lo que sigue, unas cuantas ilustraciones de aspectos que pondría de relieve el análisis en paralelo.

La lectura de los laberintos borgeanos en comparación con los del autor rumano sacaría a luz cuestiones menos estudiadas de la obra del argentino, como por ejemplo, significados de naturaleza mística del viaje por los dédalos. ¿Qué estructura<sup>6</sup> tienen los laberintos borgeanos comparados a los de Eliade, que están contruidos alrededor de un centro? ¿Existe tal centro en Borges y, si no, entonces cómo termina el viaje? Mirando en dirección opuesta, la lectura de los laberintos eliadianos “a partir” de Borges abriría un sendero de discusión sobre la problemática de la inmortalidad, por ejemplo, ya que la obra del argentino relativiza la perspectiva sobre este tema, que en Eliade aparece como ideal supremo del ser humano cuyo alcance brindaría la

felicidad. La visión de la muerte como iniciación y paso hacia otra vida, tal como está presente en Eliade, y no como punto final del destino implacable, es otro de los aspectos que pondrían de relieve la lectura en paralelo.

En nuestro análisis de los dédalos que integran los universos literarios de Borges y de Eliade, vamos a partir de dos propuestas de la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer: la historicidad del acto de interpretación y el modelo del diálogo entre el intérprete y el texto, para la producción del sentido. La convicción de que una aproximación comparada a las obras de los dos autores abrirá nuevas vías interpretativas se basa en la aserción del filósofo alemán de que cada intérprete, en su situación histórica, es distinto y puede proponer nuevas lecturas. Según Gadamer, el texto se desprende del contexto de producción<sup>7</sup> y se desplaza hacia el lector, llevando un mundo semántico coherente en sí. El acto de leer significa, desde este punto de vista, volver a establecer la referencia al mundo propio del lector, proceso que Gadamer denomina “fusión” y que tiene lugar entre el horizonte histórico de la producción y el horizonte histórico del momento de la lectura. Desde esta perspectiva, los textos son “inagotables” porque su lectura es constantemente re-actualizada y cada momento histórico genera una nueva interpretación (*Truth* 336). Este continuo proceso de actualización tiene como resultado una ampliación del sentido del texto que consideramos, siguiendo la línea del pensamiento del filósofo, que nunca será completo: “It is part of the historical fitness of our being that we are aware that after us others will understand in a different way” (*Truth* 336). En este sentido, Gadamer afirma que la literatura es simultánea con cada presente y comprenderla no significa volver al pasado, sino participar en lo que el texto comunica en el presente (*Truth* 353). La misma idea se destaca en una conferencia de Borges en 1978:

Heráclito dijo (lo he repetido demasiadas veces) que nadie baja dos veces al

mismo río. Nadie baja dos veces al mismo río porque las aguas cambian, pero lo más terrible es que nosotros somos no menos fluidos que el río. Cada vez que leemos un libro, el libro ha cambiado, la connotación de las palabras es otra. Además, los libros están cargados de pasado.... Si leemos un libro antiguo es como si leyéramos todo el tiempo que ha transcurrido desde el día en que fue escrito y nosotros. (“El libro” 171)

Gadamer propone como modelo de interpretación “la conversación con el texto” (*Truth* 331) o sea, un proceso de comunicación de sentido a partir de preguntas que formulamos con relación al texto. El filósofo considera que el objetivo del trabajo hermenéutico es hacer al texto hablar, es decir, reconstruir la pregunta a la que éste supuestamente responde (*Truth* 337). El texto formula una pregunta que en cada situación concreta de cada lector es nueva, pues no es determinada por el contexto de la producción, según Gadamer; de ahí, resulta que la interpretación es más que la mera recreación de cierto sentido: “All understanding is always more than the mere recreation of someone else’s meaning. Asking it, opens up possibilities of meaning and thus what is meaningful passes into one’s own thinking on the subject” (*Truth* 338). No obstante, esta “conversación con el texto” es un proceso en ambos sentidos, en el que tanto el intérprete como también el texto formulan preguntas y respuestas: “... the relation of question and answer is, in fact, reversed. The voice that speaks to us from the past –be it text, work, trace- itself poses a question and places our meaning in openness. In order to answer this question, we, of whom the question is asked, must ourselves begin to ask questions” (*Truth* 337). El proceso de interpretación es entonces, según el filósofo, un constante juego de preguntas y respuestas: “The reconstruction of the question to which the text is presumed to be the answer takes place itself within a process of questioning through which we seek the answer to the question that the text

asks us” (*Truth* 337). A partir de estos principios teóricos, nos proponemos mantener un diálogo íntimo con las obras, tratando de interpretarlas como respuestas a posibles interrogantes, lo cual abrirá vías interpretativas múltiples.

Tema principal en los relatos que integran el *corpus* del presente trabajo, el viaje por el laberinto se concretiza como proceso difícil, peligroso y lleno de obstáculos que el caminante tiene que enfrentar, en su recorrido hacia un destino que se puede interpretar como resultado de una búsqueda de naturaleza espiritual, mística o existencial. Desde esta perspectiva, el laberinto va a representar para el viajero un símbolo epistémico de un proceso de iniciación. El descubrimiento de un misterio de índole metafísica, al cabo del viaje, da origen a cuestionamientos acerca de la problemática de lo real, en los textos literarios de los dos autores. Consideramos éste el aspecto principal que justifica la pertinencia de la comparación de Borges con el Eliade literato.

El concepto de lo real ha constituido objeto de reflexión y debate a lo largo de la historia cultural de la humanidad y ha sido teorizado desde la Antigüedad, según Víctor Bravo.<sup>8</sup> En la época moderna, el cuestionamiento acerca de este concepto ha conocido dos giros fundamentales, si usamos la terminología propuesta por Richard Rorty: se trata, primero, del llamado “giro epistemológico,” que se articula durante la transición entre el Renacimiento y la Ilustración y que corresponde al paso de la teología a la razón, a la búsqueda de la verdad mediante la experimentación científica y la objetividad, periodo en el que abundan los relatos optimistas, que tematizan la exuberante libertad individual y los sueños de felicidad, en un empeño de resustancializar lo real por medio de la razón; la segunda etapa histórica de la modernidad irrumpe como “giro hermenéutico” (conforme con la denominación que propone Gadamer [*El giro* 18]) y se inicia con la crítica a la verdad y los interrogantes sobre la

insustancialidad de lo real, poniendo en tela de juicio las narraciones de la modernidad optimista.<sup>9</sup> Lo real provisorio y parcial, tal como lo concibe el pensamiento postmoderno, es resultado de diferentes puntos de vista, de varias interpretaciones, en breve, del proceso denominado bajo el término de “perspectivismo.”<sup>10</sup> La percepción del laberinto desde su interior es una cuestión de perspectiva, que en sí tiene carácter parcial; el viajero experimenta una pluralidad de ángulos, con lo cual tiene una visión fragmentada del camino. Su punto de vista cambia constantemente, lo que socava cualquier pretensión de aprehender la totalidad; su experiencia se revela sólo como posibilidad de conocimiento y no como visión completa, única, absoluta de lo real.<sup>11</sup> Esta visión fragmentaria de lo real es indicación de un pensamiento posmoderno. Se trata de una problemática que encuentra sus resonancias en la actitud dubitativa del autor argentino frente a lo real, que se concretiza como incesantes juegos con el tiempo eterno, con el espacio infinito, como el intento constante de organizar el caos, de establecer límites, siempre movedizos, permanentemente cambiantes, modificables en un sinfín de espejos que multiplican lo real, desmaterializándolo, descomponiéndolo, negando su sustancia.

En su interpretación aguda e inteligente de la narrativa del autor argentino, Bravo percibe el laberinto borgeano como posibilidad de hacer visible el infinito impensable e irrepresentable (196). En efecto, literal y materialmente, el laberinto es un espacio limitado muy similar a una prisión, mas lo “ilimitado” resulta del uso particular que hace Borges de esta figura (Bravo 197). En la obra del argentino, el laberinto es representación del espacio infinito y del tiempo que retorna eternamente, insustancial, porque constantemente deja de ser y es, a la vez, “la sustancia de que estoy hecho” (Borges, “Nueva refutación” 148), con lo cual se aniquila la sustancia del individuo mismo, revelando su naturaleza ilusoria. Sin embargo, debido a su variedad de manifestaciones en las obras de los dos autores, la figura del laberinto puede ser interpretada de

diferentes maneras: no solamente como concretización del infinito, sino también como figuración del universo abstracto, una tentativa de contener el lapso del tiempo que corre y se nos escapa constantemente, un intento de aprehender lo inabarcable que es, a la vez, paradójicamente, la representación misma de la imposibilidad de alcanzar semejantes objetivos, el deseo irrealizable de resolver el impenetrable enigma, la inutilidad de la propuesta de fijar los contornos de lo real. Al final del trabajo, vamos a concluir que en Borges, el laberinto afirma su realidad dentro de la obra literaria, como único espacio donde su existencia es posible. Lo real, en Borges, es entonces la experiencia de la escritura, mientras que en Eliade, lo real es el encuentro con lo sagrado. Se trata de dos modalidades de experimentar una realidad significativa, a través del universo literario, como expresiones de un anhelo de superar la realidad efímera. Es ésta una ilustración del conocimiento nuevo que puede generar la comparación entre las obras de los dos escritores.

Vamos a partir de una triple constatación: primero, la presencia múltiple de la figura del dédalo en la narrativa de cada uno de los dos escritores; segundo, la falta de investigaciones sistemáticas sobre este tema en las obras fantásticas de Eliade; y tercero, la inexistencia de un trabajo comparado que enfoque esta problemática en Borges y en Eliade.

Nuestro análisis se organiza en torno a dos hipótesis, ambas con relación al tema del viaje por el laberinto. Formulamos una primera hipótesis de que el laberinto, que es una figura fundamentalmente espacial, adquiere también, en la obra literaria, una dimensión temporal e incluso llega a convertirse en símbolo de esta segunda coordenada del mundo ficcional. Dicho de otra manera, la imagen del laberinto configura ambas coordenadas del universo de la obra: la espacial y la temporal. Entre los conceptos teóricos que utilizaremos en el análisis de las varias categorías temporales, un lugar importante lo ocupa el “cronotopo” literario, concepto acuñado

por el teórico ruso Mijaíl Bajtín, para referirse a la relación intrínseca existente entre el espacio y el tiempo, en el texto literario (237). Vamos a analizar también la diferencia entre “el tiempo sagrado” y el “tiempo profano,” conceptos que emplea Eliade, en sus trabajos de historia de las religiones, para distinguir dos maneras diferentes de percibir el tiempo. El momento revelador o lo “súbito,” como define Karl Heinz Bohrer, en el ámbito literario, un instante de intensidad máxima, que concentra varios puntos temporales, es otro de los elementos que consideramos pertinentes para nuestro análisis sobre la relación entre el laberinto y la temporalidad y que formarán parte de la presentación del marco teórico-metodológico, en el segundo capítulo. Después de establecer que en los mundos ficcionales creados por Borges y por Eliade, la figura del laberinto concretiza el espacio y el tiempo que recorren los personajes, vamos a examinar la meta hacia la que ellos se dirigen.

La mayoría de los protagonistas de los relatos que vamos a analizar (salvo Funes) persigue una meta precisa, que ellos mismos expresan al principio del viaje. Se trata sea de un destino geográficamente o al menos aparentemente ubicable en el mapa, como fin de un recorrido por un laberinto espacial,<sup>12</sup> sea del “destino” en sentido figurado del término que representaría el objetivo de lo que metafóricamente se puede considerar un viaje por un laberinto.<sup>13</sup> Sin embargo, el alcance tanto de las metas espaciales a las que unos se proponen llegar, como también de los ideales de naturaleza existencial, lingüística o esotérica, a los que aspiran los otros, resulta problemático, por no constituir el punto final del viaje. La llegada al destino conduce a algo más allá de lo previsto, abriendo insólitamente otro camino que le propone al caminante un nuevo reto. Por ejemplo, la llegada del espía chino a la casa de Albert le abre a éste otra vía de conocimiento, así como el jardín de las gitanas, destino de Gavrilescu en busca de un lugar fresco en un día canicular, resulta ser inicio de otro viaje.

El análisis de las metas y su interpretación vinculan el discurso literario con discursos de las ciencias humanas. Formulamos una segunda hipótesis de que los significados del destino al que llegan los personajes borgeanos difieren de las connotaciones del centro del dédalo eliadiano, contraste que se debe al hecho de que los dos autores retoman, integran y re-utilizan elementos de otros discursos de modos diferentes. Los cuentos borgeanos que vamos a analizar incluyen elementos del discurso religioso, filosófico y antropológico, según una lógica que funciona de otra manera, en el ámbito literario. El universo borgeano retoma las connotaciones míticas y teológicas que el laberinto tiene en otros discursos y las vuelve a utilizar de manera que engendren significados diferentes. Su estética va más allá de la mimesis y traspasa los límites de la representación. En cambio, la crítica en torno a la obra literaria de Eliade hace hincapié en los vínculos entre los conceptos que el historiador de las religiones desarrolla en sus trabajos científicos y la creación artística. En opinión de dicha crítica, su arte es una ilustración de los discursos extra-literarios que éste incorpora. Según nuestra propuesta, hay ciertos elementos del discurso literario de Eliade que aunque ilustran el paradigma hermenéutico de lo sagrado que el historiador de las religiones examina, teoriza e interpreta en el discurso de las ciencias humanas, se pueden interpretar, en varios casos, como parte integrante de una fase de mistificación en el desarrollo de la trama. En sus textos literarios, el valor místico de lo sagrado disminuye, a veces casi se laiciza, mientras que la dialéctica de lo sagrado y lo profano es ilustrada como polarización de mundos recíprocos y complementarios, cuya co-existencia confiere carácter fantástico a la obra.

El presente trabajo está formado de cuatro capítulos. El primero es una sinopsis de la literatura crítica en torno a Borges y a Eliade, dos ilustres letrados del siglo XX. La cuestión principal que vamos a enfocar es la concretización de sus preocupaciones filosóficas, y sobre

todo metafísicas, en el ámbito literario. El segundo capítulo presenta el objeto de nuestro estudio, el laberinto, como figura del arte visual y de la literatura, y detalla también otros elementos del marco teórico-metodológico, instrumentos que emplearemos en el análisis textual que nos proponemos desarrollar en los últimos dos capítulos.

Vamos a analizar un conjunto de ocho cuentos, cuatro de cada autor. El análisis del vínculo entre el laberinto y la temporalidad, por medio del concepto de “cronotopo del camino” lo vamos a desarrollar en base al material literario de “El jardín de senderos que se bifurcan” y “El burdel de las gitanas.” Aparte de la relación entre los dos temas antes mencionados que, en realidad, se encuentran en varias otras obras de Borges y de Eliade, estos cuentos permiten un análisis comparado gracias a su estructura narrativa compleja, que abarca varios planos temporales, y también debido a los aspectos comunes, como, por ejemplo, la presencia de un laberinto físico (el jardín donde vivía el sinólogo Albert y respectivamente, la casa de las gitanas), el papel de guía que desempeña Albert y también las anfitrionas de Gavrilesco o el hecho de que el final del recorrido por el laberinto lleve a cada uno de los dos protagonistas al cabo de su propia existencia. Otro ángulo desde el que se puede ilustrar la temporalidad como laberinto es la memoria, vista como un vaivén de múltiples senderos entre el presente y el pasado. Nos proponemos dedicar un capítulo aparte al acercamiento de la memoria y del olvido, como encrucijadas sin cesar en el perpetuo laberinto del tiempo, en los cuentos “Funes el memorioso” y “Youth without Youth.” Enfocaremos la naturaleza de las metas y sus posibles significados, en los cuentos “El inmortal” y “El secreto del Doctor Honigberger,” dos tentativas de suprimir el tiempo histórico, y también en “Las ruinas circulares” y “Medianoche en Serampor,” obras cuyo tema principal es el carácter ilusorio de la vida. Al intentar desentrañar los laberintos propios de la escritura de cada autor, vamos a identificar los vínculos con posibles

fuentes, establecer las conexiones con aspectos de otras áreas de conocimiento y analizar las modalidades en las que el texto literario se apropia, integra y vuelve a utilizar ese material, según la lógica del universo ficcional.

Esta selección se conforma tanto a un criterio temático, así como a uno estructural, ya que en dichos relatos la figura del laberinto constituye tanto tema del argumento, como estructura del texto mismo. Existe indudablemente la posibilidad de una selección más vasta; sin embargo, el espacio del presente trabajo no nos permitiría un análisis exhaustivo de todos los textos que integran la figura del laberinto. Además, la variedad temática de las obras que hemos escogido nos permitiría enfocar varios aspectos en cada una de ellas, pero por razones analítico-heurísticas, nos limitaremos a tratar en cada texto de una cuestión en particular. A lo largo del trabajo, vamos a hacer mención a las demás obras que no hemos podido incluir en el *corpus* actual, siempre que su introducción accidental sirva para complementar la visión que se desprenda de los relatos enfocados.

## Capítulo 1: Borges y Eliade, ilustres literatos del siglo XX

### 1.1 Borges, creador de laberintos literarios. Revisión de la literatura crítica en torno a Borges

He dedicado parte de mi vida a la literatura, y considero la lectura como una forma de felicidad; otra forma menor de felicidad es la creación literaria, una mezcla de recuerdo y olvido de todo lo que hemos leído. (Borges, “El libro” 170)

Mediante estas afirmaciones, Borges sintetiza su visión sobre la escritura, como resultado de otras lecturas y también sobre la doble postura del escritor que es, ante todo, lector. “Il faut connaître toute la littérature et la philosophie pour déchiffrer l’oeuvre de Borges,” afirmó Jean Wahl en el número de 1964 de *Cahiers de L’Herne* dedicado a Borges (258). Sin semejante pretensión, nos animamos a dar paso a una breve revisión de la literatura crítica en torno a Borges, proponiendo un criterio temático de selección de entre los veinte mil artículos de los que se compone el *corpus* crítico, en función de los aspectos que consideramos de interés para nuestra investigación, más específicamente los que se pueden vincular con la obra de Eliade. En este sentido, pensamos que es pertinente hacer referencia a los trabajos que analizan las preocupaciones de orden filosófico-metafísico del autor argentino, su interés por lo místico, los rasgos definitorios de su estética, así como los estudios sobre el laberinto.

Vamos a comenzar por exponer, en líneas generales, algunas observaciones sobre las posiciones epistemológicas y estético-literarias fundamentales que se hacen notar en la obra de Borges, cuya contribución inmensa a las letras latinoamericanas e internacionales dio origen a una bibliografía interpretativa contradictoria, que no ha conseguido clasificar su obra dentro de las categorías reduccionistas del canon, sino sólo ha logrado presentar sus numerosas facetas desde varias perspectivas, poniendo de relieve un tesoro caleidoscópico de posibilidades,

multiplicadas al infinito por la ironía sutil y primorosa, por el juego lúcido con el espacio y el tiempo, en innumerables espejos o a través de laberintos enmarañados que pululan sus mundos literarios. Fundador de la mítica Buenos Aires, “tan eterna como el agua y el aire,” el ilustre autor argentino se crió “en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses”<sup>14</sup> y, “en el decurso de una vida consagrada a las letras y (alguna vez) a la perplejidad metafísica,” trató de “negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico,” en el “sueño dirigido y deliberado” que es la literatura (“Nueva refutación” 137, 143). “Percibidor abstracto del mundo,” se sintió “poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*” y aprehender el sentido de ésta a través del lenguaje fue una de sus “desesperaciones aparentes y consuelos secretos” (“Nueva refutación” 143, 148).

### **Correspondencias literarias, filosóficas y científicas**

La obra borgeana, “prodigiosa síntesis y resignificación del 'pensamiento de la modernidad’” -en términos de Bravo- ilustra y a veces incluso anticipa ideas pertenecientes al campo literario, filosófico y científico (9-11). Una de semejantes intuiciones de hallazgos destacables de la cultura moderna es el vínculo con Michael Foucault, que en el célebre Prefacio de su libro *Les mots et les choses* (París, 1966), parte del orden imposible de la clasificación paródica de animales de una enciclopedia china que Borges describe en “El idioma analítico de John Wilkins,” para llegar a plantear, en el plano filosófico, lo que el autor argentino había formulado en el registro literario: la posibilidad de expresar, a través del lenguaje literario, lo que trasciende los límites de la razón. “Pierre Menard, autor del Quijote” se puede interpretar a base de la teoría de la recepción que lanza Gadamer, y desde esta perspectiva, la lectura y la re-escritura adquieren especial significación en la obra de Borges, lo que afirma una vez más su

carácter libresco. Las correspondencias con el campo científico son numerosas: desde la geometría fractal y los paradójicos conjuntos finitos, ilustrados en “La biblioteca de Babel,” hasta el sistema de numeración tan original imaginado por Funes y la teoría de la física cuántica ejemplificada en “El jardín de senderos que se bifurcan,” como multiplicidad de mundos y, al mismo tiempo, solución en forma literaria a un problema que la física cuántica aún no ha logrado resolver.<sup>15</sup>

Difícil de sintetizar debido a su carácter ecléctico y complejo, la literatura crítica respecto de la obra poética, narrativa y ensayística de Borges ha sido objeto de estudio de varios investigadores, entre los que mencionamos a María Luisa Bastos (*Borges ante la crítica argentina*, de 1974), a Gabriela Massuh (*Borges: una estética del silencio*, de 1980), a Arturo Echavarría (“Borges en la historia de la crítica contemporánea”), a Silvia N. Barei (*Borges y la crítica*, de 1999) y a María Caballero Wangüemert (*Borges y la crítica. El nacimiento de un clásico*, de 1999). Estos autores han dedicado trabajos amplios a la historia de la crítica borgeana, según el criterio cronológico. Nuestra intención en el presente sub-capítulo es señalar algunas de las direcciones de la crítica en torno a la obra de Borges, sin entrar en detalles, conscientes de que un repaso de más de ochenta años de labor sería una tarea temeraria y presuntuosa dada, en primer lugar, la imposibilidad de analizar el número impresionante de trabajos existentes en el espacio reducido del cual disponemos en esta parte introductoria y, en segundo lugar, la dificultad de hallar un criterio para clasificar las obras críticas.<sup>16</sup> Muchos estudios hacen referencia no sólo a uno, sino a varios aspectos, enfocando la obra de Borges desde el punto de vista temático, filosófico, lingüístico, estilístico, psicanalítico e incluso científico. En este sentido, cabe citar la opinión que Caballero Wangüemert expresa en la sistematización de la crítica borgeana, que elabora en su trabajo arriba mencionado:

La estilística, la crítica sociológica, el existencialismo sartriano, el psicoanálisis, la fenomenología y el pragmatismo marxista; la *nouvelle critique* y la estética de la recepción; el estructuralismo y la semiótica han operado como presupuestos teóricos de lecturas que diversifican y enriquecen los textos. No en vano, cada nueva lectura de una obra desencadena la magia de la creación. (13-14)<sup>17</sup>

En tercer lugar, la dificultad de sistematizar estos estudios se debe a la existencia de una polémica en torno al autor argentino. Compartimos la opinión de Massuh de que

Borges parece deberle tanto al neopositivismo inglés como al idealismo de Schopenhauer; los que han enfocado su obra desde la variante religiosa descubren en él a un ateo, un escéptico, un agnóstico o un místico fervoroso; estudiado desde un punto de vista lingüístico, Borges puede ser tanto un producto de la estética de Croce como un discípulo rezagado de las concepciones de la Nouvelle Critique de un Foucault, un Barthes o un Todorov; concebido políticamente, Borges presenta tantos elementos como para ser juzgado un reaccionario o un anarquista; para los marxistas, la literatura de Borges no alienta la lucha de clases ni tampoco contribuye a atentar contra los cánones del orden establecido; los existencialistas han interpretado que su nihilismo es lo más parecido a la *oudenología* (doctrina de la nada) de Heidegger, y así sucesivamente: con frecuencia, los juicios críticos se dejan aunar más en la paradoja que en la coincidencia (16).

La descripción que hace Massuh sugiere que a veces los críticos han analizado la obra de Borges desde perspectivas unilaterales y, por lo tanto, limitadas. Las aparentes contradicciones componen, en efecto, un retrato que destaca por su complejidad.

## **Borges y la filosofía**

Uno de los primeros estudios unitarios sobre la temática y el estilo del autor argentino se titula *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. En este trabajo que marcó un hito en la historia de la crítica borgeana de los años 1950, Ana María Barrenechea enfoca, desde una perspectiva filosófica, los cinco temas centrales que distingue (el infinito, el caos, la personalidad, el tiempo y la materia) estableciendo, al mismo tiempo, vínculos con el marco literario. Esta referencia obligada de cualquier bibliografía crítica en torno a Borges proporciona un material consistente, bien estructurado y con sólidas argumentaciones, para una lectura amena y provechosa. Sin embargo, no estamos de acuerdo con la conclusión a la que llega Barrenechea de que Borges, “escéptico y nihilista” (17), “está convencido de que nada tiene sentido en el destino del hombre” (203), que anda “perdido en un universo caótico y angustiado por el fluir temporal” (17). Nuestro análisis comparado nos llevará a interpretaciones diferentes, que harán hincapié no en lo trágico, sino más bien en la dimensión lúdica del viaje por los laberintos, como ilustración del recorrido literario.

En una dirección similar a la de Barrenechea se inscribieron también varios estudios que aparecieron en Estados Unidos en la década de los sesenta y que vincularon la visión caótica del mundo borgeano con el pensamiento nihilista del autor. Entre las conclusiones a las que llegaron los autores de dichos trabajos, Massuh señala: “la ironía significa en Borges destrucción de la realidad; sus laberintos son el símbolo del absurdo; sus ficciones proponen una filosofía del absurdo; el escepticismo de Borges es la prueba de la más radical falta de fe” (39). Consideramos problemática la interpretación que ofrecen numerosos análisis sobre la visión nihilista del autor argentino como causa de un pesimismo total. La consecuencia de tales negaciones no es un sentimiento de desesperación frente a las limitaciones de la condición humana y del vacío que

circunda al hombre, sino una actitud de serena resignación con respecto a que “el mundo, desgraciadamente, es real” (“Nueva refutación” 149), una superación de la angustia mediante la ironía, una manera lúdica de acercarse a semejantes limitaciones. Esta perspectiva velada en las obras literarias sobresale de la síntesis retrospectiva que el maestro hace de sus búsquedas metafísicas, al arribar al apogeo de su creación, y que anota en el “Prólogo” de la edición del 1969 de “Fervor de Buenos Aires”:<sup>18</sup> “En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad.” Esta confesión marca una nueva dirección en sus caminos metafísicos, la actitud del hombre maduro frente a la realidad, destacando un sosiego, un equilibrio y aún un tímido optimismo.

Uno de los autores que no compartieron la visión de Barrenechea ni de sus seguidores fue Enrique Anderson Imbert que hizo hincapié en el carácter lúdico de la escritura de Borges, que en su opinión “juega con ideas en las que no cree” (42). Rafael Gutiérrez Girardot es otro de los críticos cuya interpretación pone de relieve una lectura en clave positiva de la visión nihilista del autor argentino y, en este sentido, afirma que en Borges, el juego no es “huída de la realidad, ni tampoco creación cerebral, sino un momento constitutivo de la existencia humana: por eso las negaciones de Borges, o si se quiere, su nihilismo, no son un rechazo del mundo, sino un modo positivo de conocerlo y de vivir en él” (78). Bajo esta luz, la negación es una actividad que requiere el uso de la inteligencia y consecuentemente sostenemos, parafraseando al crítico colombiano, que la obra borgeana que se ha considerado “inhumana,” vibra en realidad de un humanismo penetrante, debido al goce intelectual y a la lucidez como desafío “en una era bajamente romántica” (79).

Otra problemática de la creación borgeana la constituye el lenguaje como modalidad de expresar la realidad y que aparece como pretensión ilusoria del hombre. Jaime Rest, en en *El*

*laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista* de 1976, sostiene que la constante y “manifiesta preocupación metalingüística” de Borges (121) se debe a la limitación del lenguaje que no es capaz de definir la realidad y, en este sentido, observa una similitud entre el pensamiento nominalista y Borges, en cuanto a la actitud frente al lenguaje. Para el nominalismo, dice Rest, “es imposible separar el pensamiento de los mecanismos lingüísticos” (57). Para Borges, vuelve a afirmar, “el pensamiento es siempre lenguaje, siempre discurso; y el lenguaje es siempre imperfecto, artificial” (Rest 58). Con respecto a ello, Gutiérrez Girardot cuestiona la contradicción entre la insuficiencia comunicativa del lenguaje y el hecho de que éste sea una capacidad intrínsecamente humana, lo cual indicaría que el hombre fuera “un ser vano e inútil”; la conclusión de tal razonamiento es “que la humanidad del hombre es la apariencia y el engaño” (34). Con respecto a esta problemática, podemos afirmar que Borges trata de encontrar un lenguaje que comunique la plenitud de lo real, pero al reflejar sobre la incongruencia entre el carácter sucesivo de las palabras y la simultaneidad del acontecimiento, se da cuenta de que tal intento es destinado al fracaso, *ab initio*: “Todo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal” (“Nueva refutación” 142). Una ilustración de este encuentro con la realidad inefable es el descubrimiento del Aleph. Durante esta revelación de lo real, que experimenta en silencio, sin poder abarcar en palabras la percepción simultánea y total del universo, el hombre está anulando, al igual que el lenguaje, su habilidad expresiva inherente. Bravo señala los vínculos entre la cuestión de lo real y la inteligibilidad (90) y de ahí la importancia del lenguaje no únicamente en la expresión, sino también en la creación de la experiencia de lo real. Aunque no es pertinente al presente estudio, baste con recordar el poder performativo que se le otorga al *logos* en Las Sagradas Escrituras, para mostrar que se trata de una problemática vastísima, que tiene raíces en el Génesis.<sup>19</sup> En “La escritura del dios,” el

prisionero Tzinacán trata de recordar “la sentencia mágica” (596) del dios Qaholom y reflexiona sobre la capacidad expresiva del habla, al decir:

Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto del que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. ... Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. (597-598)

### **¿Borges, filósofo?**

El autor argentino confiesa su intención de “estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso” (“Epílogo,” *Otras inquisiciones*). Sin la pretensión de hacer filosofía, Borges expresa su fascinación estética por temas filosóficos y, al mismo tiempo, ofrece al lector una actitud de “escepticismo esencial” (“Epílogo,” *Otras inquisiciones*), al considerar “la metafísica una rama de la literatura fantástica” (“Tlön” 436), lo que denota una profunda ironía frente al papel cognoscitivo de esta ciencia humana. La conclusión del protagonista de “II. Del cuarto capítulo: El truco” del libro *Evaristo Carriego* difiere de la antes mencionada opinión de los tlönianos: “Así, desde los laberintos de cartón pintado del truco, nos hemos acercado a la metafísica: única justificación y finalidad de todos los temas” (147).

Cristina Bulacio concluye su libro, *Los escándalos de la razón en Jorge Luis Borges*, con

la siguiente afirmación:

Al cabo de esta investigación podemos aseverar la condición de filósofo de Borges. Lo es por las actitudes que cultiva, por los temas que aborda, por las perplejidades en las que se debatió. Desde una posición inusual, crítica y poética al mismo tiempo, se sitúa en un nuevo terreno, quizás más ventajoso: ingresa en el campo de las ideas y las argumentaciones a través de su magnífico universo literario. (231)

No obstante, el autor argentino niega esta postura, con la aseveración que transcribimos en lo que sigue: "Quieren hacer de mí un filósofo y un pensador, pero es cierto que repudio todo pensamiento sistemático porque siempre tiende a trampear" (Kazmierczak 8). Pero a pesar de estas autorreflexiones del autor que, a primera vista, podrían parecer convincentes, un acercamiento a su obra en profundidad revela que la aproximación de Borges a la filosofía no responde a unas consideraciones puramente esteticistas. El aparente juego de las formas revela si no una doctrina, un conocimiento amplio de las corrientes filosóficas clásicas y modernas, así como una reiterada predilección por el idealismo, que sobresale de su concepción del mundo de los sentidos como una especie de alucinación, de negación de la materia, la causalidad, la sustancia, del tiempo e incluso del yo, como prueba de un idealismo consecuente, en línea con el pensamiento del filósofo inglés George Berkeley.

Varios otros autores también han tratado de destacar los vínculos de la literatura del argentino con la filosofía. Barrenechea, por ejemplo, buscó en su obra "la evolución coherente de un pensar metafísico" (202). Jaime Alazraki, otro ilustre estudioso de la creación borgeana, en su primera contribución de 1968, que se titula *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, llegó a la conclusión de que la literatura fantástica de este autor propondría un sistema filosófico capaz de

ofrecer una interpretación del mundo. Sin embargo, nosotros compartimos la opinión de Anderson Imbert que señala la equivocación de considerar la obra borgeana como un “compendio de filosofía,” porque consideramos que aunque son obvias las filiaciones con la filosofía, el conjunto que forma estas ideas no integra un sistema. Además, Borges hizo más bien literatura a partir de la filosofía, consciente de que el texto literario constituiría un ámbito propicio para el desarrollo de tales conceptos, pero según una lógica diferente a la del discurso filosófico.

La existencia de una filosofía borgeana, cuestión intensamente debatida por la crítica, es también tema central del libro de Juan Arana, *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges* (1994). Aunque Borges ha declarado: “No soy ni filósofo ni metafísico; lo que he hecho es explotar, o explorar - es una palabra más noble - las posibilidades literarias de la filosofía” (Vázquez, *Borges: Imágenes* 105), Arana se propone demostrar que “hay en Borges una filosofía,” “sinónimo de curiosidad universal,” expresada a través de la poesía intelectual y el relato fantástico, que “estimulan y fecundan con relámpagos de intuición y emociones profundas” la lucidez, la inteligencia y la curiosidad (19). El autor agrupa las convicciones filosóficas de Borges por temas, cada una enfocada en un capítulo distinto, bajo un título sugestivo: “El laberinto del conocimiento,” “El laberinto del mundo,” “El laberinto del infinito” y “El laberinto del yo.”

### **Borges y la mística**

El maestro argentino ha tenido siempre un gran interés por lo místico<sup>20</sup> y en su obra literaria ha distinguido entre la especulación teológica y la pura vivencia, sentido en el que afirma: “Una cosa es la abstracta proposición de la unidad divina; otra, la ráfaga que arrancó del

desierto a unos pastores árabes y los impulsó a una batalla que no ha cesado y cuyos límites fueron la Aquitania y el Ganges” (“Nota” 253).

En una entrevista de 1982, que Willis Barnstone transcribe en el capítulo “The Secret Islands” del libro *Borges at Eighty*, el autor argentino confiesa que ha vivido dos experiencias místicas en el transcurso de su vida:

In my life I only had two mystical experiences and I can't tell them because what happened is not to be put into words, since words, after all, stand for a shared experience. And if you have not had the experience you can't share it—as if you were to talk about the taste of coffee and had never tried coffee. Twice in my life I had a feeling, a feeling rather agreeable than otherwise. It was astonishing, astounding. I was overwhelmed, taken aback. I had the feeling of living not in time but outside time. It may have been a minute or so, it may have been longer. But I know I had that feeling in Buenos Aires, twice in my life. Once I had it in the south side, near the railroad station *Constitución*. Somehow the feeling came over me that I was living beyond time, and I did my best to capture it, but it came and went. I wrote poems about it, but they are normal poems and do not tell the experience. I cannot tell it to you, since I cannot retell it to myself, but I had the experience, and I had it twice over, and maybe it will be granted me to have it one more time before I die. (11)

Este testimonio íntimo de Borges complementa las especulaciones de naturaleza mística de su vasta creación literaria, echando una nueva luz sobre temas recurrentes -como la anulación del tiempo histórico y la aprehensión del universo infinito y eterno dentro de los límites de lo humano- y enriqueciendo el nivel trascendente de su obra. No obstante, lo vivido es inefable y

Borges admite con humildad su incapacidad de expresarlo: “Sé la Verdad pero no puedo razonar la Verdad. El inapreciable don de comunicarla no me ha sido otorgado” (“La secta” 39). A pesar de esta declaración, “el alto laberinto invisible” que el Hacedor construye –de razonamientos filosóficos, de sueños, recuerdos, emociones, de recopilaciones, de imágenes de la vigilia, de vivencias de lo efímero y de lo atemporal- da muestra plenamente de su afán sobrecogedor de comunicar el “inconcebible universo.”

La pregunta patética de Ernesto Sábato -“¿Le falta una fe a Borges?”- generó varios debates respecto de la peculiaridad de la visión borgeana. A través de una enumeración heterogénea, el físico y escritor argentino esboza el retrato del maestro:

A usted, Borges, heresiarca del arrabal porteño, latinista del lunfardo, suma de infinitos bibliotecarios hipostáticos, mezcla rara de Asia Menor y Palermo, de Chesterton y Carriego, de Kafka y Martín Fierro; a usted, Borges, lo veo, ante todo, como un gran poeta. Y luego así: arbitrario, genial, tierno, relojero, débil, grande, triunfal, arriesgado, temeroso, fracasado, magnífico, infeliz, limitado, infantil e inmortal. (27)

El tan polémico escepticismo y la carencia de fe no sólo están presentes implícitamente a nivel de la interpretación de su obra (“Que el cielo exista, aunque mi lugar sea el infierno” [“La biblioteca” 469]), sino son principios que el autor sostiene con vehemencia. En su obra, subyace un permanente interrogante con respecto a Dios, como si lanzara sutilmente un juego adivinatorio, pero sin dar nunca una respuesta definitiva, sino abriendo posibilidades de definir la Divinidad: es un enigma que la mente humana no será jamás capaz de penetrar y también es la naturaleza, en visión panteísta (“La escritura del dios”), es un loco constructor de laberintos que atrapan al hombre (“El inmortal”), es el Otro que nos sueña (“Las ruinas circulares”), es el

Bibliotecario del Universo (La Biblioteca de Babel), es el Todopoderoso que obra milagros, convirtiendo un minuto en un año, en la mente del condenado (“El milagro secreto”), figuraciones a través de las que se refuta más bien el Dios del dogma que la existencia en sí de la Divinidad y se plantea constantemente la cuestión de la relación del hombre con el ser superior. Para Borges, Dios es el enigma, lo incognoscible, lo impenetrable, lo que pone de relieve las limitaciones del ser humano, en cuanto a su horizonte de conocimientos y comprensión.

### **La estética borgeana**

Los números 100 y 101 de la *Revista Iberoamericana* de fines del 1977 dedicados en exclusividad a Borges ponen de relieve una postura crítica diferente, no tan preocupada por buscar vínculos filosófico-metafísicos, sino que prefiere enfocar la obra borgeana desde el punto de vista esencialmente literario. Destaca el trabajo de Emil Volek, “Aquiles y la tortuga: arte, imaginación y realidad según Borges” (269-310), que considera que los juegos metafísicos del autor argentino no expresan una actitud existencial, sino que son puramente literarios. Massuh identifica una visión común que comparten otros tres autores –Maurice Blanchot, Gérard Genette y Michel Foucault– al coincidir en su manera de concebir la literatura de Borges como “la articulación, a partir del lenguaje, de un universo que se rige por leyes propias” (55). Blanchot, en un ensayo publicado en el libro *Le livre à venir* (París, 1959), afirma que Borges es “un arquitecto de laberintos verbales” que “multiplica (no copia) el mundo a través de la palabra y al mismo tiempo se pierde en él” (Massuh 50). El crítico francés, a diferencia de los críticos argentinos y en general latinoamericanos de aquella misma época, que acusaban a Borges de artificiosidad y de juego, muestra el significado positivo de palabras como “truco” o “falsificación” en la esencia misma del acto literario, al afirmar: “L’essentiel, c’est la littérature,

non les individus, et dans la littérature, qu'elle soit impersonnellement, en chaque livre, l'unité inépuisable d'un seul livre et la répétition lassée de tous les livres" (118). Massuh recoge algunas de las características esenciales de la obra borgeana que señala el crítico francés, como "la identificación entre libro y mundo, la concepción del acto de escribir como un hecho engañoso, la tendencia a anular la individualidad de un autor y la indiferenciación entre lo real y lo imaginario" (51). Cabe mencionar, en este sentido, que el famoso teórico literario francés Gérard Genette, en el artículo "L'utopie littéraire," habla de la "utopía totalitaria" de la visión borgeana y que se refiere al concepto que Borges expresa reiteradamente de que todas las obras son producto de un solo autor. Genette propone una estética de la recepción al estilo de Iser, relativizando el tiempo de la escritura y destacando un punto clave de la obra del argentino, que lo constituye el papel del lector en la interpretación del texto:

Le temps des oeuvres n'est pas le temps défini de l'écriture, mais le temps indéfini de la lecture et de la mémoire. Le sens des livres est devant eux et non derrière, il est en nous: un livre n'est pas un sens tout fait, une révélation que nous avons à subir, c'est "l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas," et que chacun doit produire pour lui-même. (132)<sup>21</sup>

Este teórico -que admite que su teoría del relato que desarrolla en *Palimpsestes* es tributaria a la obra de Borges- destaca lo novedoso de la literatura del argentino que consiste en una liberación del prejuicio biográfico, aniquilando la autoría del autor que se dispersa entre el sinfín de lectores. El resultado es un lenguaje patrimonio de todos los lectores, lo cual favorece el ámbito de comunión, yendo más allá de las fronteras nacionales, culturales o históricas y también promueve un diálogo incesante entre textos de índoles muy diferentes.

La crítica francesa de los años 1950 fue la primera en destacar los vínculos entre la obra de

Borges y los escritos de otros autores, como Poe, Kafka o Michaux, cuyas ficciones no constituyen copias de la realidad existente -o *natura naturata*, en términos de Spinoza-, sino mundos autónomos regidos por reglas propias, -lo que el mismo filósofo holandés llamaba *natura naturans*-. Uno de los primeros críticos franceses que destacaron estas similitudes fue Maurice Nadeau, quien afirmó: “Borges, à la façon de Kafka ou de Michaux, par un léger décalage, construit à l’intérieur de notre réalité habituelle une réalité étrangère tout aussi vraisemblable et concrète, tout aussi ‘raisonnable’ et qui, par là même, devient hallucinante” (Geisler 107). John Sturrock desarrolla esta idea en su libro *Paper Tigris: The Ideal Fictions of Jorge Luis Borges*, en el que presenta una visión diferente sobre Borges como creador de universos ficcionales cuyo lenguaje ya no tiene función mimética. En cuanto al tan debatido tema de la metafísica borgeana, el crítico inglés señala que para Borges la veracidad no es un criterio para valorar las ideas filosóficas que de hecho no se refieren necesariamente a algo ubicable en la realidad, sino que crean su propia realidad, la del mundo literario:

He values philosophy for something quite other than its likely truth or falsehood: for its power to attract or astonish.... Borges can deal aesthetically with metaphysics because he disbelieves the justifications traditionally made of it. He is the freest of all free thinkers in the sense that he sees no need to refer metaphysical thoughts to reality in order to establish some degree of correspondence with the facts. (22)

Emir Rodríguez Monegal -otro crítico de los textos borgeanos-, en su libro *Borges. Hacia una lectura poética* de 1976, propone una lectura de la obra del argentino únicamente desde la perspectiva literaria. A partir de la concepción del arte que esboza Genette con respecto al papel del receptor en la creación de la obra, Rodríguez Monegal articula una “poética de la lectura”

que alude, por un lado, a la constante necesidad de apelar al lector para la interpretación de sus significaciones y, por otro lado, a la idea de producción literaria vista “no como 'creación' sino como 'repetición' de una suerte de material preestablecido” (Massuh 58). Massuh acierta que una divergencia esencial entre la perspectiva de Rodríguez Monegal y las propuestas anteriores, de Barrenechea o de Alazraki, consiste en que rasgos recurrentes de la obra del escritor argentino – la negación de la personalidad, la concepción del universo visto como si fuera un libro, la aniquilación de las categorías de tiempo y de espacio- no representan actitudes existenciales que caracterizan a Borges el individuo, sino temas que originan en un modo peculiar de ver la literatura (59).

Gutiérrez Girardot expresa, a través de un juego de inversiones al estilo borgeano, la dialéctica fundamental en la creación del argentino, al afirmar que “Borges no opera con “realidades” o “ilusiones” separadamente, sino con realidades que son ilusiones y con ilusiones que son realidades” (131). Este trastorno de niveles ontológicos constituye la sustancia intelectual de la que se nutren sus fantasías literarias, con lo cual es difícil ubicar en el mapa la procedencia de la materia que va a convertir en objeto artístico. Así como los tan elogiados barrios de Buenos Aires componen, en ciertos poemas, la realidad presentada desde una perspectiva mítica (como, por ejemplo, en “La fundación mítica de Buenos Aires”), el relato con nombres y lugares escandinavos es, de hecho, una historia de un orillero que ocurre en un barrio de la capital de Argentina. En uno de sus poemas, confesó: “Los años que he pasado en Europa son ilusorios, yo siempre he estado y estaré en Buenos Aires.” A partir de estas consideraciones, se puede afirmar que la problemática de lo real y lo ilusorio se concretiza como dialéctica preponderante en su cosmovisión, que vamos a enfocar en los análisis de texto.

### Trabajos sobre los laberintos borgeanos

En una entrevista con María Esther , Borges confiesa: “el laberinto es un síntoma evidente de perplejidad, que me ha acompañado a lo largo de la vida. ... elegí el símbolo del laberinto, o mejor dicho, el laberinto me fue impuesto, porque la idea de un edificio construido para que alguien se pierda es el símbolo inevitable de la perplejidad” (“Borges, sus días” 60). En “El hilo de la fábula,” hay otra afirmación acerca de la misma figura: “Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad” (“El hilo”). El laberinto es tema recurrente en los poemas y cuentos del autor argentino. Dentro de la inabarcable bibliografía borgeana, los trabajos en torno al laberinto parecen también numerosos. Sin embargo, una revisión de la literatura crítica al respecto nos ha mostrado que dicha apariencia se debe al hecho de que varios críticos emplean metafóricamente el término de “laberinto,” en los títulos de sus estudios. Cabe mencionar algunos ejemplos: “En el laberinto,” la memoria de un encuentro de Rodríguez Monegal con Borges; *Jorge Luis Borges o El laberinto de Narciso* de Luis Kancyper y “Borges y el laberinto” de Myrta Sessarego, dos biografías comentadas; *Jorge Luis Borges, el último laberinto: testimonios y estudios entre la memoria y el olvido* y *De laberintos y otros Borges*, dos compilaciones de artículos críticos referidos a diferentes aspectos de la obra borgeana, bajo la coordinación de Rómulo Cosse y de Cristina Bulacio, respectivamente; y *El laberinto del universo: Borges y el pensamiento nominalista*, de Jaime Rest y el ya citado libro de Arana, *El centro del laberinto: los motivos filosóficos en la obra de Borges*, dos acercamientos filosóficos a la creación del ilustre autor.

Muchas exégesis de la obra borgeana hacen referencia a la figura del laberinto e inclusive

tratan del tema en un capítulo aparte, como por ejemplo: "Le labyrinthe," de Serge Champeau, un análisis en clave metafísica del laberinto como representación de la "multiplicidad esencial e irreductible" (96); "La discusión acerca del Mito y el Laberinto en *La casa de Asterión* de J. L. Borges" de María Gracia Núñez; y "Une architecture ésotérique: le labyrinthe," sub-capítulo en el que Marcel Le Goff considera el dédalo como símbolo iniciático y expresión del esoterismo fundamental de Borges (312).

En un artículo del número de 1964 de *Cahiers de L'Herne* dedicado integralmente a Borges, Roger Caillois distingue dos tipos de laberinto en la obra del autor argentino: uno que implica un itinerario "interminable y tortuoso, pero obligatorio," como símbolo iniciático de las peregrinaciones del alma en busca del Graal ("Les Thèmes" 214). Este camino de senda única está representado en las catedrales y se puede interpretar como imagen del tiempo lineal (Caillois, "Les Thèmes" 215). El segundo tipo está formado de encrucijadas como símbolo de la circularidad temporal; dentro de este dédalo, el sentimiento es de perplejidad frente a la dificultad de elegir entre las ramificaciones inextricables, de las que el viajero parece que no puede escapar sino por azar (Caillois, "Les Thèmes" 215).

Otro estudio que cabe mencionar aquí es el de Cristina Grau que en su libro *Borges y la arquitectura* elabora una clasificación de los laberintos borgeanos, según un criterio dinámico, a base de su creación. Esta autora distingue tres tipos: el laberinto generado por adiciones infinitas,<sup>22</sup> el laberinto de las duplicaciones y simetrías<sup>23</sup> y el laberinto de vía única.<sup>24</sup> Esta autora opina con razón que el laberinto está presente en todos los cuentos de *Ficciones* y de *El Aleph*, sea como representación visual, sea como estructura del relato con esquemas argumentativos fragmentados y ramificados (61).

Otra posible aproximación a los laberintos borgeanos es la que propone Bulacio en su

libro *Los escándalos de la razón en Jorge Luis Borges*. Según esa autora, se pueden distinguir tres dimensiones diferentes que están solapadas entre sí. Se trata del “laberinto como símbolo,” que remite a la necesidad del hombre de representar el enigma del universo y que se puede vincular con el mito cretense (*Los escándalos* 203). “El laberinto como pensamiento” es el símbolo desacralizado, que está presente en el plano gnoseológico y que encontramos como concretización de la idea de infinito; “el laberinto como realidad,” es decir, como objeto del mundo, es la manifestación de las construcciones o los elementos naturales (*Los escándalos* 203), los palacios, las ruinas, los jardines y los desiertos que abundan en las obras de Borges.

El libro *El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea* de Ludmila Kapschutschenko es un trabajo descriptivo del laberinto como tema y como estructura narrativa, en textos de Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Julio Cortázar y Carlos Fuentes. En el análisis del laberinto borgeano -“Jorge Luis Borges: Intentos de orden en el arte,” esta autora distingue diversas clases de dédalo en función de su naturaleza (naturales vs. artificiales), percepción (externos vs. internos), connotaciones simbólicas (ánimicos, espirituales, etc.) y coordenadas del mundo literario (espaciales vs. temporales) (20). La clasificación que propone es bastante heterogénea y configura, para la autora, el laberinto de la literatura y también el retrato de Borges mismo, conclusión que no resulta de una argumentación, sino que la crítica formula más bien en clave metafórica (Kapschutschenko 20).

En el artículo “Borges o la ficción laberíntica,” Nicolás Rosa propone una perspectiva diferente de aproximación al laberinto, visto como configuración metafórica de la literatura misma. Espacio perverso, caos imposible de recrear textualmente, “construcción sórdida y falaz que prefigura el mundo antinatural” (141), el laberinto borgeano se revela como “el escándalo lógico por excelencia” que atrapa a su propio constructor, como ocurre con Abenjacán que

muere en su laberinto (143). Rosa distingue dos tipos de laberinto que se conforman a un criterio estructural, pero que difieren también desde el punto de vista semiótico. Mientras que la imagen mítica se sobrepone a la del laberinto cristiano temprano, prefigurado en la cruz y en los *vitreaux*, en las ruedas célticas y los emblemas escandinavos, como símbolo del camino iniciático cretense y también del peregrino en busca de la salvación, el dédalo medieval empieza a marcar una separación entre su propia capacidad simbólica y su función como puro procedimiento – concretización de analogías, repeticiones y paralelismos-, o sea, como signo de la diferencia y de la identidad (Rosa, “Borges” 146-147). “El Laberinto que velaba un signo mayor, Dios, la Salvación, el Templo, es ahora símbolo del Ocultamiento, del Secreto,” afirma el crítico argentino, concluyendo que “el laberinto ha sufrido una obliteración semiótica que lo fuerza a simbolizarse: ha pasado a ser una imagen de sí mismo, una ficción” (“Borges” 147). A través de este proceso de dessemantización, el laberinto mítico se ha convertido en el espacio de la literatura y así se explica la relación de equivalencia entre escribir un libro y edificar un laberinto, con lo cual la realidad literaria remite a otra ficción (Rosa, “Borges” 149). Desde esta perspectiva, en el espacio literario borgeano, despojado de contenido simbólico, la figura se manifiesta como fondo, el signo prevaleciendo sobre el significado, en un ambiente donde el caos y la proliferación reemplazan el orden y la simetría (Rosa, “Borges” 150). Esta escritura laberíntica se vuelve especularmente sobre sí misma y tiende, en opinión del crítico, a un centro “único e irrecuperable,” que es el centro literario (“Borges” 155).

La interpretación que propone Rosa sobre la ficción borgeana como espacio desacralizado, puramente literario, sin valor antropológico ni teológico, en el que las referencias extralingüísticas componen una realidad existente solamente a nivel del texto, difiere de varias otras perspectivas, como por ejemplo la de Le Goff que mencionamos anteriormente o la de

Adrián Huici, que examina el laberinto como uno de los mitos clásicos de la obra de Borges, en su libro de 1998. Presente bajo una iconografía variada -como círculo,<sup>25</sup> espiral,<sup>26</sup> mandala,<sup>27</sup> laberinto propiamente dicho<sup>28</sup> y laberinto griego<sup>29</sup>-, el dédalo borgeano tendría, según Huici, connotaciones filosóficas, míticas y místico-religiosas. En un estudio amplio, denso y bien documentado, Huici analiza los arquetipos, los mitos clásicos y personales que forman parte del universo simbólico borgeano, subsumiéndolos todos a la imagen del laberinto.

Nuestro enfoque en el presente estudio irá en otra dirección: no nos proponemos una perspectiva mito-crítica, sino un acercamiento en clave simbólica al dédalo como transposición del artefacto arquitectónico, figura visual y noción abstracta, al dominio textual, con el objetivo de examinar la doble concretización espacial y temporal de esta imagen en el texto literario y de analizar el destino al que llegan los protagonistas en sus viajes por el laberinto y el vínculo que tales desenlaces establecen con discursos de índole extra-literaria. Partiendo de la convicción de que cada lectura abre nuevas perspectivas interpretativas del “fenómeno de 'reescritura' que se llamó Borges,”<sup>30</sup> vamos a asumir la tarea de dialogar con los textos, proponiendo una aproximación inspirada en el pensamiento gadameriano que destaca la necesidad hermenéutica de ir siempre más allá de la pura re-construcción de un sentido previamente creado (*Truth* 337) y nutriendo la convicción de que el intérprete tiene que producir el sentido durante el encuentro con el texto.

Uno de los estudiosos cuya aproximación vamos a tomar como modelo es Gutiérrez Girardot, cuyo viaje hermenéutico de análisis lúcido pone de relieve el juego y la ironía como elementos fundamentales del estilo de Borges y propone una lectura que destaque lo apacible de la obra del autor argentino. Con un lenguaje punzante, ofreciendo una visión innovadora y polémica de la obra borgeana, Gutiérrez Girardot abre un ámbito de discusión en que se reúnen

temas vinculados a la literatura, la crítica literaria y la filosofía. El crítico colombiano examina las nociones de Dios y del mundo como ideas subyacentes que confieren unidad a la creación de Borges y señala como aspecto peculiar de su pensamiento el interrogante sobre la incertidumbre incesante del ser humano respecto de su manera de relacionarse con la Divinidad (119).<sup>31</sup>

Al constituir un constante cuestionamiento sobre los asuntos centrales de la metafísica, -el tiempo, la identidad del individuo, su relación con la Divinidad, la vida y la muerte- la obra borgeana se concretiza como un arte de la suposición, de la duda, del “escepticismo esencial” (“Epílogo,” *Otras inquisiciones*), que pone en tela de juicio aspectos fundamentales de la existencia humana, pero sin ofrecer soluciones, perfilándose éstos como una incesante inquisición. Desde esta perspectiva, se puede afirmar que el arte borgeano no sigue pautas consagradas, ni propone estructuras fijas, sino que se define como un perpetuo intento de ordenar el caos, una constante búsqueda del sentido de la existencia, una tentativa lúcida de aprehender la realidad, a partir de la negación de lo que considera principios ilusorios, como el tiempo y el yo.<sup>32</sup> Estas permanentes indagaciones que conforman un arte de la conjetura -que no se propone dar respuestas, sino más bien abre un ámbito de polémicas- confieren singularidad a la creación borgeana, lo que uno de sus personajes, el estudiante del relato “El etnógrafo,” ilustra a través de una síntesis alegórica, al confesar: “El secreto, por lo demás, no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos” (“El etnógrafo” 368). Tal metáfora del viaje por el laberinto constituye el modelo de la escritura borgeana, que hace hincapié en la idea de peregrinaje literario y enfoca la búsqueda en sí.

### **Borges, comparado a otros autores**

Numerosos trabajos llaman la atención por el intento de insertar la personalidad del autor

argentino en un contexto más amplio, tratando de establecer por un lado las filiaciones con sus predecesores y, por otro, esbozando las influencias que su obra tendría sobre los presentes y futuros escritores. Un tal ejemplo es el libro editado por Edna Aizenberg en 1990, *Borges and His Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, que representa una recopilación de trabajos críticos cuyos temas ponen de relieve los lazos de Borges con otros autores. Entre estos temas, mencionamos: la comparación entre el autor argentino y Derrida, Foucault y De Man; el análisis de los códigos borgeanos en Eco y en Calvino; y la influencia de Borges sobre los escritores argentinos contemporáneos, sobre la nueva ficción americana y el nuevo cine latinoamericano. Con respecto a las filiaciones entre el pensamiento derridiano y la obra de Borges, Rodríguez Monegal afirma que el filósofo francés retoma muchas de las ideas que se encuentran en la literatura del autor argentino:

I've always found it difficult to read Derrida. Not so much for the density of his thought and the heavy, redundant, and repetitive style in which it is developed, but for an entirely circumstantial reason. Educated in Borges's thought from the age of fifteen, I must admit that many of Derrida's novelties struck me as being rather tautological. I could not understand why he took so long in arriving at the same luminous perspectives which Borges had opened up years earlier. His famed "deconstruction" impressed me for its technical precision and the infinite seduction of its textual sleights-of-hand, but it was all too familiar to me: I had experienced it in Borges *avant la lettre*. ("Borges and Derrida" 128)

La enumeración podría continuar, aparte de los ya mencionados análisis comparados con Kafka y Michaux, por ejemplo, con el libro sobre las *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*. En *Tiempo y tiempo profano en Borges y Cortázar*, Zheylya Henriksen

enfoca la cuestión de las interferencias de varios planos temporales en las obras de los dos escritores argentinos, tomando como punto de partida los conceptos de "tiempo sagrado" y "tiempo profano" acuñados por Mircea Eliade. "Borges, Eliade and the Ontology of Premodern Societies" es un trabajo sobre la relación entre literatura y mito, en que Tomo Virk analiza la manera en la que las ideas desarrolladas por el historiador de las religiones rumano acerca de la ontología de las sociedades pre-modernas se encuentran reflejadas en textos de Borges.

De tales ejemplos resulta que el nombre de Mircea Eliade aparece mencionado en varios trabajos de crítica literaria que se refieren a las obras del famoso escritor argentino. En la mayoría de estos, se hace referencia a las ideas acuñadas por Eliade y que se podrían asociar con ideas destacadas en las obras literarias del argentino. Hay, sin embargo, estudios, aunque muy pocos, en los que el nombre del escritor rumano está asociado con el del autor argentino. Se trata de "Aspecte ale livrescului - De la Borges la Eliade" de Ileana-Cornelia Scipione, una tesis doctoral difícil de sistematizar por su complejidad y extensión; un vasto análisis de los elementos librescos de las obras literarias de los dos autores, es decir, elementos que tematizan lo escrito y lo leído. La conclusión del estudio matiza los contrastes entre sus creaciones:

Mitos en Mircea Eliade, alegorías en Jorge Luis Borges, poblados por personajes míticos en Eliade y arquetipos en Borges, que vienen y van hacia la mística en Eliade, y hacia la filosofía en Borges, sus ficciones son el camuflaje de lo sagrado en lo profano en Eliade y de la metafísica en la ficción en Borges, lo que hace que la literatura sea percibida como expresión de la realidad del mundo en Eliade y de la irrealdad del mundo y la relatividad del acto literario en Borges. (16)<sup>33</sup>

Es verdad que Eliade tematiza el hecho literario y el material que hace posible su difusión en "El secreto del Dr. Honigsberger," pero consideramos que este aspecto se destaca aún más en

la obra de Borges. El autor argentino admite con toda sinceridad: "Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído. Mejor dicho: pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra" ("Epílogo," *El hacedor*). En el mismo sentido declara la voz del poeta en "Un lector": "Que otros se jacten de las páginas que han escrito; a mí me enorgullecen las que he leído" ("Un lector" 394).

Otro trabajo comparado se titula "Proyecciones en lo universal: metamorfosis del tiempo en Borges y Eliade," un capítulo de un libro *Coordonate ale imaginarului in opera lui Mircea Eliade*, dedicado al análisis de varios elementos de la prosa fantástica de Eliade, en el cual Gheorghe Glodeanu destaca las similitudes entre el pensamiento y la obra literaria del autor rumano y la creación literaria de Borges, enfocando, sobre todo, el tema del tiempo. Según Glodeanu, las dificultades que podrían encontrar los críticos a la hora de comparar la prosa fantástica de Mircea Eliade y las obras literarias de las grandes personalidades universales se deben a las peculiaridades de la creación del escritor rumano, que son la dimensión filosófica, la inspiración en las tradiciones populares rumanas y las influencias mitológicas. En su juventud, Eliade admiró la obra literaria de Giovanni Papini y la prosa fantástica de Balzac, pero nunca reconoció como modelos ni a éstos, ni a los románticos alemanes, ni tampoco al americano Edgar Allan Poe o al argentino Jorge Luis Borges (Glodeanu 257). Sin embargo, el crítico toma como punto de partida la convicción de que Borges es "uno de los pocos autores de la literatura universal con el que las filiaciones de la prosa de Eliade van hasta las esencias" y no quedan solamente al nivel del uso de ciertos temas y motivos comunes (258).

Pero ¿sobre qué fundamento formula el crítico rumano la afirmación que acabamos de citar? En lo que sigue, nos proponemos esbozar un retrato somero de Mircea Eliade, personalidad ilustre de las ciencias humanas y de las letras del siglo XX, con el objetivo de echar

las bases de nuestra doble perspectiva que se concretizará en un análisis comparado, en el que se establezcan correspondencias, coincidencias, simetrías, asociaciones y disociaciones entre los universos literarios de los dos autores.

## **1.2. Eliade y el camino hacia el centro. Revisión de la crítica en torno a las dos vertientes de la creación eliadiana: la científica y la literaria**

La ambivalencia del espíritu creador de Mircea Eliade que se distingue por su vocación de erudito y también por su talento literario ha constituido objeto de estudio de varios exegetas. Su obra científica representa una contribución significativa a la comprensión de la conciencia de lo sagrado y de los procesos de simbolización de este fenómeno, en varias religiones de la humanidad. Su creación literaria puede interpretarse como un intento de expresar en lenguaje narrativo las categorías de su fenomenología de lo sagrado y de explorar las fuentes mitológicas del imaginario religioso, tomando como punto de partida las tradiciones folclóricas rumanas. Comenzaremos por mencionar algunos elementos clave de su obra científica y continuaremos por enfocar ciertos aspectos significativos de su creación artística.

### **Mircea Eliade, historiador de las religiones**

Eliade es el fundador de la historia de las religiones, como disciplina autónoma, razón por la que su nombre tiene reputación internacional sobre todo en el campo científico. La antropología, la sociología, la psicología, la filosofía religiosa y la filosofía de la historia son algunas de las disciplinas tributarias al pensamiento de Eliade, autoridad sobresaliente en materia de interpretación de los mitos y los símbolos. El amplio material religioso que ha estudiado el científico incluye las prácticas religiosas de las sociedades arcaicas, la tradición folclórica rumana y los textos sagrados indios.

El filósofo rumano Constantin Noica afirma que Mircea Eliade es el más destacado hombre de letras rumano del siglo XX que se ha impuesto en la cultura universal:

Ha mediado entre el Occidente y el lejano Oriente, entre la civilización material y

el espíritu, entre la cultura científica y el mito, entre lo profano y lo sagrado, entre lo moderno y lo primitivo, entre las religiones y las creencias tribales, entre las grandes culturas y las culturas populares, ha mediado entre nosotros, los rumanos (con la protohistoria y nuestra cultura folclórica, llena de simbolismos universales) y el gran mundo de la historia. (Handoca 243)<sup>34</sup>

Eliade es autor de más de mil quinientos títulos, que abarcan libros, ensayos y artículos científicos, trabajos sobre las filosofías orientales, la antropología y la etnografía (Şera 91). Su obra científica incluye sobre todo títulos publicados originalmente en francés y en inglés, durante su estancia en París y en Chicago. Mencionamos algunos: *Aspects du mythe*; *Australian Religions: An Introduction*; *Histoire des croyances et des idées religieuses*; *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*; *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*; “La conception de la liberté dans la pensée indienne;” *Le Mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition*; *Le Sacré et le Profane*; *Le Yoga. Immortalité et liberté*; *Mythes, rêves et mystères*; *Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions: Essays in Comparative Religions*; *Patterns in Comparative Religion*; *Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth*; *Symbolism, the Sacred, and the Arts*; *Traité d'histoire des religions*; *The Encyclopedia of Religions*.

“La historia de las religiones” es el sintagma que Eliade utiliza para referirse a su asignatura y también a su metodología. A diferencia de su precursor Max Müller, que en 1867 crea el término de “Religionwissenschaft” para designar una nueva disciplina que en opinión de éste tenía que ser descriptiva y objetiva, Eliade trabaja en un área que podría constituir la “fenomenología de las religiones,”<sup>35</sup> es decir, un estudio sistemático que abarca un vasto material religioso: las civilizaciones agrícolas del neolítico y sus religiones arcaicas, las diversas

tradiciones chamánicas, los textos sagrados de la India y el folclore rumano.

En opinión del crítico rumano Nicolae Şera, lo novedoso de Eliade consiste en su metodología “d'envisager l'histoire des religions dans la perspective d'une culture globale, celle de 'l'homme universel', d'un 'nouvel humanisme' et d'une 'nouvelle Renaissance’” (72). En este sentido, cabe destacar que según Eliade, la misión del historiador de las religiones sería la de recuperar los elementos de iniciación que subyacen en las manifestaciones esenciales del espíritu humano y revelar el carácter sagrado de la ciencia, a través de la restauración de un cosmos vivo y lleno de significado (Şera 72). Se trata de una hermenéutica optimista fundada en la creencia de que existe un universo misterioso, vivo, creativo, en el que “Cristo se encarnó como *Logos* cósmico” (*Întîlnire* 34).

El número 33 de *Cahiers de l'Herne* representa un homenaje que nombres de prestigio de la cultura occidental brindan al historiador de las religiones rumano. Paul Ricoeur, uno de los colaboradores de Eliade en el círculo de Eranos, reconoce el mérito de éste de haber consolidado la historia de las religiones como disciplina autónoma, separándola del historicismo, del estructuralismo y de la sociología y de haberla recuperado dentro del paradigma de la fenomenología de lo sagrado, respecto de lo que el filósofo francés afirma: “Grâce à vous, je savais que le sacré était une région d'être, un roc au centre de notre existence, et que le langage devait mourir aux confins de cette existence profonde habitée par le sacré” (*Cahiers* 276).

El historiador de las religiones considera importante para la investigación la información provista por la antropología y la psicología y se deja influir sobre todo por los estudios de Jung con respecto a los arquetipos y al inconsciente colectivo. Sin duda alguna, Eliade ha desarrollado un amplio análisis de los mitos en la vida de las sociedades arcaicas, lo que ha constituido una labor de pionero en el campo de la historia de las religiones. El investigador considera que los

fenómenos histórico-religiosos de la humanidad son la expresión de una variedad infinita de unas cuantas experiencias religiosas esenciales que él examina a través de un método crítico. Eliade emplea un enfoque fenomenológico para estudiar la estructura del fenómeno religioso que, de hecho, representa una hierofanía, es decir, una manifestación de lo sagrado en el mundo, mediante una entidad o un objeto profano (“Introducción” X). La hermenéutica es la tercera vía de su labor de investigación, que complementa la historia y la fenomenología de las religiones, y cuya misión sería de interpretar el mensaje del acto religioso. En su opinión, “sans herméneutique, l’histoire des religions n’est plus qu’une histoire banale. La signification étant au Coeur même de l’herméneutique, toute manifestation du sacré –mythes, symboles, rites– devient porteuse d’un message effectif...” (“The Sacred and the Secular World” 101).

### **La hermenéutica de Eliade**

Partiendo de la convicción de que “el único sentido de la existencia es encontrarle un sentido” (Eliade, *Solilocvii* 7), que sitúa el afán de descubrir signos y de penetrar significados en la esfera de lo ontológico, vamos a realizar, en lo que sigue, un breve recorrido de la hermenéutica eliadiana, cuyo enfoque es el *homo religiosus*, es decir, *el homo significans*, en busca de lo esencial. “L’insignifiant me semble l’antihumain par excellence. Être homme, c’est chercher la signification, la valeur, l’inventer, la projeter, la réinventer” (Eliade, *L’épreuve* 91) afirma el autor rumano, reiterando el valor profundamente humano del impulso hermenéutico en general.

La hermenéutica antropológica y de la historia de las religiones de Eliade tiene como objeto central “la morfología, la tipología y la fenomenología de lo sagrado,” según Adrian Marino, que elabora un amplio estudio sobre la hermenéutica del autor rumano (147). Marino

pone de relieve el valor de “*a priori* epistemológico” de lo sagrado en Eliade, que representa un objeto de conocimiento con carácter único, absoluto, definible como “sentimiento religioso” o preocupación última del espíritu, una convicción personal o una experiencia primordial y universal del ser humano (148). La hermenéutica eliadiana se basa en la oposición sagrado vs. profano, comenzando como interpretación de los fenómenos religiosos y gradualmente abarcando la totalidad de los fenómenos espirituales, artísticos y literarios, recorriendo, en realidad, las etapas esenciales del desarrollo de esta disciplina, desde las posiciones clásicas hasta las soluciones modernas: “à l’origine, sacrée, vouée à l’interprétation de la volonté des dieux et des ‘messages’ divins, occultes (oracles ou prophéties, déclarations cryptiques ou hermétiques), dans la suite, profane: juridique, philologique, littéraire, d’exégèse textuelle au sens de plus en plus large du mot” (Marino 28). Por consiguiente, el objetivo de la hermenéutica eliadiana es la interpretación de los textos sagrados y el conocimiento de la realidad última que éstos encierran, un método de comprensión de los significados espirituales, pero que no se limita al estudio del mito y del símbolo, sino que se extiende y abarca al análisis de varios otros fenómenos culturales de la humanidad, incluyendo, desde este punto de vista, las premisas de una hermenéutica filosófica (Marino 31). Con respecto a los vínculos entre el método interpretativo de Eliade y la tradición hermenéutica occidental, se puede afirmar que el contacto auténtico, la intuición y la reflexión hermenéutica sobre los textos mítico-simbólicos, etnográficos y de historia de las religiones, la intuición y la reflexión hacen que el autor rumano descubra una serie de procedimientos hermenéuticos tradicionales que se encuentran también en Gadamer y en Ricoeur.<sup>36</sup> Uno de los principios comunes a los tres se refiere a la multiplicidad de interpretaciones posibles, idea que Eliade pone de relieve al enfocar la polivalencia de perspectivas desde las que se puede interpretar el mito, “una realidad cultural extremadamente

compleja” (*Aspects du mythe* 14).

Uno de los antropólogos que ha estudiado el concepto sutil y complejo de lo sagrado, Rudolf Otto, acuña el término de “numinoso,” un neologismo que señala un sentimiento conmovedor del ánimo, algo inexpresable, inalcanzable e indescifrable. Por ser inconmensurable, lo numinoso es ambiguo, atemoriza y fascina a la vez, llevando al lector a un sentimiento desconcertante que lo hace reflexionar sobre lo vivido. Este carácter ambivalente de lo sagrado capta y trastorna los sentidos del ser humano que experimenta su manifestación. No obstante, a causa de su pensamiento lógico, el hombre tiene límites insuperables en cuanto a su aprehensión de lo sagrado, que se presenta como algo irracional; esta manifestación que está presente a un nivel subyacente del texto literario (en Marino 145). Marino hace hincapié en la disociación entre los rasgos de irracionalidad, terror e inaccesibilidad propias de lo sagrado numinoso, así llamado *mysterium tremendum* o *ganz Andere*, y la versión eliadiana de esta “categoría a priori de la razón,”<sup>37</sup> que se caracteriza por una explosión extática de formas luminosas y de felicidad (149).

En la entrevista con Claude-Henri Rocquet, publicada en *L'épreuve du labyrinthe*, el autor rumano explica el concepto de “sagrado” de la manera siguiente: “... quand on pense au sacré, il ne faut pas le limiter à des figures divines. Le sacré n’implique pas la croyance en Dieu, en des dieux ou en des esprits. C’est, je le répète, l’expérience d’une réalité et la source de la conscience d’exister dans le monde” (176). Así como en el plano místico, lo sagrado es el núcleo alrededor del que gravita la realidad o, en visión de Eliade, es el centro absoluto (*Fragmentarium* 99), podemos afirmar que de manera similar la problemática de lo sagrado constituye el centro de las preocupaciones del historiador, comparatista y hermeneuta de las religiones, como sostiene él mismo: “Pour l’historien des religions, le problème est en effet de reconnaître la

survivance, camouflée ou défigurée, du sacré, de ses expressions, de ses structures, dans un monde qui se pose lui-même, et résolument, comme profane” (*L'épreuve* 177). Uno de los principios de la hermenéutica de Eliade es la consideración del fenómeno religioso separado de los ámbitos comunes de la vida, para poner de relieve su propia esencia:

...un fenómeno religioso sólo se revelará como tal a condición de ser aprehendido en su propia modalidad, es decir, si es estudiado a escala religiosa. Querer demarcar este fenómeno por la fisiología, la psicología, la sociología, la economía, la lingüística, el arte, etc....significa traicionarlo; es dejar escapar precisamente lo que hay de único y de irreductible en él, queremos decir su carácter sagrado (*Tratado* 20).

De ahí resulta que desde la perspectiva de la historia de las religiones, la hermenéutica de lo sagrado posee “carácter autotélico” (Marino 152). Lo que nos interesa, en el presente trabajo, es el camino hacia el centro del laberinto y la interpretación de ese destino –que posiblemente coincidirá con el descubrimiento de lo sagrado, si tenemos en cuenta la visión del hermeneuta de las religiones- en la obra literaria.

## **2. Mircea Eliade, el escritor**

Escritor conocido y apreciado por los lectores rumanos, dada su preferencia por escribir las obras narrativas en rumano, su lengua materna, Eliade es autor de: a) novelas, de las que cabe mencionar: *Maitreyi*, una obra inspirada en la historia de amor entre el joven Eliade y Maitreyi, la hija del maestro Surendranath Dasguspta, su profesor en Calcuta; *Întoarcerea din rai* [*El retorno del paraíso*]; *Lumina ce se stinge* [*La luz que se apaga*]; *Nuntă în cer* [*Boda en el cielo*], por la que en 1983 gana el Premio Won the Elba-Brignetti por la mejor novela en italiano y su

obra maestra *Noaptea de Sînziene* (*La Noche de San Juan*); b) relatos: “Nopti la Serampore” (“Medianoche en Serampor”), “Secretul doctorului Honigberger” (“El secreto del doctor Honigberger”), “La țigănci” (“El burdel de las gitanas”), “Nouăsprezece Trandafiri” (“Diecinueve Rosas”), y “Tinerețe fără de tinerețe” (“Youth without Youth”), en el que Francis Coppola inspira su producción cinematográfica de 2007, para enumerar solamente unos cuantos títulos; c) ensayos recompilados bajo el título *Oceanografie*; d) memorias (*Memorii*); e) y soliloquios (*Solilocvii*).

La crítica distingue dos registros en la creación literaria del escritor, un nivel realista y otro fantástico, de iniciación. En opinión de Eugen Simion, fue Eliade quien abrió camino a la novela existencialista en la literatura rumana (17). Su héroe favorito es el que tiene "una intuición teórica del mundo" y de su propio destino (Simion 20). En contra de la novela social, Eliade fue el creador de la “novela de ideas,” la que reúne "las experiencias metafísicas, los conceptos, las teorías y la gente que los experimenta"; "las etapas de una experiencia intelectual, como también la evolución de un sentimiento" pueden constituir materia novelesca, en visión del crítico rumano (21).

Algunos críticos consideran la creación literaria de Eliade un reflejo de los conceptos que él mismo desarrolla en sus trabajos de antropología, a pesar de que en varias ocasiones el autor ha negado con vehemencia los vínculos entre su literatura y sus estudios científicos:

I am incapable of existing concurrently in two spiritual universes: that of literature and that of science. This is my fundamental weakness: I can't remain at the same time awake and dreaming, in the game. As soon as I make literature, I find myself in another universe, which I call raving, because it has another temporal structure and because my relationships with the heroes do not have a critical character, but

an imaginary one. (*Journal I* 100)

La historia de las religiones y la literatura se complementan recíprocamente, en visión del autor, dadas las similitudes entre “la imaginación científica” y “la imaginación literaria,” de acuerdo con la terminología que emplea Luminița Berechet en su estudio *Ficțiunea inițiatică la Mircea Eliade* (6). En opinión de esta autora, el trabajo de “hermenéutica creadora” que emprende Eliade (y que él mismo teoriza) busca lo sagrado en las expresiones religiosas para definir nuevos valores: “el autor identifica, incluso en las manifestaciones de los científicos (neopositivismo, estructuralismo), el interés religioso por la sustancia cósmica del mundo real” (Berechet 5). En este sentido, la autora considera que la “imaginación literaria” representa un instrumento de conocimiento, dada su capacidad de crear mundos similares al nuestro, por lo que lleva a la revelación de las múltiples y profundas dimensiones de la condición humana (5). El relato eliadiano funda un nuevo género literario - la “prosa iniciática,” en términos de Berechet, una escritura en la que se combina la imaginación literaria y la imaginación esotérica.<sup>38</sup> Los textos literarios de Eliade se basan en “la experiencia fundamental de la diferencia entre lo sagrado y lo profano” (Berechet 5-6). Berechet destaca la complejidad de la doble referencia – histórica y mítica- del relato eliadiano, lo que representa un argumento para ilustrar la complementariedad de lo profano y lo sagrado (19). La creación literaria constituye un acto hierofánico en la medida en la que revela significados con valor universal de la gente y de su vida diaria, afirma esta autora, que en su estudio se propone comparar el discurso mítico con el discurso alquímico por un lado, y el discurso tántrico con el discurso científico-fantástico, por el otro. En su interpretación del cuento eliadiano de inspiración esotérica, que se podría interpretar como una alegoría del camino de iniciación, Berechet distingue varios niveles narrativos, que analiza según la teoría medieval de los cuatro sentidos de la Biblia.<sup>39</sup>

La creación literaria representa para el historiador de las religiones un instrumento de expresión de sus propias experiencias de iniciación, como es el caso de “El secreto del doctor Honigberger.” Con respecto a esto, Eliade declara en su libro de memorias: “La libertad del artista de inventar me permitió sugerir más y con mayor exactitud de lo que habría conseguido en una descripción estrictamente científica” (*Memorii I* 211-212). La poética eliadiana destaca el rol soteriológico, redentor del arte y, en particular, de la literatura.<sup>40</sup> A través del acto de la creación, el ser humano imita la obra divina. En los relatos eliadianos se integran de manera complementaria un universo sagrado y otro profano, éste último perteneciente al tiempo histórico. El hermeneuta de las religiones pone de relieve la interferencia constante de estos dos planos, mostrando que los símbolos sagrados son identificados en la esfera de lo profano, así como elementos profanos pueden aparecer en el ámbito de lo sagrado (*Sacrum* 12-13). Aún más, lo sagrado puede adquirir significados profanos y al revés, movimiento en doble sentido que constituye “una hermenéutica de las contradicciones cósmicas y ontológicas y de polaridades específicas de la existencia y de la condición humana” (Marino 151).

De esta manera, la narración eliadiana se convierte en un marco adecuado para las hierofanías, por medio de los símbolos esotéricos, del lenguaje intencional, de lo implícito y de lo sugerido: “Le sacré réussit toujours à se cacher, à se camoufler, se métamorphoser même dans les milieux les plus hostiles, les plus opaques à la transcendance sur tous les plans de l’existence. En ce sens, la littérature peut être un moyen exemplaire de communiquer une théologie, une métaphysique et même une sotériologie” (Bușe 41). Esta opinión con respecto a la literatura eliadiana vista como ilustración de los conceptos que el autor desarrolla en su trabajo como hermeneuta de las religiones –muy frecuentemente expresada por la crítica rumana- es bastante problemática, sobre todo por su carácter generalizador. Vamos a retomar esta cuestión en los

análisis de los textos literarios de Eliade.

Las dos vertientes de la creación eliadiana son objeto de estudio de varios otros exegetas. Nicolae Şera, por ejemplo, en *Écriture diurne et nocturne dans l'oeuvre de Mircea Eliade*, analiza la imaginación literaria, que pertenecería al "nivel nocturno" de las actividades del escritor, y el trabajo científico, que formaría parte de un nivel diurno. Compartimos la opinión de este crítico rumano de que "la littérature de Mircea Eliade joue parfois le rôle de propédeutique de la science" (81), en tanto que la sutileza del lenguaje literario le permite al autor rumano expresar ciertos aspectos del universo esotérico que el lenguaje científico no sería capaz de matizar. Desde otra perspectiva, "la fiction dissimule une science que le savant n'explícite pas," afirma Şera (81).

En lo que concierne a su concepción sobre el arte, Eliade se declara adepto de la teoría según la cual la literatura derivaría sus savias desde la mitología, opinión que expresó en la entrevista con Rocquet: "On sait bien que la littérature, orale ou écrite, est fille de la mythologie et qu'elle hérite de ses fonctions: raconter des aventures, raconter ce qui s'est passé de *significatif* dans le monde " (*L'épreuve* 190). Su erudición en materia de antropología le permitió crear una literatura cuya característica particular representa la re-evaluación de los mitos ancestrales. Según Eliade, el hombre moderno, igual que el hombre de las sociedades arcaicas, no puede vivir sin mitos, sin esas "narraciones ejemplares" de las que se nutre para poder superar su condición limitada: "Je pense que l'intérêt pour la narration fait partie de notre mode d'être dans le monde. Elle répond à la nécessité où nous sommes d'entendre ce qui s'est passé, ce que les hommes ont fait, ce qu'ils peuvent faire: les risques, les aventures, les épreuves de toutes sortes. ... Nous sommes des êtres d'*aventure*" (*L'épreuve* 190).

En su visión, el escritor, al igual que el mitólogo, sale del tiempo histórico y se ve

proyectado en una temporalidad mítica, fabulosa. En uno de sus famosos trabajos sobre el mito, *Images and Symbols*, Eliade afirma que el mito implica una ruptura del tiempo cronológico y del mundo circundante y realiza una apertura hacia el tiempo sagrado (58). El comentario de Nicolae Şera al respecto subraya la paradoja entre el valor histórico de cualquier relato, desde una perspectiva antropológica, y el hecho de que éste sea interpretable, en efecto, como un esfuerzo de traspasar los límites del condicionamiento histórico, una lucha contra el tiempo objetivo, efímero, aniquilador:

Comme l'écrit Eliade, le romancier, tout comme le récitant du mythe, opère une sortie du temps historique et personnel et se trouve plongé dans un temps fabuleux, transhistorique. La leçon paradoxale de l'historien des religions est alors que tout récit humain, bien loin de lire les fatalités d'un temps historique objectif, est au contraire, lutte contre le temps, espoir de se délivrer du temps mort, du temps qui écrase et qui tue. (84)

Simion alude al papel programático de la narrativa mítica de Eliade, cuya intención sería ayudar al hombre moderno a recordar sus orígenes: "Eliade wants literature to assume the commitment of the sacred dimension that is concealed in history" (159). Esto significa que el hombre moderno ha perdido su capacidad de ver, de reconocer el elemento trascendental oculto en la realidad cotidiana, y revelar este aspecto profundo de la existencia sería la función del escritor de literatura fantástica: "The art of the writer of fantastic prose would consist, therefore, in revealing this transcendental background that hides in the deep recesses of existence" (Simion 157). Es el ámbito de este género literario lo que permite la creación de un universo en el que coexistan planos ontológicos que normalmente se excluyen, diversas estructuras temporales, elementos insólitos que funcionan según una lógica diferente a la del mundo cotidiano, aspectos

que concurren en develar la existencia de una realidad recóndita, del más allá, que se materializa *hic et nunc*.

Eliade acuña una teoría original de lo fantástico que se basa en el “camuflaje de lo sagrado en lo profano” o en “el carácter no reconocible del milagro,” es decir, la creencia que “le monde est ce qu’il paraît être et en même temps un chiffre” (*Caete* 64). La metáfora militar del “camuflaje” presupone la existencia de dos niveles: uno superficial, aparente y falso, y otro profundo, recóndito y verdadero. Esta estratificación del texto y de su significado es análoga a los procesos de metaforización de la arqueología y de la geología en el ámbito literario, que Walter Moser analiza en un trabajo sobre el modelo discursivo de Georges Louis LeClerc, Conde de Buffon, naturalista francés del siglo XVIII (“Buffon” 19). Al contestar las insinuaciones de la Facultad de teología de que su texto “Histoire de la Terre” contradijera los principios eclesiásticos, Buffon juega en dos planos: por un lado, hace un gesto de sumisión, dando satisfacción a dicha instancia, y por el otro, reafirma su propia posición, articulando sus respuestas en dos tiempos, el decir y el querer decir (Moser, “Buffon” 23). Mediante semejante argumentación, Buffon abre el marco para diferentes discursos posibles –científico y teológico– sobre el origen del mundo (Moser, “Buffon” 24). Estas dos interpretaciones corresponden, según Moser, a dos grandes tradiciones hermenéuticas: la primera propone “la construcción racional y analítica del sentido,” y la segunda, “el establecimiento del sentido por la penetración (mística) de una interioridad enunciativa” (“Buffon” 28). El argumento de la racionalidad y el de la figuralidad son contradictorios solamente en apariencia; en realidad, ambos remiten a la misma verdad. Es esta unidad orgánica del texto, o sea, la no contradicción entre un nivel discursivo y otro, el aspecto definitorio del “principio de la lectura en profundidad” (Moser, “Buffon” 35).

El mismo principio rige la hermenéutica de Eliade, tal como sobresale de su cita anterior,

en la que define el mundo desde dos perspectivas. El mundo visible y el mundo como cifra son como las dos caras de una moneda, dos maneras diferentes de ver la misma realidad. El paradigma de la lectura profunda se basa en dos oposiciones semánticas relevantes del registro de lo espacial, interior vs. exterior y profundo vs. superficial (Moser, “Buffon” 37). Desde esta perspectiva, la tarea del hermeneuta sería de ir en profundidad, aunque en su proyecto tiene que partir desde la superficie, desde lo exterior, desde la “materialidad significativa,” sentido en el que Moser afirma: “C’est le risque incontournable que comporte la matérialité nécessaire du signe, sa fonction de voile qui cache et révèle sens et vérité et qui renvoie à la vaste tradition occidentale de la représentation et de ses ambivalences” (“Buffon” 40). Semejante lectura invita al intérprete a desconfiar del sentido aparente y buscar una verdad superior que se halla en un nivel profundo del texto (Moser, “Buffon” 40).

Este modelo es análogo a la propuesta hermenéutica de Eliade, que analiza lo sagrado místico-mágico, de naturaleza intrínsecamente íntima, esencial, absoluta y cuyos significados son, para la época moderna, “camuflados,” “degradados” o “ignorados” (*The Quest* 126). Según Eliade, el fenómeno religioso y, por extensión, la cultura y la civilización contienen misterios que hay que dilucidar, es decir, analizar, comprender e interpretar: “Toutes les grandes découvertes et inventions –agriculture, métallurgie, techniques diverses, art, etc. –impliquaient, au début, le secret: ce n’étaient que les ‘initiés’ aux secrets du métier qui étaient censés garantir le succès de l’opération” (*Histoire des croyances* 313).

Los significados profundos pertenecen a la esfera de las verdades ocultas, herméticas, que suponen una hermenéutica religiosa, etnográfica, cultural en general, para penetrarlas. Según Eliade, el cuestionamiento esencial de semejante trabajo de interpretación gira en torno al “significado verdadero” (*Mituri* 295) de cierto fenómeno religioso, aspecto cultural o texto. Esta

preocupación por la autenticidad del significado trae a colación la afirmación de Gadamer de que el éxito de la hermenéutica reside en la claridad sin equívoco de los significados, perpetuados por la tradición (*Truth* 319). Cabe afirmar que Eliade considera la hermenéutica inagotable, dado que los significados son intrínsecamente polivalentes, convicción que el historiador de las religiones expresó mucho antes de la “nueva crítica” (Marino 48).<sup>41</sup> Sus textos literarios muestran esta misma apertura hacia lecturas múltiples, en diferentes niveles del texto, hasta los estratos profundos de significados, que se pueden interpretar desde varias perspectivas.

El lenguaje constituye, para el hermeneuta de las religiones, más que un medio de expresión interhumana, un instrumento de comunicación simbólica y mitológica del cosmos vivo, secreto y profundo: “le monde se révèle en tant que langage,” bajo forma de ritos, mitos, símbolos, alegorías y hierofanías (*Aspects* 174). Esta perspectiva destaca la sacralidad de la palabra: “Étudier le sens des mots signifie demeurer en contact permanent avec le Logos, avec la réalité spirituelle absolue, surhumaine et suprahistorique” (“La conception” 168). En el contexto sagrado, lo esencial no es el contenido semántico de los términos, sino la totalidad de las actitudes espirituales que éstos implican; por consiguiente, el texto sagrado se convierte en sobre-texto, y las palabras, en un “soporte de significados” (Marino 75). Consideramos pertinente cuestionar si la idea de que en el ámbito místico-religioso el lenguaje tiene carácter sagrado aparece reflejada en el universo literario eliadiano. ¿Es arbitraria la relación entre significante y significado, en el sentido que destaca Ferdinand de Saussure o, al contrario, la misma idea que el historiador de las religiones sostiene en sus trabajos hermenéuticos de que las palabras tienen poder mágico, como en los textos védicos, por ejemplo, está presente en sus obras literarias? Una reflexión importante de Marino se refiere al hecho de que Eliade, en realidad, trabaja con nociones “desacralizadas,” es decir, lo sagrado, al pasar por los circuitos

hermenéuticos, pierde el carácter trascendente y se convierte en una noción “profana,” abstracta, laica, en un instrumento de interpretación (153). En el marco del análisis del fenómeno interdiscursivo, vamos a examinar, como hemos afirmado en la Introducción, la manera en la que el discurso literario retoma del discurso místico-esotérico la dimensión sagrada del lenguaje. Vamos a mostrar cómo en el ámbito literario lo sagrado cobra vida y se convierte en objeto de una experiencia lectora significativa, en la que el intérprete tiene la tarea de penetrar los estratos espirituales profundos de la humanidad y al vivir, al experimentar, al creer, logra re-vivificar una realidad no desconocida, sino olvidada, misteriosa y real. Cabe recordar que lo real, en acepción de Eliade, es un universo sagrado, rico y significativo. Con la siguiente aserción, el historiador de las religiones hace hincapié en la idea de que desde la perspectiva de lo real, lo profano aparece sin sentido, caótico e ininteligible.

Ce qui me paraît tout à fait impossible, en tout cas, c'est d'imaginer comment l'esprit humain pourrait fonctionner sans la conviction qu'il y a quelque chose d'irréductiblement réel dans le monde. Il est impossible d'imaginer comment la conscience pourrait apparaître sans conférer une *signification* aux impulsions et aux expériences de l'homme. La conscience d'un monde réel et significatif est intimement liée à la découverte du sacré (*L'épreuve* 175).

Los relatos eliadianos que vamos a analizar presentan el mundo profano como ilusorio, incontrolable, irreal. Sin embargo, en algunos casos, la experiencia de lo sagrado constituye solamente una etapa del desarrollo de las tramas y al final se disuelve en la literariedad de la obra.

## **Capítulo 2: El laberinto**

En este capítulo, nos proponemos un enfoque teórico de los conceptos que vamos a utilizar a lo largo del análisis textual. Las etapas que vamos a seguir en su acercamiento incluyen una rigurosa selección y un intento de definirlos y de presentar su *modus operandi*, es decir, su funcionamiento en el análisis que desarrollaremos posteriormente.

### **2.1. El laberinto en el arte y en la literatura**

De las varias concretizaciones del laberinto –como objeto arquitectural, como imagen visual en las bellas artes y como figura del discurso literario– que han sido estudiadas a lo largo del tiempo, vamos a enfocar algunos aspectos relacionados con esta representación en el arte y en la literatura.

#### **2.1.1. Breve mirada histórica**

Las primeras representaciones laberínticas remontan a tiempos inmemoriales, existiendo ya en la época de la piedra en las más antiguas civilizaciones. En el mundo occidental, estas representaciones están presentes en las catedrales y simbolizan la vía hacia la salvación, la Jerusalén Celeste, el lugar difícilmente accesible de la célula central; en el Oriente, las figuras decorativas con aspecto laberíntico se llaman *mandala*, que en sánscrito significa “círculo sagrado.” En su famoso estudio sobre el laberinto en el arte, Gustav René Hocke analiza los estudios singulares de Leonardo Da Vinci sobre el laberinto que parece ser “un juego abstracto de entrelaces,” cuyo propósito sería un intento de restaurar “la unidad de un mundo en disolución”(105). Hocke opina que las líneas entrelazadas que componen verdaderos laberintos míticos llevan a un centro, “a una célula primitiva concebida como centro del mundo, que en el

caso de Leonardo simboliza, sin duda, el *ego* complejo del propio artista” (105). Se trata de una figuración simbólica de las fuerzas convulsivas, pero misteriosamente ordenadas, del infinito, en el centro de las que se halla el enigmático ser humano, capaz de pensar y de “transcender los fenómenos concretos por su propia existencia, frío y dueño de sí mismo como un demiurgo” (106). Da Vinci pensaba construir un cuarto catóptrico<sup>42</sup> octogonal, un perfecto laberinto óptico, destinado a comprender al enigma “hombre” con su mundo contradictorio, una creación que, a través de sus líneas, colores y movimientos, debería reflejar –como lo hacen las mejores composiciones abstractas de hoy día- una armonía universal, una unidad del espíritu humano y de la “misteriosa energía espiritual” del mundo (Hocke 107). En la creación del artista italiano renacentista, los entrelaces abstractos del laberinto aparecen en forma de mapa geográfico del misterio o como símbolo criptográfico de la antigua representación cosmológica del “nodo del universo,” idea presente también en el *Paradiso*, donde Dante habla de “forma universale di questo nodo,” una antigua representación gnóstica que retomó la filosofía florentina en el siglo XVI y que remite a visiones como “cordón de oro” de Platón o “cadena de oro” de Homero (Hocke 107). Para Dante, Dios, el secreto, tendría que aparecer como unos nodos extraños, a los que Hocke considera unos “entrelaces de líneas abstractas, de figuraciones inextricables”(108). Los mejores laberintos están hechos de una sola línea, afirma este crítico y cita al grabador Mellan (1598-1668) quien al dibujar de una sola línea el rostro de Cristo, dijo: “l'unique est formé d'une seule ligne” (109).

Según Hocke, el laberinto representa un tema central de la literatura y del arte manieristas y, por lo tanto, el crítico habla de la existencia de un verdadero “culto por el laberinto,” concluyendo su análisis con la afirmación de que para Dante Alighieri, Leonardo Da Vinci, Alberto Durero y Pedro Diaz Morantes,<sup>43</sup> como también para Luis de Góngora y Argote y para

Doménikos Theotokópoulos, conocido como El Greco, estos motivos, puramente figurativos o abstractos a primera vista, revelan un sentido espiritual concreto, no sólo metafísico sino más específicamente religioso.<sup>44</sup> La figura del laberinto re-aparecerá en el arte y sobre todo en la literatura a partir de finales del siglo XIX. Pero ¿qué significados se le podrán atribuir? ¿Será de nuevo un símbolo religioso, en una época en que el mismo filósofo que declaró “la muerte de Dios,” usó la metáfora del laberinto para describir el siglo tumultuoso en el que vivía?<sup>45</sup> ¿Cómo se manifiesta esta figura y qué connotaciones tendría en las obras de los dos autores contemporáneos, cuyas obras son objeto de nuestro presente análisis?

La primera mención del laberinto en la literatura europea es la de Heródoto, quien describe uno de los más antiguos laberintos egipcios, formado de tres mil habitaciones y en cuyo centro casi imposible de encontrar se hallaban las tumbas de reyes y de cocodrilos sagrados (Hocke 108). Sin embargo, el más célebre y el más misterioso de todos los laberintos es el de Cnossos en Creta, del que se empezó a hablar en los tiempos de Plutarco. Para las civilizaciones antiguas, la figura del laberinto era utilizada como una metáfora que unificaba lo previsible y lo imprevisible del mundo, en que las desviaciones llevan al centro, a la perfección.<sup>46</sup> El motivo del laberinto surgió con mayor intensidad en los siglos XVI y XVII -la época manierista- con la aparición de los jardines laberínticos en Europa o con la prosa de Balthasar Gracián,<sup>47</sup> el “Labyrinthus medicorum” de Paracelso,<sup>48</sup> o el famoso libro de Juan Amos Comenio,<sup>49</sup> *El laberinto del mundo y El paraíso del corazón*. Luego, en el siglo XX, se destacan, por ejemplo, la colección de versos de 1910 de Juan Ramón Jiménez, que se titula *Laberinto*, así como los relatos laberínticos de Kafka o los cuentos de Borges. En la obra del ilustre autor argentino, el laberinto es tema y también estructura narrativa. En este sentido, cabe mencionar la reflexión de Laura Silvestre de que la obra de Borges se caracteriza por un “desmedido proceso de

intertextualidad,” que resulta de la incesante re-lectura y re-escritura de textos existentes o inventados, por lo cual, sus ficciones han sido frecuentemente llamadas “laberínticas,” estructuradas según el principio de un “rizoma” (105).<sup>50</sup>

A través de esta somera presentación del laberinto, hemos introducido nuestro objeto de estudio, habiendo puesto de relieve algunas de las etapas más importantes en las que, a lo largo de la historia, esta figura se ha manifestado en el arte y en la literatura.

### 2.1.2. Etimologías

Existen varias hipótesis sobre el origen del término “laberinto,” lo cual ha representado tema de debate entre las escuelas rivales de etimologistas y lingüistas en los últimos años. El investigador italiano Paolo Santarcangeli opina que conocer su etimología nos daría una indicación clara sobre el origen del mito y la naturaleza del rito con el cual éste se relaciona (65). Una hipótesis recientemente descartada ha sido el posible origen egipcio de la palabra, que estaría relacionada con el término *laura*, que significa “pasaje” o “mina” (Santarcangeli 66). En su libro sobre laberintos, William Henry Matthews sugiere una posible conexión con *labrys*, que en ciertas lenguas de la Asia Menor significaría “hacha” (174). Sir Arthur Evans, al explorar la cuna del laberinto cretense en Cnossos, descubrió muestras del uso simbólico y religioso de la doble hacha, lo que hizo que los diccionarios contemporáneos adoptaran esta explicación para ilustrar la etimología del término (Matthews 175). Según Santarcangeli, varios arqueólogos han rechazado esta propuesta<sup>51</sup> y opinan que el nombre *labra* indicaba originalmente “una caverna o una mina con galerías y corredores múltiples” (65). En cuanto al significado de *labrys*, hay varias opiniones; algunos arqueólogos consideran que este término sugiere un símbolo del poder o una herramienta utilizada en los sacrificios rituales; otros piensan que está relacionado con La

Gran Madre Minoica, como sostiene, por ejemplo, Gaetano Cipolla (35). Un detalle interesante que apunta Santarcangeli se refiere a la desinencia *inda*, elemento preindogermánico existente en la lengua griega, que significa “jugar” y se usa únicamente en la formación de palabras que denotan juegos de niños. Por consiguiente, *labrinda* significaría “juego de caverna” (67).

Según una mención del siglo XVII, el término “laberinto” conlleva la idea de que nadie puede *elabi inde*, es decir, “escapar de allí en adelante,” como señala Penelope Reed Doob en su estudio *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages* (96). La misma connotación de inextricabilidad del dédalo resulta de la expresión de Ascensius, un humanista del siglo XV, *laboriosus exitus domus*, o sea, “la casa desde la cual es difícil salir,” mientras que el sintagma empleado por Nicholas Trevet sugiere la impenetrabilidad: *laboriosa ad entrandum*, “difícil de entrar” (Doob 96). Doob ofrece un análisis interesantísimo sobre las posibles etimologías del *laborintus*, que pondrían de relieve varias cualidades del dédalo. Según esta autora, el verbo *labor* significa “caigo, perezco o yerro,” lo cual sugeriría una interpretación moral *in malo*; el sustantivo *labor* conlleva el significado de “dificultad” o “cansancio” y remite a la idea de proceso difícil y, por consiguiente, *labor intus* se podría traducir por “tener dificultad dentro” (97).

Los intentos de establecer la etimología del término “laberinto” han sido numerosos. Cada raíz posible ha dado origen a diferentes interpretaciones, que vamos a tener en cuenta en nuestro análisis.

### **2.1.3. Tipologías del laberinto**

En la literatura consagrada al estudio del laberinto, existen varias posibles clasificaciones, en función de criterios tales como la estructura de esta representación o la perspectiva desde la

cual uno la percibe. En el ya citado libro, Doob distingue, a base del criterio estructural, dos tipos de construcción: el modelo laberíntico *unicursal*, típico del arte visual, y el modelo *multicursal*, que deriva de la tradición literaria. En opinión de esta crítica, el modelo *unicursal*, procedente de las artes visuales, se encuentra en la mayoría de los períodos y de las culturas desde los tiempos prehistóricos y forma parte de una cultura popular (48). Este tipo de laberinto está formado de una senda única, con muchas curvas, pero sin bifurcaciones, ni caminos sin salida; a través de sus corredores, el caminante se mueve constante y continuamente, teniendo que recorrer la más larga ruta posible para llegar al centro (Doob 48). De acuerdo con la autora, el modelo *unicursal* tiene como estructuras análogas el camino tortuoso y el meandro y es símbolo de la paciencia y del aguante de los giros imprevisibles del destino; aunque no existe el peligro de perderse en el laberinto *unicursal*, sin embargo, en el centro está esperando el minotauro amenazador, símbolo de la muerte, del diablo o del infierno (49). Desde el punto de vista de la connotación moral, la construcción *unicursal* puede tener un significado: positivo, de paciencia en momentos de adversidad; negativo, si el caminante ignorante o descuidado persiste en lo malo, continuando su camino hacia el infierno; o neutro, si el personaje sigue un proceso mental complicado para llegar obstinadamente a la conclusión lógica (Doob 51). El laberinto *multicursal* es típico de los textos literarios y sugiere una serie repetitiva de *bivias*, es decir, de opciones entre varias sendas.<sup>52</sup> A través de esta construcción, el movimiento es episódico; el viajero tiene que pararse en cada encrucijada y decidir en qué camino seguir, experiencia que crea confusión, duda y frustración, a medida que la ambigüedad aumenta; por consiguiente, el laberinto *multicursal* es peligroso, aunque no hay ningún minotauro esperando en el centro; el problema es la dificultad de encontrar el centro, la salida, la solución (Doob 46). En la literatura, este tipo de imagen aparece asociada, entre otros, con el bosque, el desierto, el cruce de caminos, el océano y una serie de

cuevas y simboliza la dificultad intelectual y moral y también la complejidad estética (Doob 47). Desde el punto de vista moral, la experiencia en el laberinto *multicursal* puede ser: positiva, cuando el viajero aprende o realiza algo y trasciende la confusión del dédalo; negativa, si el caminante fracasa en su opción y, de esta manera, queda atrapado dentro del laberinto; o neutra, si la senda a través de esta construcción es la única modalidad de llegar desde un punto a otro, pero el proceso no conlleva ninguna connotación moral (48).<sup>53</sup>

Otra posible clasificación de los laberintos en función del criterio estructural es la que menciona Umberto Eco en el “Prólogo” al *Libro de los laberintos* de Santarcangeli, al hacer referencia a tres de las numerosas categorías que analiza el autor del libro antes mencionado. Eco destaca el laberinto “univariado,” es decir, lineal, “de tipo griego,” como es el de Teseo, en el cual el viajero no se pierde, dado que el camino sinuoso, sin bifurcaciones, lo lleva en cierto momento al centro, donde se tiene que enfrentar con el Minotauro (“Prólogo” 15). La segunda categoría la constituye el laberinto manierista, arborescente, con senderos bifurcantes y caminos múltiples, pero de los cuales sólo uno lleva a la meta; para no perderse en estos laberintos, el viajero necesita utilizar el hilo de Ariadna (“Prólogo” 15). El laberinto no-lineal o rizomático forma la tercera clase. Cada sendero de este laberinto está conectado con todos los demás, formando una “red infinita” y no existe un centro único, ni una estructura fija (“Prólogo” 15).

Otro criterio según el cual se puede organizar la gran variedad de los laberintos en un número limitado de tipos lo representa la perspectiva desde la que el lector percibe esta construcción. Visto desde arriba, el laberinto es un “símbolo de maestría artística, de orden perfecto”; percibido desde el interior, a través de la perspectiva del viajero, el laberinto parece un “enredo inextricable e impenetrable”; y aún más, si el lector experimenta el efecto psicológico que esta construcción tiene sobre el viajero que, al encontrar la salida, siente que sale a la luz,

entonces la vía laberíntica puede ser interpretada como un “proceso complejo de aprendizaje” (Doob 66). Vamos a presentar en breve el análisis histórico que realiza Doob de estas percepciones diferentes del laberinto.

En la mayoría de los textos antiguos, el laberinto tiene un significado positivo, como símbolo de la maestría visual o verbal; en las obras que pertenecen a la época del cristianismo temprano, Dios es alabado por ser el supremo *artifex*, cuyos laberintos son *in summo bono*, penetrables y extricables, pero sólo para los elegidos (Doob 66). Gran parte de las metáforas laberínticas medievales tienen connotaciones *in malo*, como en el caso de las construcciones *inextricables*, es decir, las del interior de las que uno no puede escapar; éstas representan una prisión peligrosa y son símbolos de todo lo que limita, como la herejía, la filosofía pagana, el pecado, la vida o la muerte (Doob 72). En cambio, los laberintos *impenetrables* generalmente guardan un secreto o un tesoro en el centro, adonde es difícil llegar (Doob 72). La connotación de las construcciones impenetrables (en los cuales a uno le resulta difícil encontrar el centro o la respuesta a un enigma) se puede vincular con el significado de la etimología medieval de “labor intus,” es decir, “dificultad de continuar el camino adentro.”<sup>54</sup> El empleo de los laberintos de proceso difícil es teleológico, educacional, llevando al caminante a una conclusión o incluso a una trascendencia; el viajero ignorante está desconcertado al verse dentro de un proceso laberíntico existencial, pero el dédalo lo llevará a la iluminación, dado que el arquitecto mismo le guiará el rumbo, a través de un diálogo, un debate o una dialéctica (Doob 83).<sup>55</sup> En la mentalidad medieval, los textos explícitamente clasificados como laberínticos eran malos, pero al mismo tiempo, el laberinto promete la satisfacción de dominar la dificultad, lo que tiene un significado positivo.<sup>56</sup>

#### **2.1.4. La transposición del artefacto arquitectónico, la figura visual y la noción abstracta del laberinto al dominio textual**

A continuación, nos proponemos identificar y examinar los mecanismos necesarios para transferir el artefacto arquitectónico, la figura visual y la noción abstracta del laberinto al dominio textual. El laberinto, en sus varias hipóstasis -como artefacto arquitectónico, figura visual o noción abstracta- representa una imagen espacial estática. Para transponer el laberinto al dominio textual, es decir, para transformar esta figura estática en materia narrativa, es necesario conferirle dinamismo. Para que la figura espacial del laberinto forme parte de un texto literario, ésta debe adquirir también una configuración temporal.

En la realidad del escritor y en la del lector o, en otras palabras, en la realidad extraliteraria, existe una relación inextricable entre espacio y tiempo. Uno de los primeros filósofos de la Antigüedad que señalaron este lazo fue Platón.<sup>57</sup> La idea de interdependencia de los dos conceptos ha persistido a través de los siglos y ha aparecido en los discursos de varios filósofos, entre los cuales mencionamos a Immanuel Kant, quien profundizó el análisis de la conexión entre el espacio y el tiempo, que representan formas *a priori*, es decir, modificaciones de la mente dentro de las cuales ocurren todas las percepciones sensoriales (Bossart 91). Para Kant, el espacio constituye la forma de percibir las cosas externas, mientras que el tiempo es la forma de la experiencia interna, de la conciencia (Bossart 91).<sup>58</sup>

Estructuralmente, el universo literario constituye un mundo similar al nuestro y, por consiguiente, tiene como característica fundamental la conexión intrínseca entre la coordenada espacial y la temporal, aspecto estudiado ampliamente por el teórico ruso Mijaíl Bajtín que acuñó el concepto de *cronotopo* literario para referirse a esta fusión, que vamos a exponer en un apartado teórico posterior.

En su obra monumental *Tiempo y narración*, Paul Ricoeur examina la correlación entre “la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la experiencia humana,” afirmando que “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal” (113). Partiendo desde la aserción del crítico francés de que “el mundo refigurado por la narración es un mundo temporal,” (*Tiempo* 140) podemos afirmar que la figura estática del dédalo se convierte en una imagen dinámica si uno recorre los caminos sinuosos de esta construcción, experimentando las peripecias de la jornada, tomando contacto con el entorno desde diversas perspectivas, viviendo la experiencia del viaje. Dicho de otra forma, para transformar el dédalo en realidad del mundo ficticio, hace falta un personaje que camine en sus senderos. Es a través de la visión del personaje y por medio de su percepción que el laberinto cobre vida y adopte manifestaciones variadas en el texto literario. Para transponer la figura del dédalo a la literatura hay que describir sus sendas, hay que re-crear la construcción a través de las palabras, sea desde el punto de vista del viajero que anda por la vía tortuosa, sea desde la perspectiva del que lo contempla desde el exterior.

### **2.1.5. Definición del laberinto en la obra literaria**

La definición del término “laberinto” que ofrece el *Diccionario de la Real Academia Española* se refiere al objeto arquitectural: “Lugar formado artificiosamente por calles y encrucijadas, para confundir al que se adentre en él, de modo que no pueda acertar con la salida” y, en sentido figurado, el laberinto es, de acuerdo con el mismo diccionario, una “cosa confusa y enredada” (1220).

En nuestro trabajo, emplearemos el término de “laberinto” o su sinónimo “dédalo” (que

proviene de Dédalo, el nombre del maestro arquitecto que diseñó la famosa construcción cretense) para referirnos a la imagen visual presente en los textos literarios, que tiene forma de camino intrincado y que posee valencias múltiples. Distinguimos dos niveles de interpretación de la figura del laberinto: un nivel metafórico, el de la representación física, concreta, del laberinto, en el espacio y en el tiempo; y otro, simbólico, de los significados a los que remite esta figura.

Los textos literarios de los dos autores en los que se encuentran representaciones, referencias o alusiones al laberinto muestran que en el plano espacial, éste constituye metafóricamente un lugar formado por sendas sinuosas y encrucijadas por las que el personaje viajero camina en busca de algo, sea el centro, sea la salida; los saltos de una temporalidad a otras o las redes de tiempos por las que el caminante deambula, a veces simultáneamente, dibujan, también a nivel metafórico, la imagen de un dédalo; a nivel simbólico, esta figura sugiere, por ejemplo, el destino del hombre, la psique humana, el camino que uno atraviesa en busca de algún tesoro material o espiritual y las dificultades que tiene que enfrentar. El laberinto puede también configurar lo libresco, que supone una doble perspectiva, rasgo peculiar de la construcción arquitectónica: por un lado, existe la visión unitaria del escritor, quien construye el laberinto del libro y, por el otro lado, la perspectiva limitada y fragmentaria del lector que recorre las sendas de la narración, tratando de llegar a una meta, es decir, a una conclusión.

## **2.2. El laberinto en el marco de la narración fantástica**

El conjunto de ocho narraciones que vamos a analizar en el presente trabajo son obras fantásticas, razón por la cual consideramos pertinente mencionar unas cuantas características de esta categoría de lo imaginario, así como señalar los vínculos entre la figura del laberinto y lo fantástico. El teórico ruso Tzvetan Todorov formula una de las primeras definiciones de lo

fantástico, visto como momento de vacilación de los personajes y del lector con respecto a la naturaleza que se le puede atribuir al acontecimiento sorprendente:

Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento sucedió realmente, es parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. ... Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. (*Introducere* 42)<sup>59</sup>

Esta definición no abarca todos los casos; existen obras fantásticas en las cuales no aparece la cuestión de la vacilación y el lector reconoce desde el principio la convención literaria.

Otro teórico de la literatura fantástica, Rosalba Campra, pone de relieve la distinción entre el cuento fantástico del siglo XIX, en los que domina el elemento “horror,” muchas veces debido a la presencia de los vampiros,<sup>60</sup> y el del siglo XX, donde lo que inquieta es la ausencia de un enemigo concreto al cual se le pueda enfrentar. En opinión de esta autora,

La estética del contraste predominante en el siglo pasado ofrecía, de todos modos, a pesar de la desestabilización, un margen de seguridad. Al vampiro, si es real, se lo puede combatir. En el cuento fantástico de hoy, esta mínima seguridad se ve tendenciosamente suplantada por la ausencia del enemigo. No ya la lucha, sino la imposibilidad de explicación de algo que no se sabe siquiera si ha ocurrido o no...El héroe fantástico ya no puede combatir; se enfrenta con la nada: un punto interrogativo. (109)

Varios otros estudios de lo fantástico hacen hincapié en el componente aterrador de las

obras que pertenecen a este género literario. En opinión de Roger Caillois, lo fantástico “opera una amenaza, una ruptura, un desgarramiento insólito, casi insoportable en el mundo real” (“De la féerie” 14). Pero en “El milagro secreto,” por ejemplo, un cuento fantástico de Borges, no se trata de ningún elemento terrorífico, ni de confrontaciones o de amenazas. Lo que confiere carácter fantástico a esta narración es la co-existencia de dos planos temporales, que son mutuamente excluyentes en la realidad fenomenológica: el tiempo histórico y el presente eterno. En “El jardín de senderos que se bifurcan,” la penetración en lo fantástico coincide con la entrada en el jardín-laberinto, donde se disipan las fronteras entre un mundo y otro. En “Las ruinas circulares,” las dos ontologías diferentes —el mago y el ser soñado— conviven en el centro del laberinto. Lo fantástico se define aquí como la compenetración de dos mundos, normalmente excluyentes entre sí, pero cuya existencia es posible en el ámbito literario. Como hemos mostrado en los últimos dos ejemplos, el momento de tensión máxima en donde origina lo fantástico está vinculado, varias veces, con el laberinto.

Howard Philips Lovecraft señala el contraste entre lo fantástico occidental que se caracteriza por el predominio del efecto aterrador y lo fantástico oriental que evolucionó de manera distinta, llegando a ser “une superbe et fascinante mélodie pleine de couleur et de poésie dépassant presque toute angoisse par l'éclat de la fantaisie imaginative” (69-70). El crítico rumano Nicolae Steinhardt también destaca la diferencia entre lo fantástico occidental, basado sobre todo en lo maravilloso, en la combinación “graciosa, horrible o desconcertante de la realidad fenomenal de este mundo” y lo fantástico oriental, es decir, místico-simbólico que se dirige hacia el “conocimiento de las esencias y de los misterios” y hacia el “descifrar de los símbolos” que nos rodean (Glodeanu 259). En opinión de Steinhardt, las particularidades intrínsecas de la prosa fantástica de Eliade hacen que ésta pertenezca a lo fantástico de tipo

oriental, lo que según Glodeanu, explicaría la razón de la dificultad de encontrar correspondencias entre las obras literarias del escritor rumano y la literatura universal (Glodeanu 259). Adrian Marino hace hincapié en la función del misterio dentro de los mecanismos cotidianos: "pour que le fantastique impose ses lois, il a besoin d'une véritable fissure dans l'ordre existant, d'une irruption directe, brutale et invincible du mystère à l'intérieur des mécanismes et des prévisions quotidiennes de la vie: l'invasion du sacré à l'intérieur de l'ordre laïque, profane, du surnaturel au milieu du naturel" (13).

En lo fantástico eliadiano, se destaca la idea del "camuflaje" de lo sagrado en la realidad cotidiana. En una entrevista con Henri-Rocquet, el escritor confiesa: "Dans tous mes récits, la narration se développe sur plusieurs plans, afin de dévoiler progressivement le fantastique dissimulé sous la banalité quotidienne. ... La littérature fantastique révèle, ou plutôt crée, des univers parallèles" ("*L'épreuve*" 203-204). Pero justamente la yuxtaposición de estas dos realidades complementarias -lo sagrado y lo profano que co-existen de manera ambivalente e inextricable- constituye la característica esencial de lo fantástico en Eliade. Su esencia es mítico-simbólica, inspirado en los cuentos de hadas y los poemas épicos del folclor rumano, de la filosofía india y de la tradición de la literatura fantástica de su país de origen cuyo representante más significativo es el poeta Mihai Eminescu.<sup>61</sup>

Las ilustraciones anteriores han puesto de relieve los vínculos entre la figura del laberinto y lo fantástico, en Borges. Una relación similar se hace notar en los relatos de Eliade, donde el surgimiento de lo sagrado en la realidad cotidiana se relaciona con la figura del laberinto. Esto ocurre, por ejemplo, en "Medianoche en Serampor." El corazón de la selva donde arriban los tres amigos de noche se puede interpretar como el centro del bosque-laberinto, el lugar en el que descubren el mundo extraño. Este brote de otro espacio-temporalidad es una manifestación

insólita de lo fantástico. Al examinar esta concretización de lo fantástico a partir de la distinción que señala Steinhardt, podemos afirmar que se trata de dos mundos paralelos cuya existencia concomitante está envuelta en misterios de naturaleza oculta y abre vías de conocimiento de otra realidad, a través de sus símbolos; según el crítico rumano, éstos representan rasgos de lo fantástico oriental. Sin embargo, en la escena de “Medianoche” que hemos presentado anteriormente, el efecto aterrador no está ausente, sino todo lo contrario, está intensamente marcado, con lo cual la narración no se conforma a la definición de lo fantástico oriental según Lovecraft.

### **2.3. El laberinto como metáfora del espacio y de la temporalidad**

En este subcapítulo, vamos a reunir los siguientes componentes del marco teórico del presente trabajo: el concepto de temporalidad, elemento predilecto del imaginario ficcional de los dos escritores, con numerosos sub-temas; la relación entre el espacio y el tiempo en el ámbito literario; y la metáfora, figura retórica por la que se manifiesta el laberinto en Borges y en Eliade.

#### **2.3.1. La temporalidad<sup>62</sup>**

El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica; la eternidad, un juego o una fatigada esperanza. (Borges, “Historia de la eternidad” 353)

The question “What do we do with Time” expresses the supreme ambiguity of the human condition. (Eliade, “Youth without Youth” 132)

La amplia problemática de la temporalidad es una constante de la creación literaria tanto del autor argentino como del escritor rumano. La visión subjetiva de la naturaleza del tiempo toma una variedad de formas en sus textos, concretizando conceptos como la circularidad, el

eterno retorno, las estructuras laberínticas, bifurcables, paralelismos, anticronología, modelos temporales a los que vamos a referirnos en lo que sigue.

En los cuentos borgeanos se entretajan, casi de manera lúdica, diferentes temporalidades: tiempos que se bifurcan, tiempos paralelos, tiempos simultáneos, ríos que fluyen desde el porvenir hacia el pasado, un futuro ya existente, una vida ya pasada, ilusoria y movable, y en este espectáculo delirante, momentos del pasado y del futuro llegan a coexistir en el presente, creando la impresión de unas ramificaciones infinitas, que componen la imagen del laberinto. Semejantes indagaciones de orden metafísico son propias de los filósofos tlönianos:

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 transcurrido 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. (“Tlön” 436-437)

La narrativa eliadiana propone numerosas posibilidades de superar la cronología o, en términos del autor, “salir del terror de la historia,” mediante el sueño, el amor, el espectáculo o la disolución del ser en lo intemporal. En lo que sigue, vamos a enfocar algunos aspectos concernientes al laberinto y a su relación con la temporalidad.

#### **2.3.1.1. La eternidad**

“¿Cómo pude no sentir que la eternidad, anhelada con amor por tantos poetas, es un artificio espléndido que nos libra, siquiera de manera fugaz, de la intolerable opresión de lo sucesivo?” (Borges, “Historia de la eternidad” 351).

La refutación del tiempo ha constituido una de las “desesperaciones aparentes y consuelos secretos” de Borges (“Nueva refutación” 148). El único modo de escapar de la presión del tiempo es mediante la ilusión de la eternidad. No obstante, para Borges, la eternidad es el instante, un momento intensamente vivido, como en el caso de una revelación o de una percepción completa de la coincidencia de todos los tiempos y espacios en el presente, lo cual sostiene el equilibrio y la unidad del universo. Una ilustración de ello es el misterioso Aleph, objeto caleidoscópico que expone, de manera exhaustiva, en un presente que no se inscribe en la cronología, fragmentos de espacio y de tiempo. Otro ejemplo es la experiencia relatada también en primera persona, en “Nueva refutación del tiempo,” cuando durante una caminata nocturna por Barracas, el narrador vive una escena de antaño: “Esa pura representación de hechos homogéneos –noche en serenidad, parecита límpida, olor provinciano de la madreSelva, barro fundamental- no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es sin parecidos ni repeticiones, la misma” (“Nueva refutación” 143).

Esta visión de la eternidad como vivencia de la simultaneidad de presente, pasado y futuro se parece a un viaje trastemporal, igual al desplazamiento del protagonista-narrador de “Medianoche en Serampor,” ciento cincuenta años atrás. El tiempo como percepción sucesiva de eventos es sólo una ilusión en Borges, por lo cual su existencia es anulada: “El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una desilusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo” (“Nueva refutación” 143). A esta solución apunta su pregunta retórica que mencionamos en el epígrafe al presente sub-capítulo.

En su “historia general de la eternidad,” Borges debate la cuestión de “la eternidad, cuya despedazada copia es el tiempo,” a partir de dos obras que definen dos visiones diferentes: el

“quinto libro de las Enéadas” de Plotino, que se inspira en la tesis platónica de que “el tiempo es una imagen móvil de la eternidad” y que el autor argentino denomina “la primera eternidad,” y el “onceno libro de las *Confesiones* de San Agustín” que sería el documento fundamental de la segunda eternidad o la cristiana (“Historia” 363, 357, 353, 358). El ensayo borgeano se inicia con la aserción de Plotino de que para analizar la naturaleza del tiempo, hay que conocer antes la eternidad, que es modelo de aquél. Borges invierte el orden propuesto por el filósofo griego, considerando el tiempo “misterio metafísico, natural, que debe preceder a la eternidad, que es hija de los hombres” (“Historia” 353). El ensayista cuestiona la direccionalidad del lapso del tiempo (“Que fluye del pasado hacia el porvenir es la creencia común, pero no es más ilógica la contraria” [“Historia” 353]), como también la dificultad de sincronizar el tiempo individual con el tiempo universal y define la eternidad como simultaneidad de pasado, presente y porvenir. En este sentido, cita a Plotino que imagina la eternidad desde una perspectiva alucinante que Borges considera un “inmóvil y terrible museo de los arquetipos platónicos” (“Historia” 353) y que convertiría la realidad del mundo en una copia de un orden superior, de un “capitán, la Inteligencia pura, y la Sabiduría inalcanzable, y la edad genuina de Cronos, cuyo nombre es la Plenitud. Todas las cosas inmortales están en él. Cada intelecto, cada dios y cada alma. Todos los lugares le son presentes” (“Historia” 355). La eternidad cristiana “atributo de la ilimitada mente de Dios” está vinculada con el misterio de la Trinidad y la problemática en torno a la predestinación (“Historia” 358), convirtiendo a los hombres en autómatas, cuyo destino ha sido previamente establecido por una divinidad implacable.

En Eliade, la eternidad es sinónimo del presente eterno: “... by transcending the Universe, the created world, one also transcends time and achieves *stasis* –the eternal non-temporal present” (*Images* 75). Para el budista, el tiempo consiste en un continuo fluir y, por lo

tanto, todo lo que se manifiesta en el tiempo no es sólo temporal sino también ontológicamente irreal (Eliade, *Images* 79). Desde esta perspectiva, el instante presente no es real porque continuamente se transforma en pasado, o sea, niega su existencia (Eliade, *Images* 79). Eliade explica que el presente eterno de los místicos es la no duración, la llamada *stasis*, espacialmente simbolizada como inmovilidad a la que llega el ser liberado, y la definición del Yoga que da Patanjali es de “supresión de los estados de conciencia,” de parada del flujo psico-mental: “He “whose thought is stable” and for whom time no longer flows, lives in an eternal present, in the *nunc stans*” (*Images* 81).

### **2.3.1.2. El tiempo cíclico o el eterno retorno<sup>63</sup>**

El tiempo cíclico o circular representa una de las estructuras temporales frecuentes en la obra de Borges y su más notorio expositor entre los filósofos modernos fue Friedrich Nietzsche. La doctrina filosófica del “Eterno Regreso” aparece desarrollada en las ficciones “La doctrina de los ciclos,” “El tiempo circular” y “Nota sobre Walt Whitman.” En “El tiempo circular,” Borges distingue tres versiones del concepto de la circularidad: la primera se inspira en la idea de Platón de que los siete planetas, después de llegar todas a una velocidad igual, regresarán a su punto de partida; la segunda se refiere a la supuesta finitud de la materia; y la tercera sostiene que los ciclos que se repiten son similares, pero no idénticos. Una ilustración de esta última versión —que es la que Borges prefiere— aparece en “Tema del traidor y del héroe,” cuento en el cual la historia del asesinato de Fergus Kilpatrick parece repetir la historia de Julio César. En “Nota sobre Walt Whitman,” el tema del tiempo cíclico es subyacente a la idea de inmortalidad del poeta que se desdobra en “el Whitman eterno,” uno de los personajes creados por el autor homónimo, para mantener un diálogo con cada futuro lector: “Casi inhumana fue la tarea” de “construir un libro

absoluto que incluya a todos como un arquetipo platónico, un objeto cuya virtud no aminoren los años” (253, 249). El autor argentino elogia el logro del “filósofo moderno del tiempo cíclico” (Barrenechea 56) de haber señalado nuevos significados del concepto de repetición eterna: “Antes de Nietzsche la inmortalidad personal era una mera equivocación de las esperanzas, un proyecto confuso. Nietzsche la propone como un deber y le confiere la lucidez atroz del insomnio.... Desenterró la intolerable hipótesis griega de la eterna repetición y procuró deducir de esa pesadilla mental una ocasión de júbilo” (“La doctrina” 389).

El eterno retorno es concepto teorizado en “La doctrina de los ciclos,” tematizado en forma lírica en “La noche cíclica,” inferido por medio de la doctrina de la trasmigración de las almas en “El inmortal” o sugerido como repetición infinita de cierto acto emblemático, como el asesinato de César. Estas permanentes reiteraciones ponen de relieve la monotonía, la falta de diversidad y de capacidad de creación en el sentido de *poiesis*;<sup>64</sup> el mundo queda reducido a un acto único, originario, primordial, con lo cual el resto de la historia significa una multiplicación al infinito de aquel primer eco creador: el *logos*. Por lo tanto, podemos afirmar, inspirándonos en Michel Lafon, que la obra borgeana revela una visión del “mundo como reescritura” (17), como eterno retorno a la palabra inicial, fundadora.

Desde esta perspectiva, el laberinto borgeano puede ser también representación de la circularidad del espacio y de la ciclicidad del tiempo, así como una figuración que refleja la estructura del texto mismo y, más aún, la relación entre varios textos, entre diferentes autores y entre diversos lectores, que al pronunciar una línea de Shakespeare se identifican con el autor inglés. En esta línea, todo texto se define como reescritura de otros, tal como aparece ilustrado en Tlön, el gran mundo laberíntico, en donde no existe el concepto de autoría (Lafon 19). La circularidad del espacio y la ciclicidad temporal implican una proliferación repetitiva que se debe

a que el cosmos sea un todo unitario y continuo, tal como lo describe el autor en "Historia de la eternidad": "la eternidad quedó como atributo de la ilimitada mente de Dios" (361).

El concepto de tiempo cósmico también forma parte de las preocupaciones teóricas del historiador de las religiones rumano, que estudió este aspecto de la temporalidad en *El mito del eterno retorno*. En este famoso trabajo, Eliade desarrolla la doctrina de la "eterna repetición del ritmo fundamental del Cosmos: su destrucción y su recreación periódicas" (73). Se trata de una temporalidad de las sociedades premodernas, cuya existencia cotidiana estaba integrada en la ciclicidad cósmica. Este concepto del eterno retorno aparece ilustrado en su narrativa. Un ejemplo es el personaje de la novela *Noche de San Juan*, el viejo Anisie que lleva una vida tranquila en el campo, en medio de un paisaje bucólico, donde contempla el paso del tiempo cíclico y la repetición periódica de las estaciones. El viejo parece haberse integrado en el ritmo de la naturaleza que le rodea, y esto constituye su modo de experimentar la eternidad.

El laberinto es una representación visual del tiempo circular con su flujo incesante y repetitivo. Esta estructura de sendas recurrentes es una figuración del eterno retorno, del ciclo vital que delimita el paso desde la vida hacia la muerte y de nuevo hacia otro comienzo. El tiempo circular, forma temporal frecuente en la obra borgeana, constituye, como afirma Marcel Le Goff, uno de los misterios más profundos que el autor revela a través de la imagen del laberinto (313). Varias imágenes geométricas, juegos de espejos y simetrías son, en efecto, modalidades de representación de una realidad menos visible que es el tiempo (Le Goff 314). La circularidad no es solamente una recurrencia temática en los escritos borgeanos, sino que sus textos en sí son contruidos a base de tal estructura. Desde este punto de vista, podemos afirmar parafraseando a Roger Caillois, que el laberinto con sus sinuosidades, vueltas y caminos sin salida, correspondencias, simetrías y repeticiones infinitas, constituye simultáneamente la

sustancia y el modelo estructural de la escritura del autor argentino ("Les Thèmes" 211).

### **2.3.1.3. El viaje por el tiempo**

Otro aspecto relacionado al tema de la temporalidad es el viaje a través del tiempo. En Borges, el viaje temporal está presente en "El inmortal," donde el protagonista Marco Flaminio Rufo viaja en busca del río que da la inmortalidad y se encuentra con un personaje de un tiempo arcaico, el famoso poeta clásico griego Homero. El viaje del Rufo se convierte en un viaje en el tiempo, hacia los orígenes de la civilización occidental.

Los personajes del relato eliadiano "Medianoche en Serampor" pasan por una experiencia extraña: una noche, al pasear por un bosque, oyen gritos de mujer. Caminan en dirección de los gritos y se encuentran con un viejo indio en frente de una casa. A los viajeros les parece extraña la inmovilidad del anfitrión y su lenguaje arcaico. Al día siguiente, los caminantes se enteran de que había ocurrido un crimen en aquel bosque ciento cincuenta años atrás. Los personajes están proyectados fuera de su tiempo y de su espacio, y no sólo asisten a un acontecimiento que ocurrió más de un siglo atrás, sino que con su presencia modifican aquella escena de antaño. Este relato contado en primera persona ilustra el tránsito desde un tiempo a otro y sugiere la posibilidad de re-actualizar, de re-vivir el pasado, idea que tiende a aniquilar la obsesión del ser humano de ser prisionero de un tiempo histórico irreversible.

### **2.3.1.4. La modificación del pasado**

La metódica elaboración de hrönir (dice el oncenotomo) ha prestado servicios prodigiosos a los arqueólogos. Ha permitido interrogar y hasta modificar el pasado, que ahora no es menos plástico y menos dócil que el porvenir. (Borges,

“Tlön 439-440)

Así que no sólo éramos los espectadores de un drama, que se había representado tiempo atrás, sino que nos introducíamos, como personajes nuevos, en la misma continuación de su intriga, la transformábamos mediante nuestras iniciativas, mediante nuestra actualidad.... (Eliade, “Medianoche” 58)

Una modalidad por la que el individuo se rebela en contra de la irreversibilidad del tiempo y la ley de la causalidad es el intento de modificar el pasado. Los habitantes de Tlön tratan de cambiar el pasado a través de la introducción de elementos a los que llamaban “hrönir,” creados por la imaginación, “la distracción y el olvido.” Esta misma idea aparece reiterada en “El Aleph”: “Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho sea con otras palabras: es crear dos historias universales” (575).

La alusión al mismo anhelo secreto está presente también en Eliade. El personaje-narrador de “Medianoche en Serampor” cuestiona su experiencia en el laberinto de la selva, cuando junto con sus compañeros es testigo de unos acontecimientos que ocurrieron años atrás y además modifica, con su presencia, los hechos. El protagonista de “El burdel de las gitanas” no expresa de manera abierta este deseo irrealizable, pero el desenlace de la narración puede ser interpretado como una modificación del pasado, un retorno a cierto momento anterior y un recomenzar del camino de la vida, pero por un sendero diferente, con lo cual los acontecimientos que tuvieron lugar posteriormente también están anulados. Al final de su recorrido por diferentes espacios y tiempos, Gavrilescu entra en un nuevo territorio, lo que puede significar el gran paso hacia la muerte o hacia una nueva vida, es decir, una vuelta a su juventud para reanudar el hilo de la historia con su querida Hildegard.

### 2.3.1.5. Tiempos paralelos

... mientras dormimos aquí, estamos despiertos en otro lado y ... así cada hombre es dos hombres. (Borges, "Tlön 437)

La simultaneidad de varias coordenadas temporales es el tema del ensayo "El tiempo y J.W. Dunne," en el que Borges presenta la concepción de J.W. Dunne sobre la existencia de unas "innumerables dimensiones del tiempo" (25). Esta idea aparece en el cuento "El jardín de senderos que se bifurcan," en que Ts'ui Pên, autor de un "volumen cíclico, circular ... cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente" (477), "no creía en un tiempo uniforme, absoluto" sino "creía en infinitas series de tiempos divergentes, convergentes y paralelos" (479). El sinólogo Albert, quien ha descifrado la "infatigable novela" del antepasado de Yu Tsun, "una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo" concluye: "Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y yo no; en otros, yo, no usted; en otros, los dos" (Borges, "El jardín" 479).

La existencia de tiempos simultáneos es tema del cuento eliadiano "Youth without Youth." El protagonista, Dominic Matei, profesor de latín y de italiano en un liceo de Piatra Neamț, mientras está de viaje por Bucarest, sufre terribles quemaduras a causa de un rayo. Durante su convalecencia en el hospital, el personaje llega a ser objeto de estudio de los médicos, dado no sólo el hecho de haber rejuvenecido, sino que también ha adquirido cualidades extraordinarias. Posee unos sentidos muy finos y una capacidad intelectual sobrehumana. Después de llegar otra vez a una edad avanzada, bajo otra identidad, el héroe regresa a su pueblo donde sus amigos lo esperan en la taberna desde hace poco tiempo. Situación a menudo encontrada en los personajes de Eliade, Pandele no entiende qué le ha pasado y trata de

defenderse en frente de sus amigos, diciéndole que la Segunda Guerra Mundial ya ha ocurrido y que él mismo ha sido testigo de ciertos acontecimientos posteriores. Este cuento es prueba de la maestría artística del escritor de crear un universo en que se sobreponen de manera laberíntica varios planos temporales.

### **2.3.1.6. Tiempo divino y tiempo humano o “tiempo sagrado” y “tiempo profano”**

El tiempo de la Divinidad y el tiempo de la experiencia humana, dos universos temporales diferentes, representan el núcleo temático en "El milagro secreto." El protagonista, Hladik, condenado a muerte, le pide a Dios que le deje vivir un año más para que pueda acabar su drama. Dios obra un milagro y lo deja vivir un año de acuerdo con el reloj divino, cuando en la realidad Hladik sólo vive un minuto. Se trata, en este caso, del tópico del resumen biográfico en el momento de la agonía.<sup>65</sup> Estos dos modelos temporales corresponden, en visión del historiador de las religiones Mircea Eliade a los conceptos de "tiempo sagrado" y "tiempo profano" que él mismo ha desarrollado en el estudio inicialmente publicado en alemán bajo el título *Das Heilige und das Profane* (Hamburg, 1957).<sup>66</sup> El historiador de las religiones distingue entre un tiempo "sagrado" que es "circular, reversible y recuperable, una especie de presente mítico re-encontrado periódicamente con ayuda de los ritos" y un tiempo "profano," "el presente histórico" o "la duración temporal habitual, en la que se inscriben los hechos faltos de significado religioso" (*Sacral* 48).

Henriksen parte de esta dicotomía propuesta por Eliade, para elaborar un estudio sobre las interferencias de varios planos temporales en Borges y Cortázar. Como apunta la autora, "un rompimiento de la secuencia temporal lineal o cronológica dentro de la trama" da lugar a otro tiempo que parece haber detenido su lapso, que no transcurre, que es irreal (40). En los análisis

de los cuentos “El jardín de senderos que se bifurcan” y “El burdel de las gitanas,” vamos a analizar estos juegos temporales presentes tanto en Borges, como también en Eliade, enfocando los momentos que constituyen fisuras y pasajes de una temporalidad a otra y examinando la manera en que los personajes perciben estas rupturas.

Los dos regímenes de la realidad, lo sagrado y lo profano, se hallan en constante vacilación, lo que genera una “inestabilidad ontológica,” en términos de Moser (“Puissance” 190). La dialéctica de estos dos componentes o, dicho de otra manera, la modalidad en la que lo sagrado irrumpe en el mundo profano (*Sacrum* 66) representa el tema predilecto de la narrativa fantástica del escritor rumano. Una de las obras que lo enfocan es “El burdel de las gitanas,” cuyo argumento se compone de fragmentos de vida en dos planos temporales distintos. Un día caluroso de verano, Gavrilesco, profesor de piano, baja del tranvía y entra en el jardín misterioso donde la gente sospechaba que había un burdel. Una vez que entra, el protagonista penetra en otro mundo, regido por otra temporalidad, donde el reloj parece haberse parado, como dice la vieja que le da la bienvenida. Después de pasar unas horas en el jardín, Gavrilesco vuelve a su casa y se entera de que en realidad han pasado doce años. La manera en que estos dos modelos temporales se interponen para tejer el hilo narrativo constituye un aspecto significativo del análisis de la temporalidad en la obra literaria de Mircea Eliade.

### **2.3.1.7. Lo súbito**

Lo que llamamos “momento revelador” corresponde al concepto de “súbito” (“suddenness”) estudiado por Karl Heinz Bohrer y se refiere a: “the literary symptom of the reduction of time to a point in time” (39). Visto como “annihilation of continuity by the ecstatic moment” (50), el concepto de “súbito,” en visión del crítico, caracteriza toda la literatura

moderna y equivale a una absolutización del momento presente (“this absolutizing of the now to an appearing moment, to the poetological structure of the epiphany, characterizes all of modern literature” [59]).<sup>67</sup> En la prosa fantástica de Borges y en la de Eliade, semejante “momento de iluminación súbita” (Bohrer 60) corresponde, en general, sea al encuentro del “tesoro” dentro del laberinto, sea al encuentro de la salida. Este instante, “la hora sin sombra” en palabras de Borges, cuando se produce el encuentro entre el ser humano y la divinidad, está realizado estéticamente en numerosos de sus cuentos, como “El Aleph” y “Las ruinas circulares,” y en varios relatos eliadianos, entre los cuales menciono “Nights in Serampore.” Este aspecto temporal presagia el momento de llegada a la meta del laberinto.

### **2.3.2. La relación espacio-tiempo en la obra literaria**

La problemática de la relación entre el espacio y el tiempo en la obra literaria ha constituido tema de estudio del crítico literario Mijaíl Bajtín, que ha desarrollado el concepto de “cronotopo literario” para referirse a esta conexión y expresar su “carácter indisoluble” (237).

Según el teórico ruso,

en el *cronotopo* artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. (237-238)

La dinámica de las dos coordenadas del universo ficcional reunidas bajo el concepto de “cronotopo literario” va a representar un elemento significativo de la argumentación de nuestra primera hipótesis. A partir de esta teoría de Bajtín sobre la relación inextricable entre el espacio

y el tiempo en el ámbito literario, vamos a enfocar sobre todo la manera en la que “el cronotopo” del laberinto configura estas dos coordenadas del universo ficcional en Borges y en Eliade.

### 2.3.3. La metáfora

“Es quizás un error suponer que puedan inventarse metáforas. Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido siempre” (“Nathaniel” 48).

El *Diccionario de la Real Academia Española* define la metáfora, cuya raíz griega significa “traslación,” de la siguiente manera: “tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita” (1364). Aristóteles fue el primer teórico de la metáfora, que en el libro tercero de la *Retórica*, definió esta figura a partir del concepto de *mimesis*; según el filósofo antiguo, la metáfora surge de una percepción intuitiva de la similitud entre cosas disímiles, diferentes. Numerosos lingüistas han estudiado extensivamente este tropo. Por ejemplo, Pierre Fontanier en *Les Figures du Discours* establece amplias taxonomías de la metáfora, basadas en el fenómeno de “desviación,” en las que el significado de un término origina en su uso codificado. Cabe destacar, en resumen, dos de las varias teorías de la metáfora: una que enfoca la analogía o la semejanza entre los términos que se comparan, y otra que examina la confrontación o el choque semántico entre ellos.

Paul Ricoeur, en el ya clásico *Rule of Metaphor*, propone una transición desde la perspectiva semántica a un acercamiento hermenéutico en el análisis de esta figura, al argumentar que la semejanza es un concepto indispensable tanto en la teoría de la sustitución, como en la teoría de la tensión, ésta última vinculada a la cuestión de la “creación” o la “innovación semántica” (*Rule 4*). En este sentido, Ricoeur concluye: “the semantic innovation

through which a previously unnoticed ‘proximity’ of two ideas is perceived despite their logical distance must in fact be related to the work of resemblance” (*Rule 4*). En el marco de la transición desde un análisis retórico a uno semántico y luego a otro hermenéutico, el filósofo francés hace hincapié en el poder que posee la frase metafórica de referirse a una realidad externa, fuera de la experiencia ordinaria, imposible de captar mediante el lenguaje descriptivo; por lo tanto, el lenguaje metafórico tiene la capacidad de “re-describir”, de “re-crear” la realidad empírica (*Rule 5*). Ricoeur postula que la metáfora se presenta como “una estrategia del discurso que, mientras mantiene y desarrolla el potencial creador de la lengua, mantiene y desarrolla el poder heurístico de la ficción” y define esta figura como un “proceso retórico a través del cual el discurso desencadena el poder que ciertas ficciones tienen de describir la realidad” (*Rule 5*). La definición del teórico francés destaca el valor epistémico de esta figura. La potencialidad cognoscitiva que posee la metáfora del laberinto es uno de los aspectos que vamos a tener en cuenta en el presente análisis.

En las creaciones literarias de los dos autores, el laberinto está presente bajo varias manifestaciones. Se trata de un elemento discursivo que se repite frecuentemente en sus textos, sea de manera explícita, sea a través de las alusiones formuladas por combinaciones de términos a veces sorprendentes. Lo que interesa, sin embargo, no es la frecuencia con la que este elemento aparece mencionado en el texto, sino la variedad de las formas en las que se manifiesta y la multitud de las posibles interpretaciones que estas concretizaciones generan.

Para Borges, la metáfora no es una comparación rebuscada, sino “el contacto momentáneo de dos imágenes,” resultado de una emoción fugaz que inspira su combinación: “El hombre asimilado a la luna, el hombre asimilado al fuego no son el resultado discutible de un proceso mental; es la verdad correcta y momentánea de dos intuiciones” (“Las Kenningar” 379).

La metáfora es la figura retórica a la que el autor recurre con más frecuencia y que emplea en combinaciones inéditas. Dotada de un gran potencial de significaciones, la figura del dédalo adopta la manifestación sea de un objeto de la realidad física (una casa, un jardín o una biblioteca), sea un estado anímico (la confusión, la frustración o la incertidumbre), o un proceso espiritual (un camino de iniciación). El “laberinto que consta de una sola línea recta ... invisible, incesante” es metáfora de la paradoja de Zenón (“Ficciones”); el “laberinto circular” es expresión metafórica de la doctrina del eterno retorno (“Historia de la eternidad”); “un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo describen los hombres” significa el mundo de Tlön (“Tlön, Uqbar y Urbis Tertius”); “un laberinto de símbolos,” “un invisible laberinto de tiempo” son expresiones metafóricas de la novela como mundo y el mundo como novela, en la imaginación de Ts’ui Pên (“El jardín de senderos que se bifurcan”); “un mero laberinto de letras” se refiere a La Biblioteca de Babel; “trenzado laberinto de los olores” es metáfora de la selva en que se mueve el tigre (“El otro, el mismo”); “una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente” describe el rasgueo de una guitarra (“Ficciones”); y finalmente –para poner fin a un elenco que podría ser interminable-, “ese paciente laberinto de líneas traza la imagen” de la cara del Hacedor.

La presencia del dédalo en una multitud de niveles narrativos se deja develar poco a poco, tras una lectura atenta. En un primer nivel, el laberinto aparece como representación metafórica de un elemento natural, como por ejemplo un bosque<sup>68</sup> (en “El jardín de senderos que se bifurcan”) o un desierto (en “Los dos reyes y los dos laberintos”), o de una construcción edificada por el hombre, como una casa (“La casa de Asterión”), una ciudad (“El inmortal”) o una biblioteca (“La biblioteca de Babel”). Ese espacio laberíntico se convierte, a medida que el lector avanza en su recorrido, en metáfora de la temporalidad. Tiempos fluidos y tiempos

estáticos, tiempos lineales y tiempos anhistóricos, tiempos irreversibles y tiempos cíclicos, tiempos paralelos y tiempos simultáneos, presente, pasado y futuro coexisten a veces dentro del mismo tejer narrativo, creando la impresión de una temporalidad laberíntica. El laberinto constituye un símbolo esotérico, de la búsqueda de la respuesta a un enigma existencial, de la vida del hombre, del universo, del camino iniciador o que lleva hacia la muerte. La figura del laberinto conlleva la idea de peligro, de obstáculo, de riesgo que el caminante asume al empezar el recorrido. El laberinto construido de elementos de orden físico (de espacio y de tiempo) encierra un enigma de orden metafísico que sólo el vencedor sabrá descifrar y, en este caso, se trata de un viajero valiente, capaz de sobrepasar los obstáculos que encuentra en el camino y de llegar exitosamente al final del rumbo.

En los textos literarios de Eliade, el laberinto está presente bajo varias concretizaciones. En “El burdel de las gitanas,” el protagonista es prisionero de varios laberintos: en casa de las gitanas, Gavrilesco yerra en un laberinto amenazante, formado de paredes, biombos, montones de objetos inútiles que le cuesta identificar en la oscuridad; cuando sale de ahí, la realidad histórica resulta ser otro laberinto, porque los lugares ya no le son familiares. Ştefan, el protagonista de la novela *La noche de San Juan*, tiene la impresión de que está preso en la panza de una ballena, la existencia le parece un laberinto destructivo, del que se esfuerza por escapar. La escalera de mármol por la que Antim y Melania suben hacia el cielo en “Uniforme de general” constituye la imagen de un laberinto en forma de espiral, como emblema del infinito. En Eliade, aparece a menudo la idea de que el hombre se esfuerza por encontrar una salida del laberinto representado por el mundo limitado; este puente es la muerte, pero no vista en su dimensión trágica, sino como puerta hacia una nueva vida, como la felicidad suprema: “No quisiera que me consideraran un sentimental, pero me atrevo a decirles que soy feliz, cada vez

más feliz ... Siento esta beatitud, siento cómo me circunde el miedo y me digo, y les digo también a ustedes: 'existe una salida'" ("Podul" 80).<sup>69</sup>

#### **2.4. El laberinto, el viaje y el centro: acercamientos simbólicos**

Identificar la imagen del laberinto presente en el texto sea de manera explícita, sea sugerida, o a través de metáforas, es un primer paso de nuestro recorrido metodológico, con el objetivo de analizar e interpretar el valor simbólico del laberinto, sus connotaciones, sus significados. El análisis de la figura del laberinto en clave simbólica supone, implícitamente, el enfoque de dos elementos estrechamente relacionados a éste: el viaje y el centro. En lo que sigue, vamos a mencionar algunos acercamientos teóricos del símbolo en general, haciendo hincapié en tres símbolos relevantes para nuestro trabajo: el laberinto, el viaje y el centro.

En una obra monumental de comienzos del siglo XIX, *Les religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, el crítico alemán Georg Friedrich Creuzer estudia dos formas religiosas antiguas, los símbolos y los mitos. Creuzer examina la doble naturaleza del símbolo que se sitúa entre el mundo ideal y el mundo sensible y formula una definición del concepto a partir de su etimología que remite al verbo *sumballein*, cuyo significado es "reunir" o establecer correspondencias entre dos partes (530). Otro estudioso del simbolismo, el abate Auber, señala la imposibilidad de restringir el significado del término a una fórmula precisa y absoluta y extiende el área de connotaciones a varios fenómenos del pensamiento que se basan en la comparación de dos elementos (7). La definición propuesta por Gilbert Durand se acerca más del significado del término griego *symbolon*, que designa "un objeto de reconocimiento"; la etimología de la palabra "símbolo" conlleva la idea de sentido escondido: "Le symbole est une représentation qui fait apparaître un

sens secret, il est l'épiphanie d'un mystère" (13).

Teóricos de varias disciplinas han tratado de definir este término polisémico, empleado en los estudios lingüísticos, retóricos, semióticos, psicológicos, antropológicos, religiosos y literarios. Algunos han expresado opiniones contrarias con respecto a la existencia de una relación de analogía convencional entre el símbolo y su referente.<sup>70</sup> La definición propuesta por Ricoeur sintetiza el carácter binario de este concepto: "les signes symboliques sont opaques parce que le sens premier, littéral, patent, vise lui-même analogiquement *un sens second qui n'est pas donné autrement qu'en lui*. Cette opacité c'est la profondeur même du symbole, inépuisable" (*Le conflit* 285-286). El significante "laberinto," por ejemplo, no designa únicamente un artefacto arquitectónico, sino que, al mismo tiempo, remite a numerosos otros aspectos de naturaleza psicológica, religiosa o filosófica.

Una obra capital sobre "la naturaleza de los símbolos" es el estudio de 1958 de René Alleau, que propone un método coherente de clasificación e interpretación de este concepto que en su opinión tendría que referirse solamente a los signos que una tradición religiosa considera sagrados, a diferencia de los síntemas, que este autor define como los demás signos convencionales establecidos entre una idea y una cosa o acción (45). Cabe mencionar su análisis simbólico de la esencia inmaterial de la "luz no creada," que para los místicos antiguos representaba una concepción virginal de la divinidad, con lo cual la función fundamental del símbolo sería elevar el ser humano al ser superior; como observa el filósofo, paradójicamente, mostrar al uno como comienzo del otro significa imponerle al infinito y al absoluto una limitación arbitraria (Alleau 24-25).

En *Images and Symbols*, Eliade opina que Europa Occidental redescubrió el valor cognitivo del símbolo en el momento en que los europeos empezaron a mostrar interés por las

escalas de valores de las culturas no europeas (10). El historiador de las religiones afirma que el símbolo, el mito y la imagen son elementos esenciales de la vida espiritual y a veces pueden ser mutilados o degradados, pero nunca son anulados, siempre sobreviven en la psique (*Images* 11). Los estudios del historiador de las religiones ponen de relieve la importancia de los símbolos para el pensamiento del hombre arcaico, representando éstos un modo autónomo de conocimiento, por su capacidad de revelar aspectos profundos de la realidad. En este sentido, Eliade afirma: "La pensée symbolique précède le langage et la raison discursive. Le symbole révèle certains aspects de la réalité –les plus profonds- qui défient tout moyen de connaissance" (*Images* 13-14). Según este autor, la de-sacralización constante del hombre moderno ha alterado el contenido de su vida espiritual, pero en su realidad cotidiana pululan los mitos casi olvidados, las hierofanías degradadas y los símbolos secularizados (*Images* 18). En este sentido, podemos afirmar, parafraseando al crítico rumano Ionel Buşe, que la re-integración del símbolo en el marco de las preocupaciones de los literatos representa una reacción necesaria contra el triunfalismo racionalista y el positivismo del siglo XIX (16).

Una posible explicación al hecho de que representaciones del laberinto hayan existido desde las más tempranas épocas de la historia de la humanidad -bajo una iconografía variada, como círculo, espiral y mandala- es que el símbolo tendría la capacidad de expresar pensamientos antes de que éstos se concretizaran de forma verbal. En visión de Eliade, "the symbol reveals a pre-systematic ontology to us, which is to say an expression of thought from a period when conceptual vocabularies had not yet been constituted."<sup>71</sup> El pensamiento simbólico es co-substancial al ser humano, precediendo al lenguaje y a la razón discursiva (Buşe 17). Por lo tanto, el estudio de los símbolos proporciona información esencial para la mejor comprensión de la psique humana. De acuerdo con Eliade, el ser humano es un *homo symbolicus*, y todas sus

manifestaciones religiosas tienen carácter simbólico (*Méphistophélès* 285). El símbolo revela una modalidad de lo real o una estructura del mundo que no es evidente en el plano de la experiencia inmediata, permitiéndole al hombre el contacto con lo sagrado (*Méphistophélès* 296). Para el hombre religioso, lo real equivale a lo sagrado y el símbolo revela un secreto o un significado codificado de la obra divina, cumpliendo una función comunicativa importantísima, debido a su capacidad de articular ciertas estructuras de la realidad que serían imposibles de expresar de otra manera (Buse 20-21).

#### **2.4.1. El símbolo del laberinto**

La complejidad de la estructura laberíntica causa admiración y/o pánico, emociones contradictorias que están vinculadas con la doble perspectiva desde la que uno puede percibir esta construcción. Hay, por una parte, la visión subjetiva, fragmentada y limitada del viajero que anda por las sendas sinuosas del laberinto y lo percibe dinámico, intrincado y confuso. Por otra parte, existe la posición privilegiada del espectador externo que disfruta la imagen estática desde arriba, en todo su esplendor y complejidad, gozando de una visión de *totum simul*, igual a la del Creador. Al símbolo del laberinto se le han atribuido connotaciones variadas a lo largo de la historia, positivas en la Antigüedad y en la época del cristianismo temprano, cuando esta figura simbolizaba la vida con sus varios caminos, y negativas en el periodo medieval, cuando representaba el espacio tenebroso, cerrado y peligroso. Pero más interesantes aún son las metáforas del laberinto que conllevan estos dos significados, de caos y de orden: lo que para el ignorante es confuso para el sabio representa un diseño incomparable (Doob 52). No obstante, este símbolo conserva el significado originario de encrucijada de caminos, es decir, de multitud de posibilidades de elegir entre diferentes vías y supone innumerables pruebas, obstáculos y

tentaciones a las que el viajero está sometido constantemente.

Borges explota ambas connotaciones. En “El inmortal,” por ejemplo, el momento en el que el caminante vislumbra la ciudad-laberinto desde una colina corresponde a una experiencia epifánica; el personaje parece haber descubierto un lugar paradisiaco y esto le crea una infinita alegría. En una escena posterior, el mismo viajero deambula por las calles tortuosas de La Ciudad de los Inmortales y esta vez tiene una visión frustrada del camino que le sorprende en cada giro. Como señala Marcel Le Goff, un conocido crítico de la obra borgeana, el laberinto conlleva la idea de presencia, por los elementos físicos que la componen, y al mismo tiempo, ausencia, por sugerir el infinito (310). Esta figura remite al concepto de multiplicidad y al de unidad, a la vez. Por ejemplo, una ciudad podría considerarse un laberinto de calles entre una multitud de edificios; la biblioteca representaría un laberinto de espacios, de tiempos y de ideas reunidos todos en una multitud de libros; y un bosque es un laberinto de sendas entre una multitud de árboles y de hojas. Consideramos significativa para la interpretación de esta figura la siguiente afirmación del crítico: “Le labyrinthe dessine un des plans majeurs de la symbolique initiatique et place l’oeuvre de Borges sous le signe d’un ésotérisme fondamental” (Le Goff 312). El laberinto, por representar un camino con numerosos giros, sugiere una multitud de repeticiones que componen la imagen de una perfecta simetría, como ocurre en la mayoría de las tradiciones arquitecturales. Pero en la obra de Borges, al contrario, las repeticiones dentro del laberinto tienen una connotación negativa, desempeñando el papel de simetría nefasta, igual que el espejo; en Borges, el viaje a través del laberinto llevará a la muerte y, según Le Goff, esta figura forma parte de un universo trágico (310). Pero ¿será válida esta afirmación generalizadora, en el contexto de las obras que nos proponemos examinar en el presente trabajo? El análisis textual nos facilitará la respuesta.

El símbolo del laberinto ha podido ser objeto de estudio no sólo de la literatura, sino también de la antropología, la psicología jungiana, la filosofía y la religión. En este trabajo, vamos a discutir aquellas manifestaciones de este símbolo que están presentes en los textos literarios que nos proponemos analizar. Por ejemplo, el laberinto percibido como símbolo de una prisión peligrosa desde la que uno se esfuerza por escapar es objeto de estudio de la psicología.<sup>72</sup> El laberinto como símbolo de un camino de iniciación puede ser tema de debate en los estudios de antropología; la problemática de la temporalidad vista como laberinto es objeto de investigación de los filósofos; y expresiones del dédalo como símbolo de ciertos contenidos religiosos están presentes en las catedrales (de Chartres, de Reims y de Pavía), donde estas representaciones sugieren el camino de la salvación.

Otra perspectiva desde la que podemos examinar la figura del laberinto es la propuesta en los estudios de mito-crítica.<sup>73</sup> Para la cultura occidental, esta representación remite al artefacto arquitectónico cretense construido por Dédalo. En visión de Mircea Eliade, el mito cuenta una historia ejemplar de lo que pasó *in illo tempore*, un acontecimiento primordial que ocurrió a principios del Tiempo (*Sacral* 65). La literatura supone una re-actualización de los mitos, lo que es sinónimo con *imitatio dei*, una manera en la que el hombre religioso imita a los dioses, asumiendo de este modo un modelo trascendente en un intento de sobrepasar los límites de su mundo profano (Eliade, *Sacral* 68). Tras la repetición de los arquetipos míticos, uno entra en el tiempo mítico y es liberado del "terror de la historia," del mundo fragmentado que ha alienado al hombre moderno (Eliade, *Images* 71).<sup>74</sup>

#### **2.4.2. El símbolo del viaje por el laberinto**

El filósofo de las religiones relaciona el camino por el dédalo con un itinerario iniciador:

“penetrar en un laberinto y volver a salir de él ... es el rito iniciático por excelencia” (*Tratado* 342). En su opinión, la iniciación equivale a un cambio identitario básico, a través del cual el iniciado se convierte en “otro.”<sup>75</sup> La muerte iniciadora es un elemento esencial del rito de paso y puede aparecer simbólicamente como la entrada en un bosque, en la oscuridad o en la panza de una ballena; el mito de Teseo es un ejemplo de iniciación exitosa; los caminos tortuosos del laberinto tienen el objetivo de alterar la orientación consciente del viajero y de prepararlo para la prueba, al final de la cual se halla la iluminación (Cipolla 25).

El camino por el laberinto del mito cretense lleva hacia el centro, un lugar peligroso, de tensión máxima, de confrontación con las fuerzas oponentes, destino que puede ser sinónimo del fracaso o de la victoria, de la muerte o de la inmortalidad, del renacimiento, de un cambio, de una revelación. Volviendo a los laberintos literarios de los dos autores, nos preguntamos si el camino a través de ellos siempre lleva al centro. ¿Y si todos los laberintos tienen centro? ¿Será posible que en algunos casos el itinerario lleve al viajero a la salida o al lugar de inicio? ¿Pero qué es lo que busca el viajero y qué es lo que encuentra al final del recorrido? Esperamos poder contestar a estos interrogantes tras el análisis de los textos literarios.

### **2.4.3. El simbolismo del centro**

¿Qué es el centro? ¿Cómo definen las ciencias humanas este concepto? En el *Tratado de historia de las religiones*, Eliade describe la manera en la que el hombre arcaico construía su espacio vital alrededor de objetos como, por ejemplo, un árbol o una piedra, que simbolizaban el centro del mundo, en un intento de reproducir la imagen del universo (342). Ése se convierte en un lugar sagrado, hierofánico, donde se encuentran el cielo y la tierra y, desde esta perspectiva, el centro es el lugar del Génesis (*Tratado* 342). Toda nueva construcción hecha por el hombre es,

en cierto sentido, una re-construcción del mundo; en varias tradiciones, la Creación empezó en el centro y por esta razón, para que perdure, una nueva vivienda o una nueva ciudad tiene que ser proyectada, a través del rito, en el centro del universo (*Tratado* 342). En el *Dicționar de simboluri în opera lui Mircea Eliade*, Doina Ruști anota que para el historiador de las religiones, el centro es el lugar de donde brota la energía vital, siendo representación de la cruz cristiana (36). Espacio hierofánico y real, el centro permite la inserción *in illo tempore*, porque en el centro el tiempo histórico puede ser abolido (Ruști 36). “El acceso al centro equivale a una consagración, a una iniciación. A la existencia de ayer, profana e ilusoria, le sigue una existencia nueva, real, durable y eficaz,” afirma Eliade, expresando la convicción de que el centro es el lugar al cual el ser humano, ansioso de recobrar su condición divina, aspira a lo largo de toda su vida (*Tratado* 342). El símbolo del centro conlleva la idea de nostalgia por el paraíso perdido, sentimiento que constituye el impulso fundamental de las creaciones del hombre (Ruști 36). El ser humano, mediante el acto de la creación, imita el gesto del Creador y participa, de este modo, en la iluminación divina. De acuerdo con Ruști, Eliade no plantea la cuestión en términos ortodoxos, sino que presenta una visión filosófica, asimilando las búsquedas del hombre (el Graal, la oración, los viajes en el mundo del más allá) con la necesidad de éste de evadir del tiempo profano, lo que representa un tema central de la metafísica (37).

Según Eliade,

Un labyrinthe, c'est la défense parfois magique d'un centre, d'une richesse, d'une signification. Y pénétrer peut être un rituel initiatique, comme on le voit par le mythe de Thésée. Ce symbolisme est le modèle de toute existence qui, à travers nombre d'épreuves, s'avance vers son propre centre, vers soi-même, l'*Atman*, pour employer le terme indien.... Mais il faut dire encore que la vie n'est pas faite

d'un seul labyrinthe: l'épreuve se renouvelle." (*L'épreuve* 211)

En la cita anterior, el historiador de las religiones examina los significados del centro desde una perspectiva mítica. Sin embargo, Eliade enfoca el centro sobre todo desde una perspectiva mística. En este sentido, según Carl Olson, la posición central ofrece la posibilidad de ver la unidad del cosmos interconectado y no el caos típico de la historia; tener acceso a las experiencias del Cosmos es sinónimo de participar en la santidad de éste y comunicarse con la Divinidad (165). Estar en el centro equivale a estar cerca del paraíso, en el punto donde los diferentes niveles del Cosmos se interrelacionan, lo cual quiere decir vivir en la realidad absoluta; por consiguiente, el ser humano puede entender, una vez liberado de la historicidad, que la vida está llena de significado (Olson 166). Al llegar al centro, se acaba la sed ontológica, ya que uno está "saturado," tras haber "bebido" de la fuente de lo sagrado. Cuanto más cerca del centro se encuentra uno, más control tiene de su propio mundo, de su situación individual (167). Para el ser humano, encontrar el centro de la existencia representa un regreso a su propio hogar y un descubrimiento del yo. Llegar al centro significa acabar un rito de iniciación y renacer.<sup>76</sup>

El historiador analiza la imagen mitológica del "zénit," que remite a la cumbre del mundo y el centro por excelencia, un punto ínfimo por el que pasa el *Axis mundi* (Eliade, *Images* 75). El centro, según Eliade, es un punto ideal que forma parte del espacio sagrado, en donde la comunicación entre el paraíso y el infierno es posible, un lugar paradójico de intersección de los diferentes planos, un punto de transcendencia de los límites del mundo sensible (*Images* 75). Eliade considera el centro como el lugar donde se encuentra lo sagrado, que representa una parte integrante de la conciencia humana y que, al mismo tiempo, está camuflado en el mundo. La pregunta que surge en este caso es ¿cómo puede uno encontrar lo sagrado? Olson propone como pauta para hallar la respuesta el hecho de que los estudios de Eliade aluden a la existencia de lo

sagrado incluso fuera de la conciencia humana. El mito, para el historiador de las religiones, ofrece el fundamento para la verdad absoluta<sup>77</sup> y constituye una “irrupción de lo sagrado en el mundo,” que puede liberar al ser humano del “terror de la historia,” ayudándole a encontrar el verdadero centro de su propia existencia (Olson 164). Viviendo en el mito, uno rompe con el tiempo profano y entra en el tiempo sagrado, en un presente cíclico, reversible y eterno y, de esta manera, uno llega a ser contemporáneo del tiempo originario y repite simbólicamente la cosmogonía. La solución que Eliade propone para salir de la historia es abolir el tiempo lineal y volver a evaluar la cristiandad. De acuerdo con Olson, la re-evaluación de la cristiandad implica una filosofía de la libertad que no excluye a Dios. Esta libertad engendrada por la fe le confiere al ser humano autonomía, y el poder soteriológico inherente al mito le ayuda a encontrar el centro de su propia existencia.<sup>78</sup>

El concepto de centro va a constituir un elemento importante en el análisis de las connotaciones de la meta, en los laberintos literarios eliadianos, donde la meta, el destino o el objetivo del viaje por el dédalo coincide ya sea con la búsqueda del centro, ya sea con la salida. El protagonista de los cuentos borgeanos no siempre dirige sus pasos hacia el centro, y aun cuando lo hace, éste no tiene los mismos significados que la meta en Eliade. Nos proponemos profundizar en este asunto, en el tercero y el cuarto capítulo, dedicados al análisis textual.

## **2.5. El laberinto como objeto de diferentes discursos**

La figura del laberinto puede constituir objeto de estudio de diferentes ciencias humanas. Lo que nos interesa examinar es cómo se pueden interpretar los destinos a los que llegan los protagonistas en los laberintos de Borges y de Eliade. En este sentido, la pregunta que surge es si ecos mitológicos, místico-religiosos, psicológicos y filosóficos vibran en los significados de esas

metas, en el ámbito literario. Nuestro objetivo es verificar la hipótesis –la segunda, que anunciamos en la Introducción- con respecto a las diferencias entre los significados del destino en Borges y en Eliade, y que se debe a que sus discursos literarios integren elementos de la antropología, la filosofía, la psicología y la religión, de maneras diferentes. Al examinar el proceso de transferencia que tiene lugar en la frontera movediza entre varios discursos de las ciencias humanas y la literatura, vamos a enfocar la re-utilización de los componentes-clave de este tránsito fronterizo, desde la perspectiva de una dialéctica entre ilustración y subversión de los respectivos discursos. Dicho de otra manera, vamos a analizar el funcionamiento de los elementos procedentes de diferentes campos del saber, en el ámbito literario, haciendo hincapié en la relación entre la literatura y los demás discursos.

Ricoeur pone de relieve esta particularidad del discurso literario, cuando afirma: “The production of discourse as ‘literature’ signifies very precisely that the relationship of sense to reference is suspended. ‘Literature’ would be that sort of discourse that has no denotation but only connotations” (*Rule 271*). Nos preguntamos, por lo tanto, ¿de qué manera se aplica esta conceptualización de la literatura como discurso sin valor denotativo, al mundo literario de Eliade, que en visión de la crítica, sería una ilustración de los conceptos que el hermeneuta de las religiones desarrolla en sus trabajos científicos? Y, sobre todo, ¿de qué manera integra el texto literario eliadiano los elementos de otros discursos? ¿Se puede hablar de una representación en forma literaria de sus teorías?

El discurso literario de Borges también incorpora elementos procedentes de otros discursos. Muchos críticos han analizado extensivamente las ideas filosóficas que se destacan en la literatura del autor argentino. Entonces, ¿se pueden considerar sus textos literarios una ilustración de reflexiones filosóficas? Vamos a dedicar el último capítulo del presente trabajo al

análisis de las modalidades en las que los mundos ficcionales de los dos escritores incluyen elementos de otros discursos. Pero ¿en qué consta la diferencia entre el funcionamiento de tales elementos en Borges y en Eliade?

Nuestro enfoque del discurso literario borgeano va a poner de relieve cómo éste incorpora componentes de otros discursos y los hace funcionar de manera diferente de su lógica inicial. Esta aproximación se respalda en la crítica deconstruccionista, en el sentido en el que Moser emplea este concepto en el artículo “Réinscrire, déconstruire: une critique du troisième type” (137). Para Jacques Derrida, el filósofo francés, promotor de esta crítica, “la deconstrucción empieza cuando localizamos el momento en que un texto *transgrede las leyes que establece para él mismo*” (Selden 107) y “consiste en el desmembramiento de nociones tales como continuidad evolutiva, totalización, organicismo en las tradiciones propias” (Derrida, *Memorias* 82). En el antes mencionado estudio, Moser se refiere al proceso de re-utilización de los componentes de un discurso en otro, según una lógica de funcionamiento que difiere de la anterior (“Réinscrire” 138). En otras palabras, se trata de la re-construcción de un discurso a partir de elementos que originan en otros, o sea, una crítica que funciona desde una perspectiva “lateral y oblicua,” a base del principio de la inclusión o la “re-inscripción” (“Réinscrire” 138).

Como afirma Moser, una característica importante de la crítica deconstruccionista es el hecho de que su discurso está elaborado con y dentro del material del discurso criticado (“Réinscrire” 136-137). Derrida hace referencia a esta cuestión, al examinar la crítica de la metafísica que desarrollan Nietzsche y Heidegger y la crítica de la consciencia que hace Freud:

But all these destructive discourses and all their analogues are trapped in a kind of circle. This circle is unique. It describes the form of the relation between the history of metaphysics and the destruction of the history of metaphysics. There is

no sense in doing without the concepts of metaphysics in order to shake metaphysics. We have no language –no syntax and no lexicon- which is foreign to this history; we can pronounce not a single destructive proposition which has not already had to slip into the form, the logic, and the implicit postulations of precisely what it seeks to contrast. (“Structure” 280-281)

Desde este punto de vista, cabe notar que, según Moser, el discurso de-constructor se sitúa al mismo nivel epistémico que el discurso de-construido (“Réinscire” 136-137), es decir, el discurso criticado no aparece en posición subalterna al otro. Derrida expresa esta idea de manera siguiente: “the ethnologist accepts into his discourse the premises of ethnocentrism at the very moment when he denounces them” (“Structure” 282). Este mismo modelo que supone una crítica desde el interior del discurso criticado es similar a la parodia, uno de los procedimientos literarios predilectos de Borges.

¿Y por qué Borges re-utiliza el material de las ciencias, por qué lo integra en el texto literario? El creador de un famoso mundo ideal nos ofrece una posible respuesta: “La metafísica es una rama de la literatura fantástica” (Borges, “Tlön” 436). La preferencia tan inusual de Borges por ilustrar una idea filosófica a través de un cuento en vez de recurrir a las argumentaciones constituye un emblema de su originalidad creadora. Como explica Nicolás Zavadiwker, el marco literario le permite al autor apelar a la intuición del lector y producir en éste una vivencia antes de llegar a su captación conceptual (57). Con respecto a esto, Borges afirma:

Mientras un autor se limita a referir sucesos o a trazar los tenues desvíos de una conciencia, podemos suponerlo omnisciente, podemos confundirlo con el universo o con Dios; en cuanto se rebaja a razonar, lo sabemos falible. La realidad procede

por hechos, no por razonamientos; ... el escritor no debe invalidar con razones humanas la momentánea fe que exige de nosotros el arte. ("El primer Wells" 76)

La manera diferente de percibir una obra de arte y un argumento filosófico está relacionada con la credibilidad del lector: "El espectador no ignora que está en un teatro, el lector sabe que está leyendo una ficción; y sin embargo debe creer de algún modo en lo que lee," afirma el autor argentino (Sorrentino 98). La frase "wilful suspension of disbelief" del poeta romántico inglés Coleridge se refiere también a esa voluntad del espectador de integrarse en la realidad de la obra, a la necesidad de "suspender" su propia realidad, de olvidarla para poder participar en la re-creación del universo artístico. Y evidentemente, como señala Gastón Lillo, "aparte de la 'voluntad' le es necesaria al lector una 'competencia' que le permita identificar el discurso re-utilizado y los componentes semióticos culturales y literarios 'modelizados' en estos relatos" (109).

Emplear el concepto bajtiniano de *cronotopo literario* y la estrategia crítica de la *de-construcción* que se originó en el pensamiento de Derrida, para analizar la figura del laberinto en Borges podría parecer un propósito refutable por partir desde posiciones que no tienen puntos comunes. Lo que nos proponemos no es conciliar dos visiones que difieren una de otra, sino combinar en un proceso crítico dos momentos de lectura que forman parte de universos teóricos diferentes.

La antes señalada preferencia por recurrir al discurso literario para expresar con más vitalidad e ilustrar ideas procedentes del discurso filosófico, antropológico o religioso es obvia también en Eliade. Pero una vez insertadas en el texto literario, ¿quedarán intactas las connotaciones del laberinto? ¿Esta representación mantendrá en el discurso literario las mismas valencias que le han conferido la antropología, la filosofía y la mística religiosa? ¿Cuáles son los

elementos que se hallan en la zona de contacto entre los dos discursos y cómo funcionan en el texto literario? ¿Qué aspectos se mantienen y cuáles cambian, una vez insertados en la literatura? Esperamos que el análisis textual nos facilite las respuestas.

Nos proponemos seguir un recorrido metodológico que empiece con un momento descriptivo-analítico, es decir, un proceso empírico de identificar y examinar en el *corpus* narrativo los elementos que consideramos apropiados para el análisis. En una etapa posterior, pasaremos a la interpretación de los aspectos destacados, tratando siempre de mantener un diálogo íntimo entre teoría y texto literario.

### **Capítulo 3: Tiempo y espacio del viaje por el laberinto**

#### **3.1. El *cronotopo* del camino por el laberinto**

En una sucinta clasificación de las numerosas manifestaciones de la figura del laberinto en los textos literarios de los dos autores, hemos señalado que el espacio laberíntico que está configurado en ellos puede ser representado por la selva, el jardín, la ciudad, la casa o la biblioteca, mientras que la temporalidad laberíntica aparece configurada como desplazamientos bi-direccionales sobre el eje del tiempo, hacia el futuro y hacia el pasado, experiencias del tiempo cíclico, de los tiempos paralelos, de los bifurcantes y de la red de los tiempos que se extienden y forman una estructura rizomática. No obstante, el intento de identificar en el texto elementos que puedan representar la imagen del laberinto, de examinar tales concretizaciones y aún más, de interpretarlas fallaría si partiéramos desde la premisa de que la figura espacial del *dédalo* podría ser analizada haciendo caso omiso de su dimensión temporal. Dicho de otra manera, en el contexto de las obras literarias que nos proponemos examinar, no vamos a encontrar concretizaciones del laberinto espacial sin conexión con el componente temporal. Por consiguiente, vamos a borrar la línea que marca el límite entre las dos coordenadas del mundo ficcional y vamos a analizar la modalidad en la que el laberinto que, en principio, es una figura semánticamente espacial, adquiere también una configuración temporal, en la obra literaria. En concreto, la manera de utilizar este concepto bajtiniano que se refiere a la compenetración de las dos coordenadas de las obras literarias sería examinar simultáneamente los elementos espaciales y temporales que componen el universo ficcional.

La condición para que la representación de este objeto arquitectural o pictórico forme parte de una narración, es decir, para que esta figura estática se convierta en una imagen dinámica, hace falta un viajero que camine por sus sendas. El mismo autor argentino afirma, en

el “Prólogo” a la “Historia de la eternidad” que “el movimiento, ocupación de sitios distintos en instantes distintos, es inconcebible sin tiempo” (351). Como han tratado de demostrar los filósofos aun desde la Antigüedad,<sup>79</sup> la existencia humana es determinada por dos coordenadas, la espacial y la temporal. El mundo del viajero literario, por constituir a veces una *mímesis* del mundo real, es guiado por estos mismos elementos. Una vez convertido en objeto del discurso literario, que crea una versión posible de la realidad fenomenológica, el laberinto adquiere la *dimensión temporal*.

Tomando como punto de partida la teoría de Bajtín sobre la relación inalienable entre lo espacial y lo temporal en la obra literaria, vamos a analizar a continuación la manera en la que *el cronotopo* del laberinto configura ambas coordenadas del universo ficcional en Borges y en Eliade. Dos de las obras que presentan aspectos similares en lo que concierne a la dinámica espacio-temporal son “El jardín de senderos que se bifurcan” y “El burdel de las gitanas.” En estos cuentos, el rumbo del protagonista por uno o varios laberintos espaciales coincide con saltos de una temporalidad a otra, con existencias simultáneas en varias dimensiones del tiempo o con experiencias temporales insólitas, que desobedecen el flujo cronológico. Este sinuoso itinerario que recorre diferentes espacios y tiempos dibuja imágenes de dédalos.

### **3.1.1. “El jardín de senderos que se bifurcan”**

El cuento borgeano se inicia con el tópico del manuscrito encontrado, aspecto que, al situar los acontecimientos en cierto momento histórico, confiere verosimilitud realista a la narración. Los detalles que apunta el autor sobre cierto libro de historia nos hace pensar que se trata de un libro auténtico: “En la página 242 de la Historia de la Guerra Europea de Liddell Hart se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas ... había sido planeada para el 24 de julio de

1916 ....” El uso del verbo “leer” en presente establece el comienzo de la acción en determinado momento y también implica cercanía, colocando el elemento espacial concreto -el libro- ante los ojos del lector. En este primer fragmento del texto, el *cronotopo* de la lectura aparece caracterizado por un elemento espacial concreto –cierta página de un libro- y una temporalidad sucesiva, propia de la lectura. Esta escena inicial contiene una *mise en abyme* de varios lectores y de varias lecturas. El narrador del cuento borgeano, lector de un libro de historia, transcribe una cita escrita por otro narrador, el historiador. El lector del texto literario se convierte en lector del libro de historia, imaginado por otro narrador, el autor argentino.

El *cronotopo* de la lectura reúne aquí a distintos narradores y a varios lectores, que intercambian posturas, en un juego de espejos que parece sin fin. Por consiguiente, los diferentes *cronotopos* del texto, es decir, la dinámica de lo espacial y lo temporal está vinculada con la figura del personaje, que coincide en esta primera escena con el narrador y el lector del libro de historia. Desde esta perspectiva, consideramos acertada la opinión del crítico ruso de que “el *cronotopo*, como categoría de la forma y del contenido, determina también la imagen del hombre en la literatura” (238). Esta primera escena se cierra con otros dos elementos que contribuyen a una mayor impresión de autenticidad de la obra: el primero es la advertencia de que el relato que sigue es la “declaración dictada, releída y firmada por el doctor Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la *Hochschule* de Tsingtao” (“El jardín” 472) y el segundo es la mención de que del libro de historia “faltan las dos páginas iniciales” de esta declaración y, por supuesto, también faltan del texto literario, que aparece como una transcripción fiel del fragmento citado en la “*Historia de la Guerra Europea.*”

El hilo narrativo de la historia de detectives empieza en la segunda escena del cuento, con el comienzo de la cita apócrifa. La narración debuta *ex abrupto* con el relato en primera persona

de unos acontecimientos que se suceden a todo ritmo: "...y colgué el tubo. Inmediatamente después, reconocí la voz que había contestado en alemán. Era la del capitán Richard Madden" ("El jardín" 472). El protagonista, Yu Tsun, un espía chino al servicio del ejército alemán, es un fugitivo cuyo rumbo tiene dos objetivos: escaparse de su perseguidor, el capitán Richard Madden, "irlandés a las órdenes de Inglaterra" ("El jardín" 472) y al mismo tiempo, llegar a casa del sinólogo Stephen Albert, "la única persona capaz de transmitir la noticia," es decir, "el nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre" ("El jardín" 473). El cuento policial es sólo un pretexto para introducir temas metafísicos, reflexiones acerca del tiempo, la vida y la muerte. Antes de partir de viaje, Yu Tsun reflexiona sobre su destino implacable. Frente a la muerte, el hombre está solo, no hay nadie y nada que comparta su angustia, la vida a su alrededor sigue igual: "En la ventana estaban los tejados de siempre y el sol nublado de las seis" ("El jardín" 472). En este momento de máxima intensidad, el pasado y el futuro quedan abolidos y el presente adquiere una significación única: "Me pareció increíble que ese día sin premoniciones ni símbolos fuera el de mi muerte implacable. ... todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí..." ("El jardín" 472). La inminencia de la muerte, el hecho de que tenga que enfrentar el destino de inmediato, hace que le invada el pánico. Le parece increíble que el futuro se haya convertido en presente de manera tan insólita, sin anunciar su aproximación amenazadora de alguna forma indirecta, a través de símbolos o de presentimientos. Él ya no es un contemplador pasivo de las vidas de los demás, sino que la suerte lo ha elegido a él de los "innumerables hombres." En sus últimas horas, trata de rebelarse contra el destino; el pánico le hace juntar fuerzas y no darse por vencido. Él decide convertirse en agente de un acto

abominable y temerario a la vez. Los hechos se condensan en un presente vivido intensamente, como muestra el ritmo de los acontecimientos.

El itinerario que va a recorrer Yu Tsun adquiere la forma de un dédalo intrincado, con bifurcaciones, en que éste tiene que pararse y pensar hacia dónde continuar. ¿Pero en qué espacio se realiza el tiempo del viaje por este laberinto? Para hallar la respuesta, vamos a analizar el *cronotopo* del camino, en el que “se combinan, de una manera original, las series espaciales y temporales de los destinos y vidas humanos” (Bajtín 394). En el camino, afirma el teórico ruso, “el tiempo parece ... verterse en el espacio y correr por él (formando caminos)” (394). El protagonista comienza su recorrido en coche y en tren, dos medios de transporte que denotan un desplazamiento a toda velocidad. La acción se desarrolla a ritmos desiguales, vacilando entre movimientos lentos y rápidos: “Bajé con lentitud voluntaria y casi penosa,” “Me apresuré,” recuerda el protagonista. Abundan las referencias espaciales (“la estación no distaba mucho de casa,” “saqué un pasaje para una estación más lejana”) y las temporales (“el tren salía dentro de muy pocos minutos,” “el próximo saldría a las nueve y media,” “sin esa diferencia preciosa que el horario de trenes me deparaba, yo estaría en la cárcel, o muerto” (“El jardín” 473-474). El personaje recuerda que al comenzar su travesía veía su propia imagen desde la perspectiva de un momento en el futuro: “Así procedí yo, mientras mis ojos de hombre ya muerto registraban la fluencia de aquel día que era tal vez el último, y la difusión de la noche” (“El jardín” 474). El sintagma adverbial “tal vez” expresa incertidumbre, sugiriendo el presentimiento del protagonista. Esta proyección de sí mismo en el futuro le da ánimo para continuar su rumbo, para realizar algo importante ese último día de su vida. La visión de que uno para ser capaz de seguir adelante debe imponerse un futuro irrevocable sugiere una voluntad fuerte y el poder de construirse cierta trayectoria y de luchar contra el destino implacable: “*El ejecutor de una*

*empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado*” (“El jardín” 474). Sin embargo, aunque el protagonista trata de dominar su futuro, de llevar a cabo un “desesperado propósito,” el día fluye y el tren corre y lo lleva inevitablemente hacia su final.

Poco a poco, el ritmo del desarrollo de los acontecimientos se vuelve más lento; el hilo narrativo del relato policial se borra, queda suspendido “por un favor del azar,” para dar paso a una realidad de otra índole. El desliz hacia lo fantástico ocurre gradualmente, en concomitancia con el desarrollo de otros dos procesos: uno a nivel espacial, la entrada en el jardín, y otro en el plano temporal, el anochecer. Con la caída de la noche, la narración desemboca en un universo feérico; la travesía del caminante hacia la casa del sinólogo es un viaje por el laberinto del jardín y, al mismo tiempo, un suave desliz hacia otro mundo, regido por otras coordenadas espacio-temporales: “El tren corría con dulzura entre fresnos. Se detuvo, casi en medio del campo” (“El jardín” 474). A partir de este momento, comienza otra narración, que vibra con profundos ecos metafísicos. Vamos a seguir el hilo del relato analizando el cronotopo del camino por el jardín que lleva a casa de Albert. Unos niños cuya identidad no llega a conocer porque sus caras “quedaban en la zona de sombra” lo ayudan a encontrar el camino: “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” (“El jardín” 474). La aparición de unos elementos sorprendentes y misteriosos crea una atmósfera fantástica: los niños cuyas caras el protagonista no puede distinguir parecen ser unos duendes traviesos que conocen el rumbo por el laberinto del jardín. El hecho de que el viajero tenga que escoger en las encrucijadas la senda izquierda va a tener una connotación negativa. En la simbología cristiana, la parte derecha está asimilada a todo lo positivo, mientras que el lado izquierdo representa lo negativo. El camino izquierdo conduce al

protagonista hacia la muerte. La clave para no perderse en el jardín se parece al hilo de Ariadna, figura femenina emblemática de la mitología griega, la que ayudó a Teseo a encontrar la salida del laberinto de Dédalo.

El protagonista penetra aquí en el laberinto: “bajé unos escalones de piedra y entré en el solitario camino” (“El jardín” 474). A medida que avanza en el espacio, que es siempre descendiente, el tiempo histórico corre irreversiblemente, pero a la vez Yu Tsun se desplaza sobre el eje temporal en sentido inverso, regresando hacia sus orígenes, donde va a tomar contacto con sus antepasados. El personaje emprende simultáneamente dos desplazamientos a través del tiempo, en sentidos opuestos, viviendo a la vez una experiencia del tiempo cronológico y otra del tiempo ahistórico. Estos dos planos sobrepuestos son regidos por coordenadas espaciales y temporales diferentes. El viaje hacia la casa de Albert y hacia el futuro se desarrolla en el tiempo cronológico, que se desarrolla al ritmo de los pasos del caminante por el jardín, mientras que el rumbo hacia la época de su antepasado sugiere la posibilidad de vivir la experiencia de un tiempo reversible.

Este desplazamiento hacia el pasado ocurre a un ritmo lento, casi imperceptible: “el solitario camino” que “lentamente, bajaba” “era de tierra elemental, arriba se confundían las ramas.” La senda que baja sugiere un viaje hacia Hades, “the Under-World,” el mundo de los difuntos, un espacio y un tiempo remotos. El camino es solitario, porque la muerte es una experiencia individual. A medida que sus pasos se dirigen hacia otra realidad, cambia su percepción de los elementos del mundo que abandona. En su visión, éstos sea que se vuelven borrosos, difíciles de distinguir (“arriba se confundían las ramas” [474]), sea que lo acompañan en su vía descendiente (“la luna baja y circular parecía acompañarme” [474]). La metáfora “tierra elemental” connota un espacio perteneciente a una época remota, en donde éste va a

descubrir sus savias ancestrales, va a recordar que es bisnieto del gobernador de Yunnan “que renunció al poder temporal para escribir una novela ... y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres” (475). El número fatídico trece que representa los años que su antepasado dedicó “a esas heterogéneas fatigas” es premonitorio de la muerte de éste: “la mano de un forastero lo asesinó y su novela era insensata y nadie encontró el laberinto” (475).

Los diferentes espacios laberínticos de los jardines que aparecen mencionados en este texto sugieren una variedad de posibles interpretaciones de los significados simbólicos de la figura del dédalo. Cabe recordar que el diseño de los jardines difiere de una cultura a otra: el jardín francés es un espacio artificial, creado por el hombre, similar a un laberinto simétrico, ordenado; el jardín inglés podría ser considerado una tentativa de conservar la naturaleza salvaje- que en realidad es una naturaleza artificialmente fabricada- pero dándole al mismo tiempo aspecto de orden, de organización; en cambio, el jardín oriental le da al viajero la impresión de espacio caótico: “en su concepción misma, el jardín chino está sujeto a normas estéticas rigurosas, pero, en cambio, su ensamblaje aspira a que se le perciba como un caos, un laberinto” afirma Arturo Echavarría en un análisis sobre el jardín en la tradición china (“Espacio textual” 78). Al referirse al jardín-laberinto de este cuento borgeano, el crítico señala que no se trata del laberinto occidental visto como un “maze” simétrico, sino del jardín chino caótico, que da “la impresión de lo desordenado, de lo laberíntico, y de lo que no se puede fácilmente reducir a esquemas racionales” (“Espacio textual” 80). En opinión de Echavarría, el jardín chino sugiere una multitud de contradicciones: es “un espacio que niega el espacio y está inscrito en un tiempo que aspira a negar el tiempo” (“Espacio textual” 81). El diseño del jardín chino conlleva un simbolismo peculiar: es un artefacto finito que proyecta la imagen del universo infinito. Esto influye en la manera en que uno percibe la experiencia por el dédalo: su espacio dividido implica

un conocimiento gradual por parte del viajero. “La percepción sincrónica que se busca, pues, la que transforma el jardín en imagen o cifra del cosmos, está predicada, en apariencia y contradictoriamente, en una percepción diacrónica del espacio en cuestión,” afirma el mismo crítico (“Espacio textual” 79). Entonces, desde el punto de vista de la percepción del caminante ¿el jardín-laberinto se puede interpretar como metáfora del orden o del caos? La casa de Albert está rodeada por un jardín simétrico, porque en cada bifurcación de sus sendas, Yu Tsun tiene que girar a la izquierda, lo que le recuerda “haber sido un niño en un simétrico jardín de Hai Feng” (“El jardín” 472).

Al recorrer este itinerario sinuoso, el protagonista también recuerda que su antepasado Ts'ui Pên quería edificar un laberinto caótico, “en el que se perdieran todos los hombres” (“El jardín” 475) y él mismo proyecta mentalmente esta construcción: “Bajo árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por 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...” (“El jardín” 475). Alegóricamente, el viaje de Yu Tsun constituye un camino hacia el conocimiento de sí mismo, a través del descubrimiento de una identidad colectiva, la de sus antepasados, la de su propio linaje. El laberinto “perdido” en que éste medita representa cierta época de la historia de su país, un periodo de plenitud que gozaban sus antepasados antes del comienzo de la dominación inglesa. El personaje sueña con un laberinto creciente, que desde imagen de un país, llega a ser representación del mundo y hasta del universo, extendiéndose en el espacio y en el tiempo: “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” (“El jardín” 475).

Mientras camina por el jardín laberíntico, Yu Tsun recuerda el laberinto creado por su

antepasado y también crea él mismo, en su imaginación, un laberinto universal, atemporal. El viaje por el jardín se desarrolla a un ritmo muy lento, el tiempo parece haberse parado, y en este paisaje feérico el personaje consigue encontrar su tranquilidad, no hay nada que lo disturbe, nada que lo moleste: “Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo. El vago y vivo campo, la luna, los restos de la tarde, obraron en mí; asimismo el declive que eliminaba cualquier posibilidad de cansancio” (“El jardín” 475). Hay una armonía perfecta entre la calma del jardín y el estado de ánimo del viajero, que pierde la noción del tiempo y se queda pensando en el laberinto.

El cronotopo del camino cambia sus características a medida que el personaje avanza por el laberinto. Al principio del rumbo, los contornos del paisaje se vuelven borrosos, mientras que el tiempo empieza a cambiar de lapso. En este laberinto espacial concreto, formado por el jardín, Yu Tsun crea otro dédalo, en un espacio abstracto, el de la imaginación, y en una temporalidad estática. Los verbos “imaginé,” “medité,” “pensé” expresan actividades mentales y denotan el estado contemplativo en el que se encuentra el personaje. “La tarde era íntima, infinita,” recuerda éste, al salir de su laberinto de ensueños y al continuar el viaje en la senda que otra vez descende: “El camino bajaba y se bifurcaba entre las ya confusas praderas” (“El jardín” 475). El cuadro se dinamiza con la aparición de imágenes auditivas y táctiles: la “música aguda y como silábica” “se aproximaba y se alejaba en el vaivén del viento” (“El jardín” 275). Esta dinamización del espacio marca la aproximación de unos momentos claves en el desarrollo de la narración. A medida que avanza en el laberinto, al protagonista se le revelan cada vez más secretos, llega a comprender más detalles en cuanto a su “destino de perseguido” y también a su linaje ancestral. Cuando divisa el pabellón, se da cuenta que la música es china y que la aceptó “con plenitud, sin prestarle atención” porque le hace recordar “los innumerables antepasados que

confluyen” en él. Yu Tsun pasa por varias semejantes experiencias reveladoras a lo largo del viaje.

Otro elemento significativo que presagia una escena memorable, la del encuentro entre el viajero y el habitante del laberinto, es la luz: “del fondo de la íntima casa un farol se acercaba: un farol que rayaban y a rato anulaban los troncos, un farol de papel, que tenía la forma de los tambores y el color de la luna” (Borges, “El jardín” 475). La música y la luz le dan la bienvenida al caminante, antes del anfitrión cuyas facciones Yu Tsun no puede distinguir al principio: “No vi su rostro, porque me cegaba la luz,” confiesa él. Las alternancias de clarooscuro, de rayos de luna y de tinieblas, de rasgos difíciles de distinguir de los niños y de Albert, la luz intensa del farol y la música crean una atmósfera feérica. El caminante parece deambular por un laberinto imaginario, por las sendas de los recuerdos y del sueño. Yu Tsun ha penetrado un mundo que se halla a otro nivel ontológico, en donde los límites entre lo real y lo irreal se borran. En esta realidad suspendida, tendrá lugar la iniciación del viajero, que durante el recorrido va a comprender el enigma del laberinto que imaginó su antepasado Ts’ui Pên: “un laberinto de símbolos,” “un invisible laberinto de tiempo” (Borges, “El jardín” 476). Se trata de una iniciación en los misterios existenciales, en las problemáticas del tiempo, de la creación artística, de la vida y de la muerte.

En este contexto, la luz se convierte en un elemento premonitorio de la revelación mística, del encuentro con lo sobrenatural. La luz intensa marca el momento cumbre del encuentro de los dos protagonistas; el hecho de que el caminante no le puede ver la cara al guía del laberinto llena de misterio y de suspenso la escena. Se trata de una persona enigmática, un sabio que parece vivir en otro tiempo, una especie de médium con ayuda de quien Yu Tsun se comunica con su antepasado, una voz ancestral que revela toda una línea de pensamiento que

apoya la idea de la existencia de varias dimensiones temporales:

*El jardín de senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. (“El jardín” 479)

El sinólogo Albert, cuyo “rostro, en el vívido círculo de la lámpara, era sin duda el de un anciano, pero con algo inquebrantable y aun inmortal” (“El jardín” 478), confiesa que es el único afortunado que posee la clave del laberinto de Ts'ui Pên: “nadie, en las dilatadas tierras que fueron suyas, dio con el laberinto” (“El jardín” 477), pero, continúa el sabio “a mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano” (“El jardín” 476). Él ha comprendido que los dos objetivos de Ts'ui Pên, el de escribir un libro y el de edificar un laberinto, eran una y la misma cosa: “todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto” (“El jardín” 476).

Desde la perspectiva de la teología cristiana, esta equivalencia se puede interpretar similar a la creencia de que Dios ha escrito dos libros que deben ser sinónimos, pero cuya lectura presupone competencias culturales diferentes. Se trata del Libro de la Naturaleza, dirigido a los científicos, en clave matemática, y el Libro de la Revelación que es la Biblia. La conclusión a la que llega el sinólogo constituye, en realidad, una auto-tematización o una definición de la obra literaria. El libro que para otros es “un acerbo indeciso de borradores contradictorios” (“El jardín” 476), para el sinólogo es un “volumen cíclico, circular,” símbolo del universo infinito.

Stephen viajó por el laberinto intrincado construido por Ts'ui Pên y al descubrir una carta firmada por éste, encontró la clave. La frase “dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan” de esta carta le sugirió “la bifurcación en el tiempo no en el espacio” (“El jardín” 477).

“El jardín de senderos que se bifurcan” es “la novela caótica,” símbolo del libro total, cíclico, infinito, que abarca todos los tiempos, todas las posibilidades: “En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta –simultáneamente- por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela” (“El jardín” 477). El “libro total,” perfecto, de inspiración divina, que aspira escribir Ts'ui Pên, es idéntico al libro que imagina el narrador de “La biblioteca de Babel”: “En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto *de todos los demás*” (“La biblioteca” 469). Lo que difiere en los dos casos es la perspectiva desde la que son presentados estos proyectos magistrales. La aspiración del chino de componer una obra que abarcara todos los destinos humanos es, para el sinólogo inglés que penetra el enigma, una metáfora del tiempo, del perpetuo porvenir, de la eternidad.

El Libro de los libros que busca el narrador de “La biblioteca de Babel” y también muchos otros investigadores es un tesoro inalcanzable, que se ubica en algún “venerado hexágono secreto” (“La biblioteca” 469) del gran laberinto que es la biblioteca total, alegoría del universo. En este segundo caso, el libro es una cifra de todos los demás, una clave oculta que facilitaría la comprensión del gran misterio existencial, que llevaría a la Verdad Absoluta, pero que los estudiosos más anhelantes buscaron sin éxito: “Durante un siglo fatigaron en vano los más diversos rumbos” (“La biblioteca” 469). La pregunta que surge naturalmente es: ¿habrá

realmente semejante libro? Con una ironía succulenta, el narrador expresa su postura escéptica: “No me parece inverosímil que en algún anaquel del universo haya un libro total; ruego a los dioses ignorados que un hombre –¡uno solo, aunque sea hace miles de años!- lo haya examinado y leído. Si el honor y la sabiduría y la felicidad no son para mí, que sean para otros” (“La biblioteca” 469).

Se trata de una configuración que ha permanecido en el imaginario de la humanidad desde los tiempos inmemoriales, como afirma Moser en un capítulo sobre “el libro total,” de un estudio dedicado al Romanticismo alemán con un enfoque particular en el “Brouillon” de Novalis: “l’idée du livre global ou total, la figure du livre des livres ou du Livre tout court, de même que le projet d’exécuter ce livre parfait, complet ou infini, semble avoir existé de temps immémorial” (“Le livre total” 81). Borges define este fantasma de la creación absoluta en “Discusión”: “Un libro impenetrable a la contingencia, un mecanismo de infinitos propósitos, de variaciones infalibles, de revelaciones que acechan, de superposiciones de luz” (“Una vindicación de la Cábala” 211-212).

El propósito temerario del antepasado de Yu Tsun de escribir una “infatigable novela” en cuyos meandros “se perdieran todos los hombres” representa una imagen monumental del libro total, del libro del universo, de la escritura sagrada que abarca los destinos de todos los mortales. Se trata de una obra de arte cuyos personajes son sólo creaciones literarias, pero como afirma Barrenechea, “lo característico del arte de Borges es pasar de esta advertencia de buen sentido crítico, a la inquietante generalización de que también los seres reales ‘son sartas de palabras’” y el universo es “una escritura sagrada” (77). Para Borges, la naturaleza es un libro, sentido en el cual cabe citar la opinión de Ernst Cassirer: “What we call nature... is a poem hidden behind a wonderful secret writing; if we could decipher the puzzle, we should recognize in it the odyssey

of the human spirit, which in astonishing delusion flees from itself while seeking itself" (II 8-9).

Desde una perspectiva histórico-literaria, Moser sostiene que en los siglos XVIII-XIX, la literatura acuña el proyecto de una escritura totalizadora que se destaca como una distanciamiento interna que genera deformaciones irónicas; esta tendencia se había notado en Don Quijote que encarnaba el retorno delirante de la novela caballerescas y continuó luego en la novela romántica y la enciclopedia, pasando por Flaubert y Mallarmé y llegando hasta la biblioteca borgeana (1989:84-85). Al recorrer la literatura moderna, concluye el crítico, el proyecto del libro total resulta imposible de eludir y de realizar al mismo tiempo ("Le livre total" 85). Estos mismos rasgos caracterizan el libro-laberinto de Ts'ui Pên, ineludible por representar el tiempo mismo de la vida e irrealizable por ser infinito, y por lo tanto, un proyecto inabarcable dentro de los límites humanos.

Desde esta perspectiva, la ficción borgeana se convierte ella misma en una ilustración de la teoría de Ts'ui Pên con respecto a la bifurcación en el tiempo y la existencia de alternativas. Yu Tsun camina por "el jardín de senderos que se bifurcan" y en cada bifurcación opta por un sendero; el viaje hacia la casa de Stephen representa una opción y la eliminación de otras. En esta dimensión del tiempo, Yu Tsun asesina a su anfitrión, pero en otra, los dos son amigos: "No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma" ("El jardín" 479). El sabio sinólogo profetiza la aproximación de un tiempo nefasto, que de acuerdo con su teoría sería solamente otra posibilidad, otro sendero del laberinto temporal infinito: "El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo" ("El jardín" 479). Esta premonición se concretiza en una de las

varias “dimensiones de tiempo” (“El jardín” 479), en la histórica, la del hilo cronológico de la novela. Al divisar a su perseguidor acercarse por el sendero del jardín, Yu Tsun se despierta de la “tenue pesadilla,” vuelve a la temporalidad lineal, irreversible y lleva a cabo su propósito, el de comunicarle el nombre de la ciudad de Albert a su jefe de Berlín, de manera codificada, asesinando a una persona con este nombre; el jefe leerá la noticia del crimen en el periódico y se enterará del “preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre” (“El jardín” 473). “El porvenir ya existe,” “pero yo soy su amigo” (“El jardín” 479), afirma Yu Tsun y dispara contra Stephen.

De repente, se retoma el hilo narrativo del cuento policial, con su ritmo acelerado, marcado por verbos que denotan eventos, acciones puntuales, en el pretérito indefinido: “se levantó,” “abrió,” “dio,” “disparé,” “se desplomó,” “fue,” “irrumpió,” “arrestó” (“El jardín” 479). El paso desde la historia de detectives hacia lo fantástico ha sido una transición suave, un desliz casi imperceptible; en cambio, el paso al revés es insólito, brusco, casi brutal para el viajero, que de perseguido se convierte en perseguidor y asesino de su propio guía por el laberinto y ahora, a su turno, va a ser él preso y matado. El límite entre los dos planos, el feérico y el histórico, está muy claramente delimitado en esta escena de transición abrupta del sueño hacia la realidad circundante: “Alcé los ojos y la tenue pesadilla se disipó” (“El jardín” 479). Yu Tsun se despierta de repente del mal sueño en que él y Stephen eran enemigos. Esa premonición se vuelve realidad en el tiempo histórico. El espía chino percibe lo que sigue en esta temporalidad irreversible como “irreal, insignificante.” Si lo inmediato de la historia le parece irreal, entonces ¿qué es lo que el personaje percibe como real, al cabo de su viaje por el jardín-laberinto? Es justamente la experiencia a lo largo del camino intrincado la que considera real, porque vive unos momentos intensos en que toma contacto con otra realidad, vive una iniciación

mística en los misterios de lo sagrado. El encuentro con el sabio Stephen Albert y el descubrimiento del enigma de la novela-laberinto, símbolo de la temporalidad como laberinto son experiencias de una realidad última, llena de significado, más profunda, más entrañable y más “real” que el nivel de la realidad histórica. La teoría de la existencia de una “red” de tiempos relativiza el tiempo cronológico, haciendo que el acontecimiento histórico se vuelva “insignificante,” “irreal.” El hecho de que a Yu Tsun lo hayan arrestado y lo hayan condenado a la horca es una posibilidad que ocurre en uno de los tiempos, pero en otro tiempo hay otras variantes. La muerte no aparece aquí en su dimensión trágica, no es un final definitivo, no tiene nada de irrecuperable; como el tiempo es reversible, “abarca todas las posibilidades” y la muerte es nada más una de éstas.

De esa manera, el texto literario ilustra la argumentación de Stephen sobre la red de tiempos que imaginó Ts’ui Pên. Entonces, en esta estructura de cajas chinas o de muñecas rusas, ¿quién es el creador de la “novela caótica”? Ts’ui Pên la imaginó, Stephen Albert la descifró, a Yu Tsun le es revelado su enigma una vez que llega al centro del jardín-laberinto; y a través de esa trama infinita de tiempos de la que participan el antepasado chino, el sinólogo inglés y el viajero, el sueño de la novela total nos implica a nosotros, los lectores del cuento de Borges. Podemos creer que Ts’ui Pên es el creador, porque fue quien la imaginó; podemos pensar que fue Stephen, porque la comprendió, la narró y también presagió el desenlace, como un narrador omnisciente; podemos considerar a Yu Tsun el creador, porque es él quien narra los acontecimientos de todo el recorrido, presenta su propia perspectiva del viaje y del encuentro con el sinólogo, vuelve a contar, en sus propias palabras, la historia de “la novela total” y también la ilustra, a través sus actos; podemos realmente asignarle la autoría a Borges, porque es el escritor del cuento que engloba el relato del libro de historia que presenta un fragmento incompleto de las

memorias de un espía chino al servicio de los alemanes y su contribución decisiva en el desarrollo de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial y que, a su vez, incluye la narración del viaje hacia la casa de Albert, quien devela la historia del laberinto construido por “el inextricable Ts’ui Pên” y que es también un libro “infinito,” que abarca un sinnúmero de personajes, siendo una novela “más populosa que el Hung Lu Meng,” y una proliferación perpetua de tiempos, en que “todos los desenlaces ocurren” (“El jardín” 477).

Este continuo juego de espejismos pone de relieve el carácter autorreferencial de la obra literaria. Los personajes y el autor intercambian posiciones, implicando también al lector, que se ve reflejado, a su vez, en diferentes posturas: de lector pasivo de un libro de historia, se convierte en confesor de un espía que cuenta los últimos acontecimientos de su vida antes de la pena capital; luego camina junto a éste en los senderos que se bifurcan del jardín hacia la casa de Albert y se siente frustrado por la perspectiva limitada que tiene como personaje en el interior del laberinto; después, llega al centro donde es espectador de la escena entre el huésped y el anfitrión; descubre el enigma y llega a ser iniciado en cuestiones metafísicas y luego es cómplice del crimen atroz; durante el recorrido a lo largo del texto, el lector formula hipótesis en cuanto a los meandros del hilo narrativo y las descarta una tras otra, siempre quedándose con una de las numerosas opciones. ¿No es este gesto del lector justamente la elección de una posibilidad entre varias, tal como se lo imaginaba Ts’ui Pên en su novela total? ¿Y de esta manera, no está el lector reflejado en el cuento del antepasado sabio? ¿No es este recorrido sinuoso del texto literario por parte del lector justamente un viaje por el laberinto, lo que ilustra las similitudes entre libro y laberinto, a las que aludía Ts’ui Pên? Pero aún atrapado en este vértigo alucinante, el lector – y solamente el lector – disfruta también de una postura privilegiada: la de perpetuo re-creador del mundo de la obra literaria. Cada lector re-compone, en cada lectura, el universo

ficticio del relato borgeano.

La estructura narrativa de muñecas rusas ofrece claves de lectura del texto literario, los cuentos del interior constituyendo fragmentos de metarrelato que integran la historia principal. Esta disposición establece también otro vínculo, entre la ficción y la realidad, ambas representándose recíprocamente. Y si la obra literaria es una *mímesis* de la vida real y el lector también imita al personaje literario, optando, como ése, por una senda entre varias mientras recorre el texto, es decir, si el personaje y el lector se crean recíprocamente, entonces los dos están al mismo nivel ontológico: al escuchar “con decente veneración esas viejas ficciones” imaginadas por su antepasado y leídas en voz alta por Stephen, Yu Tsun siente “una invisible, intangible pululación”; el lector del cuento borgeano tiene una sensación similar, porque el recorrido a través del laberinto del texto resulta una experiencia que desestabiliza su propia identidad.

La complejidad estructural del cronotopo del camino por el laberinto aumenta cada vez más a medida que el viajero avanza en su recorrido. A comienzos del cuento, el lector podría pensar que el título “el jardín de senderos que se bifurcan” alude al espacio laberíntico. En realidad, sí podemos distinguir varios de estos espacios: hay un jardín-laberinto por el cual camina Yu Tsun y en el centro del que se encuentra la casa del sinólogo Stephen Albert; el anfitrión le da la bienvenida y lo invita a ver “el jardín de senderos que se bifurcan,” en el centro del que existe “una biblioteca de libros orientales y occidentales”; y el mismo sintagma define el “jardín tal vez intrincado” en el centro del cual se había retirado “su ilustre antepasado” para escribir la novela. Sin embargo, una vez llegado a la biblioteca, o sea, al centro del laberinto, Yu Tsun, junto con el lector, se entera de que este sintagma que describe el espacio y que “puede haber sugerido a los hombres un laberinto físico” (“El jardín” 476) es una metáfora que se

refiere, de hecho, a la temporalidad como laberinto. Como cualquier viaje se desarrolla en el espacio y en el tiempo, el recorrido por el jardín-laberinto hacia la casa de Albert está determinado por estas dos coordenadas, pues el espacio y el tiempo están estrechamente relacionados en la narración de este rumbo. La complejidad de la estructura del cronotopo se intensifica con la conversión del sintagma “el jardín de senderos que se bifurcan” de metáfora espacial en metáfora de la temporalidad: ya no se trata de un camino único resultado de la elección entre varias sendas, ya no se trata de una linealidad de la espacio-temporalidad, sino de una multiplicación *ad infinitum*, porque cada bifurcación es una representación visual de uno de “los varios porvenires,” es decir, la concretización de un tiempo específico.

La transferencia de una dimensión temporal a otra ocurre sutilmente, a veces con una imagen remitiendo a un doble cronotopo: “El húmedo sendero zigzagueaba como los de mi infancia” (“El jardín” 476), recuerda Yu Tsun al pasar por el “alto portón herrumbrado.” El viajero tiene la percepción del sendero zigzagueante mientras camina por él, viaje que se desarrolla en el espacio de un jardín inglés y en un tiempo bien definido, el atardecer de un día de julio de 1916. Este cronotopo del camino tiene una doble configuración, adquiriendo a la vez otras coordenadas espacio-temporales, las que el personaje re-crea a través de su memoria, cierto tiempo y espacio de su infancia, cuando pisaba en un sendero similar. Este flashback abre una puerta hacia el pasado, igual que la imagen de la “bifurcación en el tiempo” abre caminos hacia el futuro. El personaje yerra en esa trama de tiempos que aumenta a cada paso despertándole recuerdos de su infancia y también proyectándolo hacia un futuro indefinido. El tiempo cronológico, lineal, irreversible queda abolido; aquí, en el centro del jardín-laberinto, se abre una temporalidad ahistórica, reversible, circular, a la que aluden varios elementos del texto: “la luna baja y circular” que acompaña al viajero desde el principio de su camino y que sugiere la

circularidad tanto por su forma como también por la repetición cíclica de sus fases; el disco del gramófono que gira ilustrando el movimiento circular de este tiempo; y muy significativo es el gesto del anfitrión, el guía del jardín-laberinto o el iniciado en el enigma del libro-laberinto, quien se sienta “de espaldas a la ventana y a un alto reloj circular” (“El jardín” 476), lo que se puede interpretar como un intento de anular la cronología. Esta imagen del reloj circular encierra un aspecto bivalente de la temporalidad: el reloj marca el tiempo lineal, las horas que pasan una tras otra de manera irreversible, pero al mismo tiempo, señala una repetición cíclica, el periodo de veinticuatro horas se repite sin fin, sugiriendo un movimiento circular. El “volumen cíclico, circular” imaginado por el sabio chino es otra metáfora de la temporalidad reversible.

Esas redes crecientes de tiempos que se extienden hacia el futuro y hacia el pasado trazan las sendas de un enorme laberinto temporal que abarca no solamente la vida de los numerosos personajes de la novela caótica, sino también a “los varios porvenires” a los que el autor chino dedica su libro, al rumbo de los dos iniciados en sus misterios, Stephen Albert y luego Yu Tsun, a la vida de los lectores del libro de historia en donde están consignados estos acontecimientos, al narrador que ha transcrito el relato de dichos sucesos y también a los destinos de los lectores del texto literario. El lector y el narrador se ven otra vez integrados en el mundo de la obra, intercambiando posiciones con los personajes, confundiéndose con ellos, participando de manera activa, a través de este perpetuo juego de perspectivas, en la re-creación del universo literario.

La idea de juego adquiere un significado singular, al estar ilustrada en dos momentos-clave del texto. El hecho de que los niños aconsejaran a Yu Tsun girar a la izquierda en cada encrucijada del jardín podría sugerir una connotación lúdica del camino: ellos son los duendes del bosque, los iniciados que conocen las sendas y le dan la clave para que el viajero no se pierda. La misma idea de juego aparecerá más tarde, también como clave, pero esta vez de otro

laberinto, el construido por Ts'ui Pên. De acuerdo con la interpretación del sinólogo Albert,

*El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre.

Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla. Es el modo tortuoso que prefirió, en cada uno de los meandros de su infatigable novela, el oblicuo Ts'ui Pên (“El jardín” 479).

La clave de la adivinanza es el tiempo, que es también el tema de la novela-laberinto del chino, el enigma que descubre el sinólogo y después Yu Tsun en el centro del jardín-laberinto, el secreto que halla el lector en el texto-laberinto, el misterio de la existencia humana. El fugitivo toma el consejo de los niños y camina – en sentido literal- por los meandros del jardín-laberinto, que le despierta recuerdos de su infancia; Albert viajó –en sentido figurado- por las hojas de los borradores confusos escritos por el sabio chino y, de manera lúdica, a través de una adivinanza, encontró la respuesta al asunto que le preocupaba; de igual modo, los lectores recorren las páginas del texto literario y se dan cuenta de que éste los engloba y los manipula sutilmente, como a unos muñequitos que hacen varios papeles en las obras lúdicas. El juego, junto con la temporalidad y la estructura textual del cuento en el cuento implica al lector, como parte integrante de la obra literaria, y este enredo parece un juego de perspectivas, un juego de tiempos, un juego de laberintos.

### **3.1.2. “El burdel de las gitanas”**

A continuación, vamos a analizar el cronotopo del camino por el laberinto en “El burdel de las gitanas” de Mircea Eliade. Primero, cabe señalar que la traducción literal del título original

“La țigănci” sería “Donde las gitanas.” La palabra “burdel” no está presente en el título y ni siquiera en el texto del relato, sino que aparece solamente como alusión que hacen los pasajeros del tranvía que pasa por delante de ese sitio misterioso. No nos parece nada apropiada la traducción del título al español,<sup>80</sup> sobre todo porque aunque se trata de un lugar con mala fama, llamarlo directamente “burdel” limita, desde el principio, el área de las connotaciones de la experiencia que vive el personaje, una vez que ingresa en ese espacio.<sup>81</sup>

“El burdel de las gitanas” narra las peripecias de Gavrilesco, un profesor de piano, quien en un día tórrido de verano, en el casco antiguo de la ciudad de Bucarest, vive una experiencia inédita: al bajarse del tranvía, se siente atraído por el frescor de un jardín misterioso, en el fondo del cual corren rumores de que hay un prostíbulo regentado por gitanas. Dentro, lo entretienen con bailes y canciones tres chicas, cuyo origen étnico él no es capaz de adivinar. Esta incapacidad lo hace perderse en el laberinto de la casa, donde deambula desnudo, desesperado, en la oscuridad. Por fin consigue salir de ahí, al cabo de unas cuantas horas, pero afuera se entera con asombro que, en realidad, han pasado doce años. Llega a su casa y no puede abrir la puerta con la misma llave y los vecinos le cuentan que hace tiempo que su esposa se fue a Alemania. Gavrilesco se va a casa de su alumna, pero a ella tampoco la encuentra. Confuso, sin entender qué es lo que le pasa, el protagonista regresa donde las gitanas con la intención de pedirles aclaraciones. Allí, vuelve a encontrarse con Hildegard, el amor de su juventud, y los dos parten hacia el bosque, como en un sueño.

El relato se inicia con una escena dinámica, que se sitúa en un espacio y en un tiempo claramente definidos. La acción transcurre en el tranvía, en pleno verano: “En el tranvía reinaba un calor tórrido, sofocante. Apresuré el paso por entre los asientos corridos y dijo para sí: ‘¡Menuda suerte, Gavrilesco!’ Había divisado un asiento libre, cerca de una ventanilla abierta, al

otro extremo del vehículo” (“El burdel” 107). Esta escena sorprende al personaje desplazándose dentro del vehículo que también está en movimiento, lo que significa doble locomoción, una alusión al hecho de que Gavrilesco va a emprender un desplazamiento doble: un itinerario cronológico y, al mismo tiempo, un recorrido hacia un mundo remoto, ahistórico, cuyas coordenadas espacio-temporales peculiares lo van a desconcertar. El verbo ”reinar” asociado al ”calor tórrido, sofocante” alude a la fuerza de la naturaleza inevitable, a un poder sobrehumano, símbolo del destino implacable frente al que el hombre se siente impotente. La canícula inaguantable lo obsesiona, lo irrita y se convierte en tema de conversación con los demás pasajeros del tranvía. Gavrilesco se siente extenuado por el calor que le hace que se despiste y que no recuerde detalles del relato de las aventuras del coronel Lawrence en Arabia: ”Lástima que no consiga acordarme palabra por palabra. Ese increíble calor de Arabia que lo golpeó como una espada...” (“El burdel” 108). Esta frase presagia un momento cumbre de la narración, la transición hacia otra realidad literaria. Igual que el coronel Lawrence, el protagonista del relato va a ser víctima del calor. Sin embargo, en el caso de Gavrilesco, este factor climático es solamente una causa aparente de su estado de cansancio exacerbado que lleva a una alteración de su percepción física. El calor es un pretexto, un artificio narrativo que esconde otro nivel de realidad, al que el lector tiene acceso poco a poco, a medida que avanza en el recorrido a lo largo del texto.

Algunos de los elementos claves de la narración - el calor, la memoria, el tiempo y la casa de las gitanas – aparecen sutilmente, justamente desde los primeros párrafos, y se convierten gradualmente en *leitmotifs* del texto. La memoria de Gavrilesco da señales de fallar tanto a corto plazo, en lo que concierne a las actividades rutinarias, como también en cuanto a los eventos significativos de su vida, lo que implicaría un esfuerzo mayor de acceder a la experiencia vivida,

por un periodo extenso. La primera alusión a un síntoma de amnesia es la dificultad de encontrar la cartera: ”- Disculpe – balbuceó al cabo de un rato-. Nunca consigo dar con ella” (“El burdel” 108). La respuesta del cobrador introduce el tema del tiempo y también el del misterioso sitio: ”- No tiene importancia, hay tiempo. Todavía no hemos llegado a la casa de las gitanas – dijo el cobrador con inesperado alborozo. Y le guiñó un ojo al anciano. Éste se sonrojó y se aferró nerviosamente” (“El burdel” 108).

Esta es la primera vez que se menciona en el texto la casa de las gitanas; sin embargo, el hablante se refiere al sitio y también a sus propietarios, empleando el artículo definido, lo que indica el hecho de que este elemento no introduce un referente nuevo en el discurso, sino que señala algo con el que el interlocutor está ya familiarizado. No se trata simplemente de una casa de gitanas, sino de ”la casa de las gitanas,” un sitio famoso que la gente conoce y del que habla: “-Cojo este tranvía tres días por semana. Y le juro que nunca se ha dado el caso de que alguien no mencionara a esas gitanas” (“El burdel” 109), confiesa Gavrilesco. La primera valoración del dicho sitio tiene una connotación escandalosamente negativa: “-¡Es una vergüenza! – refunfuñó el anciano-“ (“El burdel” 108). Esta opinión expresada de manera tan categórica contrasta con la valoración positiva que hace, con ingenuidad y asombro, el profesor de piano: “-Todo el mundo habla de lo mismo – dijo Gavrilesco abanicándose de nuevo-. Hay que reconocer que parece una casa muy hermosa. Y el jardín...¡Menudo jardín! – exclamó moviendo la cabeza con admiración-“ (“El burdel” 108-109). El protagonista queda fascinado, como si fuera la primera vez que viera el jardín, aunque él pasa por ahí en tranvía tres veces a la semana: “-Hay árboles viejos, nogales – siguió diciendo Gavrilesco-. Por eso hay tanta sombra y tanto fresco” (“El burdel” 109).

Desde su primera mención en la réplica del cobrador, la casa de las gitanas aparece como

una meta deseada (“Todavía no hemos llegado a la casa de las gitanas”), un sitio que se halla en la zona fronteriza entre lo real y lo feérico, un espacio cuya identidad está envuelta en misterio y que despierta sentimientos contradictorios. Estas primeras modalidades en que los pasajeros perciben la casa -como meta deseada, sitio enigmático y tema de debate- prefiguran las connotaciones de dicho lugar a un nivel más profundo de significados, en donde la casa de las gitanas se convierte en símbolo de estos mismos tres elementos: va a ser meta del viaje de Gavrilesco, enigma que él no será capaz de solucionar y también va a constituir tema de reflexión para el lector que tratará de elucidar el dilema sobre la identidad del sitio. ¿Se tratará realmente de un prostíbulo, de una casa de brujas o el protagonista simplemente sufre una alucinación a causa de la canícula insoportable que está deteriorando su percepción física?

El profesor con alma de artista, como se autodefine Gavrilesco, tiene una visión idealizada de la casa, considerándola un *locus amoenus*, un lugar ideal, hecho para gozar. Las palabras “gusto” y “suerte” de su propio comentario aluden al hecho de que solamente el afortunado tiene acceso a este sitio privilegiado: “-Esos nogales tienen lo menos cincuenta años. Por eso hay tanta sombra. Con el calor que hace, qué gusto. Los hay con suerte...” (“El burdel” 109). Los términos empleados tienen varias connotaciones. “Gusto,” por ejemplo, podría constituir también una alusión a que se trata de una casa de los placeres, mientras “suerte” encierra, aparte del significado positivo de buena fortuna, la idea de destino, de fatalidad. El itinerario del caminante está prefigurado desde la perspectiva del área semántica del término “suerte”: él entra en el jardín al azar y el hecho que ése sea un oasis de frescor le parece una dicha, pero la experiencia aterradora dentro de la casa y la sorpresa que lo espera después de salir de allá son obras de la mano invisible del destino.

Un aspecto constantemente presente a lo largo del hilo narrativo es la locomoción. El

protagonista está en tránsito durante el desarrollo de toda la narración, deambulando por los meandros de la ciudad, de la casa y también del tiempo. Estos recorridos tortuosos dibujan imágenes de laberintos inextricables, de los que al personaje le cuesta salir. La escena inicial del relato presenta a Gavrilescu en tránsito por la ciudad. Un narrador-cámara presenta con detalles las calles bucarestinas. El vehículo de esta primera parte del viaje es el tranvía, un lugar público, en donde se cruzan varios destinos humanos y que ofrece la oportunidad de charlar y de intercambiar impresiones. Al principio, el lector visualiza al protagonista en movimiento por entre las sillas del tranvía. Éste toma asiento y el lente de la cámara cambia la posición dirigiéndose, poco a poco, hacia el exterior y enfocando la famosa casa. Los pasajeros parecen ser unos espectadores que, sentados en una sala de cine, disfrutan las imágenes que se suceden en la ventanilla, al ritmo lento del tranvía por el centro de Bucarest, a mitad del siglo XX.

Los gestos agitados y el nerviosismo que muestra el protagonista debido al calor, a la incapacidad de recordar una cita exacta y a la frustración de no encontrar la cartera, imprimen un ritmo veloz a esta escena. Los verbos que expresan eventos, empleados en el pretérito indefinido del indicativo, componen una imagen dinámica, en la que los acontecimientos narrados se suceden con rapidez (“apretó,” “sacó,” “se secó,” “enrolló,” “empezó,” “golpeó,” “dio,” “dejó,” “alargó,” “volvió,” “se hurgó,” “balbuceó”). Con la aparición de la casa en el primer plano, parece que se abre otra dimensión temporal. El ritmo veloz de los eventos es reemplazado gradualmente por unos intervalos prolongados de meditación, de admiración, de contemplación del jardín. Este desliz suave lleva imperceptiblemente a un mundo mágico y misterioso. “-En primavera ... se van viendo pasar a toda velocidad los jardines llenos de flores” (“El burdel” 110), afirma Gavrilescu, lo que sugiere que la juventud con sus gozos pasa rápidamente, una alusión a la fugacidad del tiempo. Con estupor, el protagonista constata de nuevo un fallo de su

memoria, indicio de la vejez que anuncia su llegada inminente: “¡Se me ha olvidado el portafolios con todas las partituras dentro!” (“El burdel” 111). Y entre sí se dijo: “se te están echando los años encima. Te estás volviendo chocho, estás perdiendo la memoria” (“El burdel” 111).

Se baja del tranvía con la intención de volver donde su alumna, pero “fuera, se encontró de nuevo con el bochorno y el olor de asfalto reblandecido” (“El burdel” 111). El hombre “en la flor de la vida,” como se considera él a los cuarenta y nueve años, “se sentía cansado, rendido, y se desplomó en un banco, a pleno sol” (“El burdel” 112). Esta sensación de agotamiento que se debe al calor y también al peso de los años ofrece una explicación racional y realista para la transición hacia otro tiempo, un periodo de su juventud que el personaje reactualiza a través de la memoria: “En algún sitio, sentado en un banco, sin un céntimo. No hacía tanto calor, pero también era verano...” (“El burdel” 112). El profesor se acuerda del día cuando conoció a su esposa Elsa. A medida que sigue deambulando por las calles soleadas, en donde la canícula le parece agobiante, el protagonista recuerda cada vez más detalles con respecto al comienzo de esa historia de amor.

El caminante admira el cuadro de la calle bucarestina, una imagen estática, donde el tiempo parece haberse parado, un momento de magia, desprendido de la realidad cotidiana: “Unos cien metros más allá, calle arriba, había algo así como un oasis de sombra. Los tilos de un jardín proyectaban sus elevadas ramas frondosas, tupidas, sobre la acera. Fascinado, Gavrilescu las contemplaba, vacilante” (“El burdel” 112). Ese sitio que habría que prohibir, como sustentaba con aplomo el anciano del tranvía, resulta ser un lugar tentador por su belleza y frescor y por el que el protagonista se siente muy atraído. Mientras camina vacilando hacia ese jardín, de repente oye “el gémido metálico” del tranvía que pensaba tomar para volver donde Otilia, su alumna,

pero el vehículo pasa y él exclama sonriendo: “¡Demasiado tarde!” (“El burdel” 113). Esta exclamación conlleva una connotación melancólica, la conciencia de la irreversibilidad del tiempo histórico. Sabe que es demasiado tarde para subir a otro tranvía, pero, sin embargo, su reacción denota la intención de esperar otro, el deseo de no renunciar, la esperanza de poder continuar el camino: “Luego, muy modoso y sin prisa, echó a andar. Al llegar a la parada siguiente, se quitó la chaqueta, y se disponía a esperar cuando le llegó el aroma amargo de las hojas del nogal al aplastarlas entre los dedos” (“El burdel” 113). El gesto de quitarse la chaqueta marca, a nivel simbólico, el abandono de la condición actual, un cambio, una transición hacia un nuevo estado.

Se trata de una experiencia individual vivida intensamente: “Estaba solo. Las aceras aparecían desiertas hasta donde alcanzaba la vista. No se atrevía a mirar el cielo, pero sentía sobre la cabeza la misma luz blanca, incandescente, cegadora, sentía cómo el calor de la calle le abrasaba la boca, las mejillas” (“El burdel” 113). Esta vivencia única proyecta al personaje a otra espacio-temporalidad: la luz incendiaria que cae del cielo y, al mismo tiempo, el calor infernal que emana del asfalto hacen que el caminante experimente simultáneamente un instante divino y otro infernal, un momento que queda suspendido, roto del tiempo lineal. Preso entre estas dos fuerzas verticales que actúan sobre él concomitantemente, en direcciones opuestas, desde arriba hacia abajo y al revés, él penetra, poco a poco, en otra realidad.

En una escena similar en “El jardín de senderos que se bifurcan,” el elemento-clave “luz” anticipa un momento cumbre de la narración. De la misma manera, en el relato de Eliade, la luz presagia una revelación que tiene un fuerte efecto sobre el individuo y que éste experimenta a nivel orgánico: “Cuando divisó la profunda sombra de los nogales, notó que el corazón le latía más deprisa y apretó algo el paso” (“El burdel” 113). Gavrilescu siente una emoción cada más

intensa, a medida que se acerca a la meta. “A sus espaldas el gemido metálico del tranvía” resuena en solitario. “¡Demasiado tarde!” exclama una y otra vez, resignado, como si supiera que su travesía ya llegó al punto final (“El burdel” 113).

En la primera parte del texto, dos referencias temporales apuntan hacia un evento significativo, es decir, la llegada a la casa de las gitanas: la primera es la afirmación del cobrador de que “hay tiempo,” porque todavía no han llegado al misterioso sitio, y la segunda es la exclamación “¡demasiado tarde!” que Gavrilesco pronuncia tres veces mientras mira con nostalgia el tranvía que pasa a sus espaldas y lo saluda “prolongadamente con el sombrero” (“El burdel” 113). Este gesto de memoria involuntaria le despierta recuerdos de una despedida de hace muchos años, como si le costara desprenderse del pasado y aceptar su nueva condición: “¡Zu-spät!”, añadió y, extendiendo el brazo, estuvo un buen rato agitando el sombrero, como antaño en la Estación del Norte, cuando Elsa se iba a pasar un mes con su familia a un pueblo de los alrededores de Múnich” (“El burdel” 113). Las dos referencias temporales (“hay tiempo” y “demasiado tarde”) marcan dos momentos, uno anterior y otro posterior a un evento significativo: el descenso de Gavrilesco del tranvía, cerca de la casa envuelta en misterio. Sin embargo, no se trata simplemente de dos puntos en el eje del tiempo lineal, sino de momentos que pertenecen a dos planos temporales diferentes. Con la aserción “hay tiempo,” el cobrador quiere decir que el viaje aún no ha acabado y le sugiere al profesor que su destino será la casa de las gitanas.

Al bajarse del vehículo, el protagonista desciende en un mundo mágico, de los placeres carnales y del delirio. El personaje abandona la realidad diaria y se dirige hacia un horizonte que pertenece a un nivel existencial diferente. Repentinamente, se ve proyectado en un espacio feérico, atemporal, y esta experiencia inédita lo deja pasmado: “La sombra de los nogales acogió

a Gavrilesco con un frescor tan inesperado que no parecía natural, y se quedó durante un instante desconcertado, pero sonriendo de oreja a oreja. Como si se hallase de repente en un bosque, en la montaña” (“El burdel” 113). El sintagma nominal “tan inesperado que no parecía natural” sugiere la percepción de una realidad de otro orden. Su reacción ante este desliz hacia un ambiente diferente que ha ocurrido “de repente” es de estar “desconcertado” frente a lo que parece ilusorio. El jardín de las gitanas representa el punto final de su recorrido sinuoso por las calles de la ciudad, una meta imprevisible, sorprendente, recóndita. El hilo cronológico está interrumpido y, en el plano de la realidad inmediata, penetran sutilmente los signos de otro espacio y de otro tiempo, los indicios de un mundo sobrenatural.

El hecho de que elementos de otro nivel ontológico broten en el plano cotidiano constituye un aspecto definitorio de lo fantástico. En esta escena, igual que en toda la obra eliadiana, lo fantástico casi no contiene elementos aterradores, sino que despierta una sensación placentera, un estremecimiento lleno de misterio; en esa atmósfera mágica, alucinado, con una sonrisa inocente, el personaje pisa en tierras de cuentos de hadas, dirigiéndose hacia mundos míticos.

La transición de un mundo a otro ocurre de manera casi imperceptible por parte del lector y aún más por la del personaje, que no entiende nada de lo que le sucede. Lo feérico no irrumpe violentamente en la realidad cotidiana, sino que se oculta en ella, dejando aparentemente intactos tanto los mecanismos de lo real, como también su conciencia (Alexandrescu XXXVIII). El lector se desliza suavemente, al lado del personaje, hacia un universo cuyos componentes funcionan según una lógica peculiar, diferente de las normas que rigen la vida diaria. Gavrilesco pasa libremente de un tiempo a otro, de una realidad a otra. Esta presencia sutil de un mundo dentro de otro es la característica esencial de lo fantástico en Eliade. Lo que determina lo fantástico en

“El burdel de las gitanas” no son los factores comúnmente encontrados en las obras clasificadas como pertenecientes a este género: el carácter extraño de ciertos acontecimientos narrados, algún comportamiento inesperado de alguien o el diálogo entre dos mundos, para mencionar sólo unos cuantos rasgos. Lo que crea el sentimiento de lo fantástico en el lector de esta obra es la ambigüedad total de ciertos significantes, la existencia secreta de un segundo significado que puede manifestarse en cualquier momento; dicho de otra manera, fantástico es este orden doble de lo real (Alexandrescu XXXIX). Se trata de la coexistencia problemática de lo real aparente y lógico con una segunda realidad, compenetración que es fantástica en la conciencia del lector que la percibe como tal.

El recorrido en tranvía se convierte en una alegoría del itinerario vital del protagonista, al cabo del cual, éste llega al destino y lo que encuentra es, a primera vista, un lugar idílico. El personaje atraviesa flotando este espacio periférico entre lo real y lo feérico, donde el lapso del tiempo es cada vez más lento: “Avanzaba despacio, con la cabeza ligeramente echada hacia atrás y la mirada clavada en las copas de los árboles. De pronto, se encontró ante la puerta y vio aparecer por ella, como si llevara mucho tiempo allí escondida para acecharlo, a una hermosa joven de piel oscura” (“El burdel” 114) que lo invitó a entrar en la casa.

Como un sonámbulo, Gavrilesco cruza la frontera borrosa entre un mundo y el otro. Ese límite casi imperceptible facilita la transición suave de una realidad a otra, como en un sueño. Él se queda parado en la puerta, indeciso, vacilante, resultándole difícil abandonar su entorno y pasar hacia lo desconocido. La joven, “al verlo vacilar, le tiró con suavidad del brazo hasta el patio” y el hombre “la siguió, fascinado” (“El burdel” 114). Pasivo, sin oponer resistencia alguna, el protagonista ingresa en un nuevo mundo, dejándose guiar por la muchacha, cuya mano lo tira como si fuera la mano invisible del destino. Dentro del jardín, se abre otra realidad, que

tiene carácter mágico. Gavrilesco tiene que pasar por otra puerta, hacia una casa que no ha divisado hasta ese momento y que aparece delante de él de manera sorprendente. Hipnotizado, como en un estado de trance, sigue a la guía: “Lo miró a los ojos breve pero intensamente, lo tomó de la mano y lo condujo con paso rápido hacia una vetusta casita cuya presencia hubiera podido adivinarse difícilmente tras un bosquecillo de lilos y yezgos. Abrió la puerta y obligó suavemente a Gavrilesco a pasar delante” (“El burdel” 114). Esta segunda puerta lo lleva hacia una “extraña penumbra, como si los cristales de las ventanas hubiesen sido azules y verdes” (“El burdel” 114). Son los colores de la naturaleza circundante, el azul del cielo y el verde del jardín, que se filtran desde fuera por las ventanas de la habitación. Semejantes detalles podrían interpretarse como percepciones deformadas de la realidad por parte del personaje, debido a que éste vive una emoción muy fuerte al penetrar en un universo desconocido. Oye todavía ecos del mundo que acaba de dejar detrás, lo que le parece inaguantable; ya no quiere recordar el pasado, sino que prefiere buscar refugio en este oasis de sombra y de frescor. Una vez que el recuerdo del tranvía se borra de su mente, Gavrilesco se fija en su entorno y nota a su lado a una anciana sentada en una mesa. El protagonista parece que se está despertando a otra realidad: “Cuando volvió la calma, se percató de que tenía al lado, sentada a una mesa baja y con una taza de café delante, a una anciana que lo contemplaba con curiosidad, como si estuviera esperando a que se despertase” (“El burdel” 114-115).

La cifra tres se repite varias veces en esta escena y parece ser una cifra fatídica. La anciana le ofrece tres chicas por trescientos lei, cantidad que para el profesor representa el equivalente de tres clases de piano. De nuevo, tiene dificultad a la hora de encontrar la cartera y la anciana trata de tranquilizarlo, invocando el mismo argumento que empleó el cobrador, o sea, el tiempo: “No hay prisa. Tenemos todo el tiempo que queramos. No son ni las tres...” (“El

burdel” 115). El número tres aparece como un *leitmotiv*, pero ¿cuál podría ser su significado dentro de esta trama con ecos misteriosos? Esperamos que, al cabo de este recorrido por el laberinto del texto, encontremos la respuesta a esta pregunta.

El periplo del protagonista, desde fuera hacia dentro del jardín y otra vez afuera y de nuevo adentro, constituye un itinerario laberíntico que abarca varios espacios y tiempos. Se trata de dos mundos -el de la realidad cotidiana y el del jardín de las gitanas-, regidos por coordenadas espacio-temporales diferentes. Una vez que entra donde las gitanas, el protagonista abandona su entorno, la calle por donde pasa en tranvía todos los días, la canícula agobiante y la temporalidad lineal. El nuevo mundo en el que penetra con timidez está situado a otro nivel ontológico. El huésped percibe con asombro e inquietud lo extraño de este sitio atemporal. Donde las gitanas, el tiempo ha contenido su lapso; aquí, el personaje va a perder la noción del tiempo, pero sólo se va a dar cuenta de esto al salir y al tomar contacto de nuevo con la realidad histórica. Gavrilesco nota una falta de concordancia entre su percepción del tiempo y la hora que le comunica su anfitriona. Su respuesta en un tono calmo pasa desapercibida por él, pero, de hecho, introduce en la narración la alusión a una temporalidad de otra naturaleza: “Pues será que se ha vuelto a parar el reloj – murmuró la anciana y volvió a sumirse en sus pensamientos” (“El burdel” 115).

La joven lo acompaña hasta la casa donde lo esperan las tres mujeres que ha escogido él. El profesor y su joven acompañante salen de la casa vetusta en donde se halla la anciana, pasan ante la mansión que se divisa desde la calle y entran en “un jardín abandonado” donde las malas hierbas ahogan las flores y al fondo hay una casita “a punto de desplomarse en ruinas” (“El burdel” 117). La muchacha abre de nuevo una puerta y empuja a Gavrilesco hacia el interior de la casita. Este espacio semi-oscuro, en que se confunden biombos y paredes, parece ser un laberinto por el que él deambula sin saber hacia dónde dirigirse. El sentimiento de inseguridad lo

paraliza: “Avanzó pisando alfombras cada vez más mullidas y más suaves. Le parecía que andaba sobre colchones y, a cada paso, se le aceleraban los latidos del corazón, hasta tal punto que le entró miedo de seguir adelante y se quedó quieto” (“El burdel” 117). El caminante llega a un momento culminante de su itinerario, cuando el recorrido de este laberinto le despierta el recuerdo de su gran amor: “En ese mismo instante, se sintió de pronto feliz como si fuera de nuevo joven, como si el mundo entero le perteneciera, como si también Hildegard le perteneciera” (“El burdel” 117).

En este espacio compuesto de formas fluidas, confusas, difícilmente definibles, el viajero accede a una temporalidad reversible, que le permite el contacto con el pasado. Es una atmósfera mágica, propicia para una experiencia sagrada, de felicidad sublime. Este re-vivir de unos momentos de plenitud le causa una emoción profunda. “-¡Hildegard! –exclamó, hablándole a la joven gitana-. Hará veinte años que no me acordaba de ella. Fue mi gran amor. ¡La mujer de mi vida!” (“El burdel” 117). Quien penetra en este oasis privilegiado, desprendido del tiempo histórico, puede vivir experiencias que desobedecen el lapso del tiempo lineal. La re-actualización de un momento del pasado quiebra el flujo cronológico, introduciendo en el presente una realidad remota, de otra índole, creando un desequilibrio a nivel emocional del personaje, constituyendo un mecanismo del “flashback,” un signo de la memoria involuntaria.

Cuando regresa al presente, Gavrilesco comprueba que la joven que lo acompañaba ya no está a su lado. “Entonces le llegó un discreto perfume exótico, oyó que alguien daba unas palmadas y la habitación empezó a iluminarse de forma misteriosa, como si las cortinas se fuesen corriendo despacio, muy despacio, una tras otra, para dejar entrar poquito a poco la luz de aquella tarde de verano” (“El burdel” 117-118). Las percepciones visuales, olfativas y sonoras que componen este cuadro dinámico parecen ser detalles minuciosos de una obra de teatro.

Cuando las cortinas se corren, la sala se ilumina y sobre el escenario hay tres jóvenes que protagonizan papeles diferentes, que el espectador tiene que acertar. Ante ellas, Gavrilesco se muestra ausente y pensativo y su reacción es la de pedir agua para beber. Para calmar esta fuerte sensación fisiológica, él bebe con ansia directamente de la jarra, haciendo un gesto que se puede interpretar como símbolo de la sed ontológica del ser, un anhelo de conocimiento del sí, un deseo de vivir plenamente. El profesor de piano les confiesa patéticamente la pasión con la que amó en la juventud, pero ya no es capaz de acordarse cómo acabó su historia de amor. Las tres chicas opinan que tanto el hecho de que él haya tenido tanta sed, como también el que hable sin parar de su amor y que no pueda adivinar la identidad de cada una de ellas se deben al miedo.

El protagonista trata de eludir el acertijo, pero las mujeres no lo dejan cambiar de tema. Cuando por fin se atreve a señalar a la que creía que era la cingara, su respuesta es incorrecta. “Las tres jóvenes lo tomaron en el acto de las manos y empezaron a hacerlo girar entre gritos y silbidos; sus voces parecían venir de muy lejos” (“El burdel” 122). Envuelto en una atmósfera mágica, Gavrilesco tiene la sensación de que vive una experiencia onírica de la que intenta desesperadamente escapar: “-¡No has acertado! ¡No has acertado! –oyó como en sueños” (“El burdel” 122).

Las jóvenes se ponen a cantar y a bailar y lo arrastran por entre los objetos de la habitación, en contra de su voluntad: “Intentó quedarse quieto, librarse de aquellas manos que lo arrastraban en un desenfrenado corro, una zarabanda de súcubos, pero no pudo desprenderse de ellas” (“El burdel” 122). El cuadro movido abunda en percepciones visuales, olfativas y sonoras. Gavrilesco recorre en trance este espacio laberíntico en que se amontonan sillones, biombos, alfombras, divanes y espejos, lleno de perfumes exóticos, de cadencias rítmicas, de voces femeninas, de cuerpos en movimiento. El baile con efecto hipnótico conduce a una embriaguez

de los sentidos, a una especie de éxtasis, en que se da rienda suelta a la imaginación: "Oía el calor vivo de los tres cuerpos jóvenes, ese mismo perfume lejano y exótico que había notado al entrar, oía, dentro y fuera de sí, cómo los pies de las jóvenes marcaban la cadencia en las alfombras" ("El burdel" 122-123). Al principio, Gavrilesco se opone a participar, pero, poco a poco, se deja llevar por ellas y vive una experiencia que sobrepasa los límites de lo cotidiano.

Las características del cronotopo del camino por el laberinto de esta casita cambian en cada escena. Este oasis mágico se sitúa a un nivel ontológico diferente, en donde para el sujeto, la noción de tiempo pierde su atributo cronológico. Aquí, el pasado, el presente y el futuro coinciden, sobrepuestos en el mismo instante. El protagonista penetra este espacio-tiempo con la impresión de tomar contacto con una realidad del pasado. El tiempo vivido por el protagonista presenta esa complejidad. Le parece que las voces y el perfume de las tres jóvenes vienen desde muy lejos, como si se tratara de unos seres mitológicos, de unas diosas que lo tomaron prisionero para gozar de su presencia, para jugar con él y para burlarse de su incapacidad de adivinar. A la mente humana, acostumbrada a la percepción lineal de los acontecimientos, le resulta difícil percibir el presente eterno. Esta dicotomía entre el tiempo profano, histórico e irreversible y el tiempo sagrado, cíclico y reversible constituye uno de los temas principales.

El baile con efecto hipnótico es similar a un rito mágico de iniciación: "Comprendía que el baile lo conducía, en volandas, por entre sillones y biombos, hacia el fondo de la habitación, pero, pasado algún tiempo, renunció a toda resistencia y ya no se dio cuenta de nada" ("El burdel" 123). La recuperación del estado de conciencia se parece al despertar del sueño. El itinerario laberíntico que las chicas lo obligan a recorrer arrastrándolo en movimientos rítmicos le da la impresión de que se ha desviado por un dédalo. Gavrilesco no entiende muy bien qué es lo que le ha pasado y la respuesta ambigua de la joven morena desnuda no logra esclarecerle las

dudas: “Ni siquiera puede decirse que hayas dormido –contestó la joven con tono tranquilizador-. Sólo te has quedado traspuesto” (“El burdel” 123).

Tiene una percepción confusa de este espacio interior: “Miró con asombro a su alrededor. Hubiérase dicho que no era la misma habitación y, sin embargo, reconocía, asimétricamente colocados entre los sillones, los divanes y los espejos, los biombos que lo habían impresionado nada más entrar” (“El burdel” 123). La descripción minuciosa de la casa compone un cuadro excéntrico, surrealista, sorprendente por los contornos distorsionados y la abundancia de objetos inútiles colocados de maneras raras, los juegos de luces pálidas, de espejismos y de colores fuertes:

No conseguía comprender cómo estaban dispuestos. Algunos, muy altos, casi tocaban el techo, y se los habría podido confundir con las paredes si sus agudos ángulos no les hubieran permitido alcanzar, a veces, el centro de la habitación. Otros, misteriosamente iluminados, parecían ventanas medio ocultas tras unos cortinones que se abrían a pasillos interiores. Otros de aquellos paneles se adornaban con extrañas pinturas multicolores o estaban cubiertos de mantones y de bordados que caían, formando amplios pliegues, sobre las alfombras, con las que se confundían, y parecían, por su distribución, componer alcobas de todas las formas y tamaños. (“El burdel” 123)

Por un instante, el viajero se sitúa fuera de este laberinto intrincado y tiene la oportunidad de mirarlo desde el exterior. La visión total le da la impresión de estar delante de una imagen *trompe l’oeil*. En cambio, en la postura de viajero por el dédalo, el caminante mismo forma parte del cuadro extravagante, lo que hace que él también se convierta en una representación ilusoria, en un ente imaginario, en un ser de ficción:

Le bastó fijar la vista breves instantes en esta o aquella alcoba para comprender que era juguete de una ilusión y que lo que estaba viendo, de hecho, eran dos o tres biombos separados cuyos reflejos se entrelazaban en un gran espejo de aguas verdes y doradas. En el preciso momento en el que se percataba de la ilusión, Gavrilesco notó que la habitación se ponía a girar a su alrededor y volvió a llevarse la mano a la frente. (“El burdel” 123-124)

La griega revela su identidad, lo que hace que Gavrilesco se acuerde de nuevo del viaje que soñaba hacer a Grecia, junto con Hildegard. Este recuerdo le crea una sensación de beatitud, trasponiéndolo a otro tiempo: “El cansancio le había desaparecido como por ensalmo. Oía cómo se le aceleraban los latidos del corazón, una extraordinaria placidez le invadía el cuerpo, como un escalofrío de calor” (“El burdel” 124). Le encanta refugiarse en este recuerdo placentero. Al mirarse en el espejo, descubre una transformación asombrosa de su aspecto físico: “En aquel momento, se dio cuenta de que iba ataviado de forma extraña: un pantalón bombacho al modo oriental y una blusa corta de seda de un amarillo dorado. Sorprendido, se contempló en un espejo como si le costara reconocerse” (“El burdel” 124-125). A través de esta incapacidad de reconocer su propia indumentaria, que representa una marca de la identidad, el personaje no se reconoce a sí mismo. Le asombra el hecho de que está vestido al estilo oriental y no entiende ni cuándo ni cómo pudo ocurrir este cambio. Una modificación tan inesperada y tan radical de vestuario dejaría a uno pasmado, si le sucediera de manera tan sutil en la vida cotidiana. En el texto, no se insiste mucho en la reacción del protagonista que no está alarmado de semejante constatación. El hecho de que Gavrilesco no cuestione el cambio sugiere que éste no haya ocurrido a nivel de la realidad empírica, sino más bien es una escena de un sueño o de un estado de trance.

La muchacha “lo llevó en pos de sí, velozmente, entre los biombos y los espejos, y empezó a andar tan deprisa que, al cabo de un rato, Gavrilesco se dio cuenta de que iban corriendo ...” (“El burdel” 125). Él trata de pararse, pero la chica no lo suelta, y su voz le parece un eco distante: “-Es tarde –susurró sin dejar de correr; y otra vez oyó su voz como si fuera un silbido que le llegaba de muy lejos” (“El burdel” 125). Estas constantes referencias a momentos indefinidos de una temporalidad remota borran los contornos de la realidad palpable, haciendo que las formas del espacio concreto se disipen, absorbas por el gran misterio circundante, hacia un espacio y un tiempo que quedan suspendidos. ¿Pero quién será esta mujer tan enigmática? Quizás sea un hada o tal vez una bruja. No obstante, el profesor no percibe ningún rasgo sobrenatural ni en ella, ni en las demás jóvenes y tampoco da señales de inquietud por estar en su compañía, dentro de esa casita rara.

Al cabo del recorrido sinuoso y galopante, ella lo lleva a “una amplia estancia soleada” en donde lo esperan las otras dos compañeras al lado de un piano. Este instrumento musical lo mantiene conectado con el mundo cotidiano. Otra vez de repente, se acuerda de Hildegard, pero las chicas tratan de parar el flujo de estas memorias, convencidas de que el viajero no va a ser capaz nunca de adivinar la identidad de ellas, si sigue desviándose en el pasado: “-Algo le ha pasado –dijo la griega-. Se ha acordado de algo y se ha perdido, se ha extraviado en el pasado” (“El burdel” 130). Guiado por la chica, Gavrilesco llega a esta habitación bañada de sol, como a una especie de meta del laberinto y es aquí dónde se le revela el tesoro: “-Si hubieras acertado, habría sido todo muy hermoso –murmuró la griega-. Habríamos cantado y danzado para ti, y te habríamos llevado por todas las habitaciones” (“El burdel” 131). La joven le revela el misterio, de una manera alegórica, pero Gavrilesco no entiende de qué se trata. El condicional perfecto alude a la restitución de una experiencia agradable, vista como una posibilidad en el pasado, que

ya no es realizable. Esta escena se puede interpretar como una vivencia inefable en el paraíso inaccesible, que aparece en todo su esplendor, como una fuente perpetua de energía, una celebración eterna de la alegría de vivir, una liturgia cósmica jovial. Perdido en el laberinto del yo y de los recuerdos, entre las frustraciones del sueño incumplido de artista y el fracaso sentimental, el individuo reprueba la iniciación que habría significado un renacimiento espiritual. El personaje se halla mentalmente en otro espacio-tiempo, como si experimentara un estado de trance; el adjetivo “traspuesto” que utiliza la chica morena desnuda expresa justamente la idea de transgresión de las fronteras de lo consciente: “Escuchaba sonriente, con la mirada perdida en el vacío, y susurraba de vez en cuando: 'Habría sido hermoso!’” (“El burdel” 131).

Con una actitud pasiva, como si escuchara voces y contemplara imágenes de un sueño, “oía cada vez con más fuerza cómo los pies de la gitana golpeaban la alfombra, que arrojaba un sonido apagado, subterráneo, hasta el momento en que aquel ritmo desconocido y salvaje superó lo tolerable ...” (“El burdel” 131). Los epítetos “apagado,” “subterráneo,” “desconocido” y “salvaje” que adornan las percepciones auditivas expresadas por el verbo “golpear” y los sustantivos “sonido” y “ritmo” componen armonías telúricas, de una temporalidad espacial primaria, de un mundo caótico, cuyos ecos llegan desde lejos, atravesando la historia. Bajo un impulso repentino, el profesor se pone a tocar el piano frenéticamente, “como si quisiera destrozarse las teclas, arrancarlas” (“El burdel” 132), mientras su mente recorre melodías nuevas y viejas a la vez, “como si las recordara tras un prolongado olvido” (“El burdel” 132). Ya no piensa en nada, consigue llegar felizmente a un vacío absoluto, a un descanso total, a una anulación de las memorias que, hasta hace poco, lo han tenido ligado a su condición humana. Lo único que le queda es el recuerdo de la música que vibra, llenándole el vacío mental.

Tarda en darse cuenta de que se ha quedado solo en la habitación medio oscura; parte en

busca de sus tres compañeras, y este caminar por la casa constituye otro viaje a través del laberinto: “Era como si allí empezara otra habitación, pasada la cual parecía abrirse un tortuoso pasillo. Se trataba de una habitación de trazado peculiar, techo bajo e irregular, paredes levemente abombadas, que desaparecían y volvían a aparecer en la oscuridad” (“El burdel” 132). Este juego de perspectivas forma un dédalo en un espacio imaginario, un reflejo del estado de ánimo del caminante, de su frustración y sus temores por sentirse prisionero en un lugar desconocido, que lo inquieta por su carácter extraño. El sintagma “como si” y el verbo “parecía” aluden a la ilusoriedad de este laberinto interior, descrito a través de la percepción deformada del personaje.

Mediante esta constante incursión en lo mental del protagonista, el narrador omnisciente presenta toda una gama de vivencias psíquicas de éste -sus percepciones, sus sensaciones, sus emociones y sus impresiones- a lo largo de los itinerarios laberínticos por el espacio y por el tiempo. Después de entrar en casa de las gitanas, éste cambia constantemente de estado de conciencia, alternando de repente la lucidez con el trance. Por ejemplo, la escena del desplazamiento en la habitación oscura ilustra ambos estados: en la primera parte, tiene una visión extraña de las paredes movedizas, como si estuviera soñando o embriagado, pero, de pronto, nota con lucidez, como si el hallazgo lo despertara, que los muebles han cambiado de lugar: “Extendió los brazos y avanzó despacio, con prudencia. Pero, tras unos pocos pasos, tropezó con las manos contra un biombo y retrocedió, sobresaltado. Estaba seguro de que aquel panel no estaba allí hacía un momento” (“El burdel” 133). Este descubrimiento lo sorprende y le da la impresión de que las chicas están jugando con él.

Él las busca en la oscuridad de la casa y les habla, pero nadie le responde. El relato del monólogo interior en voz alta y el ultimátum dictado con un tono impositivo no tienen ningún

efecto sobre ellas: “Querido Gavrilesco, estas chiquitas quieren gastarte una broma. Haz como si te dejaras engañar. Deja que crean que no sabes adivinar cuál es la gitana. Así es el juego.... ¡Así es el juego! – gritó lo más fuerte que pudo-. Pero ya hemos jugado bastante, salid del escondite!” (“El burdel” 133). Las sutilezas del lenguaje ambiguo y los puntos suspensivos del final del monólogo interior sugieren diferentes significados. Él confiesa haber disimulado su ignorancia y haberse dejado engañar por las chicas, pero supuestamente, lo hizo sólo para seguir las normas del juego. Las chicas son representaciones del destino y, a través de este monólogo, lo que Gavrilesco quiere decir es que ya no quiere ser prisionero de la suerte, pide que lo deje salir de su red. El hombre se rebela contra el destino, pero éste juega con él, pidiéndole acertar, es decir, acordarse de lo que eligió, porque, en realidad, él a través de su voluntad ha escogido ese destino, a comienzos del juego: “-Tendrás que acordarte de ellas –dijo la joven-. Y no confundirlas: una cingara, una griega, una judía” (“El burdel” 116). Él mismo ha creado su propio destino, a través de las elecciones que ha hecho.

El calor se vuelve cada vez más insoportable y se quita el pantalón que luego se le cae de las manos, mientras busca a las jóvenes en la habitación oscura. Los límites entre lo real y lo ilusorio se vuelven de nuevo inciertas: “De nuevo le rozó el rostro y los hombros alguien o algo, un ser o un objeto – imposible saber qué o quién-, y entonces empezó a defenderse haciendo molinetes por encima de la cabeza, al buen tuntún, con el bombacho” (“El burdel” 135). Esta defensa que emprende desnudo, a solas, en la oscuridad y en la temperatura incendiaria, se convierte, poco a poco, en una experiencia infernal: “Cada vez tenía más calor, le corrían por la cara gruesas gotas de sudor, jadeaba” (“El burdel” 135).

Continúa el camino y mientras busca el pantalón da con montones de objetos a los que le cuesta identificar, cuya forma y textura lo hacen suponer al principio que son una cosa, y luego

parecen convertirse en otra. El personaje anda por la habitación en desorden y, durante su desplazamiento lento y difícil, tropieza con varios obstáculos que le impiden encontrar lo que está buscando. Este camino tortuoso compone la imagen de un laberinto, formado de una serie heterogénea de objetos viejos e inútiles, prácticamente trastos, que dan la impresión de que son parte de la guardarropía de un circo: “algunos parecían, al principio, cofrecillos y luego resultaban ser enormes calabazas envueltas en mantones; otros, que de momento parecían almohadones o almohadas, se convertían, si los palpaba bien, en balones, en paraguas viejos rellenos de serrín, en cestos de ropa llenos de periódicos” (“El burdel” 136). En esta mezcla abigarrada de objetos de circo, Gavrilesco busca desesperadamente el ridículo pantalón amarillo y bombacho que cuando llevaba puesto lo hacía parecer un payaso. Es una escena trágico-cómica, en la que el protagonista del relato es también actor en el espectáculo que tiene lugar donde las gitanas.

La descripción de la habitación revuelta sugiere la idea de reciclaje de objetos viejos con el propósito de servir a fines nuevos, la materia que está en perpetuo cambio o la energía que no se pierde sino se transforma. El caminante vacila a la hora de distinguir estos montones de cosas, teniendo la impresión de que la identidad de ellas no es fija ni definitiva. Esta ambigüedad con respecto a la identidad de los objetos depende de la percepción, que pone de relieve el carácter relativo de la realidad. Desde otra perspectiva, el intento de reconocer estos objetos se puede interpretar también como un acertijo, una prueba de iniciación que el protagonista fracasa de nuevo.

Mientras recorre este laberinto interior, el personaje tiene una percepción incierta de la temporalidad, experimentando una regresión psicológica: “Ignoraba cuánto tiempo llevaba caminando así en la oscuridad, de rodillas, a cuatro patas, arrastrándose. Lo que peor soportaba

era el calor” (“El burdel” 136). La multitud de términos del área semántica del calor describen una escena de infierno: “El aire le abrasaba la nariz, y los objetos parecían cada vez más calientes” (“El burdel” 136). La temperatura elevada afecta su memoria y su comportamiento: “No conseguía recordar lo que había pasado a continuación. Asustado por su propio alarido, se había puesto a correr como un loco en la oscuridad” (“El burdel” 136). El personaje recorre un espacio indefinido y atemporal, que se puede interpretar como un “no lugar,” en términos de Marc Augé. Se trata de un espacio de tránsito que no tiene suficiente significado relacional, histórico o identitario para que pueda considerarse un “lugar,” según la definición que esboza el antropólogo francés sobre este concepto, en *Non Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Augé afirma: “If place can be defined as relational, historical and concerned with identity, then a space which can not be defined as relational, or historical, or concerned with identity will be a non-place” (77-78). Este laberinto interior que recorre Gavrilescu se conforma a esta definición, siendo un espacio de pasaje, de anonimato, creado por acumulación excesiva de objetos sin individualidad. El calor inaguantable, la oscuridad, la tremenda sensación de pánico que experimenta el prisionero que trata desesperadamente de evadirse de este sitio desconocido son elementos de un itinerario en un mundo subterráneo, lúgubre, aterrador, que parece el mundo de Hades. El sentimiento intenso de miedo y el hecho de que el sujeto ya no es capaz de percibir el pulso de la cronología podría significar que éste, en realidad, tuviera una pesadilla.

Llega por fin a una zona de claroscuro y como “la claridad del crepúsculo” entra por una ventana, comienza a vislumbrar el contorno de los objetos de su alrededor. Al mirarse, constata sorprendido que tiene un aspecto físico diforme, casi esquelético: “Se vio a sí mismo en ese instante, desnudo, más flaco de lo que creía, con la piel pegada a los huesos” (“El burdel” 136).

Queriendo salir por la ventana, se agarra de un cortinaje y se echa hacia atrás, pero la tela que parece hechizada lo atrae fuertemente y lo pega contra la pared: “de pronto, se encontró envuelto, oprimido por todos lados, como si lo hubieran atado y metido en un saco” (“El burdel” 137). La cortina lo envuelve como un sudario, el calor lo asfixia y cuando intenta gritar, se da cuenta de que no tiene voz: “tenía la garganta seca, como si fuera de corcho, y los sonidos se apagaban en una especie de algodón” (“El burdel” 137-138).

Cuando se despierta de lo que le pareció una pesadilla, oye la voz de la vieja pidiéndole que siga contando. Él continúa narrando su historia con Elsa, como si hiciera una confesión. La vieja le ofrece más café, pero él se niega por miedo de que le cause insomnia. Donde las gitanas, el café tiene propiedades mágicas, es una especie de poción encantadora, cuyo efecto es la inducción de alucinaciones. Cuando sale de esta casa, ya es de noche. Vuelve donde Otilia, por las partituras, pero ahí se entera de que ocho años atrás ella se casó y se fue. Alucinado, convencido de que esa misma mañana ha tenido una clase de piano con Otilia, no entiende qué es lo que pasa y piensa que la única explicación es que le falla la memoria y confunde las direcciones. En tranvía, le dan otra noticia chocante: el billete de cien lei que le entrega al cobrador ya no es válido y, además, el costo del pasaje es doble de lo que él ha pagado seis horas antes. Al llegar a su casa, intenta en vano abrir la puerta con la llave. Los vecinos no lo reconocen y el dueño de la taberna de la esquina le cuenta que doce años atrás su esposa se fue con su familia a Alemania, después de esperarlo y de buscarlo durante varios meses. “Ni siquiera hoy se sabe con exactitud qué pasó. ... Como si se lo hubiera llevado el diablo” (“El burdel” 152), comenta ése. Desconfiado, Gavrilesco decide aclarar el asunto la mañana siguiente.

Mientras camina por la calle, en la oscuridad, un coche de punta lo alcanza. No tiene suficiente dinero para pagarle, pero el cochero se ofrece a llevarlo hasta el destino. Parece un

viaje por una realidad feérica: en la noche clara, sin luna, el coche para delante de la iglesia y los dos gozan del perfume de las flores que habrán quedado de algún entierro. El perfume embriagador le despiertan al cochero recuerdos de antaño: “-Me gustan mucho las flores – dijo-. Los caballos y las flores. De joven, conducía una carroza fúnebre. ¡Qué bonito!” (“El burdel” 154).

El coche lo deja a Gavrilesco en frente de la casa de las gitanas. “La puerta se abrió en el acto,” milagrosamente. La vieja cingara se despierta y le dice que es tarde y ya no queda nadie, pero cuando lo reconoce, le ofrece la alemana: “Ya sólo queda la alemana. Ésa nunca duerme...” (“El burdel” 156). Intensamente conmovido, “Gavrilesco notó que el corazón le latía más fuerte y empezó a temblar ligeramente” (“El burdel” 156). La anciana le da el hilo de Ariadna para que no se desvíe en el laberinto y le devela también la clave de acceso: “-Ten cuidado de no perderte. Sigues por el pasillo todo derecho y cuentas siete puertas. Llamas tres veces en la séptima y dices: 'Soy yo, me manda la vieja’” (“El burdel” 156). El código está compuesto de números cabalísticos consagrados, tres y siete son cifras con poderes mágicos.

Emocionado, él pierde la cuenta de las puertas. Cuando llega a la decimocuarta, se detiene desconcertado, piensa regresar para contar de nuevo, pero se siente rendido por el cansancio y toca en la que está más cerca de él. Entra y en el salón grande ve “ante la ventana la silueta de una mujer joven que estaba mirando el jardín” (“El burdel” 157), como si lo esperara. Cuando se le acerca, él la reconoce y “una fragancia olvidada le volvió a la memoria” (“El burdel” 157). Hildegard lo toma suavemente de la mano y lo conduce hacia el pasillo. Él quiere volver para buscar el sombrero, pero la chica lo detiene. “Ya no lo necesitarás nunca más” (158), le dijo ella, extrañada de que él aún no se haya dado cuenta de lo que le pasó.

“Cruzaron el patio y salieron, sin abrir la puerta” (“El burdel” 159), como si su

materialidad se hubiera disipado en el éter. Los dos suben al coche que los está esperando y Hildegard le pide al cochero que “vaya hacia el bosque, por el camino más largo” (“El burdel” 159), despacio, porque no tienen prisa. Por fin, Gavrilesco comienza a entender.

-Hildegard –dijo al fin-, me está pasando algo y no sé muy bien qué. Si no te hubiera oído hablar con el cochero, creería que estoy soñando...

La joven volvió la cabeza hacia él y le sonrió.

-Todos estamos soñando –dijo-. Así empieza. Como en un sueño... (“El burdel” 159)

Estos puntos suspensivos marcan el final del cuento que, sin embargo, no coincide con un cierre, sino con una apertura hacia varias posibilidades interpretativas. La respuesta de Hildegard representa la clave de la narración, una alusión a las resonancias metafísicas de esta trama. El pronombre indefinido “todos” y el verbo “soñar” en primera persona del plural se refieren no sólo a los dos personajes, sino que incluyen al lector también y, por extensión, a todo ser humano. ¿Qué es lo que quiere decir Hildegard? ¿Qué empieza “como en un sueño”? ¿Será el amor, el paso hacia el otro mundo o una nueva vida?

A nivel literal, el relato narra una visita fracasada a un prostíbulo de gitanas. Una posible interpretación del itinerario sinuoso del personaje es la de alegoría de la muerte, variante sobre la que muchas opiniones críticas coinciden.<sup>82</sup> El texto abunda en elementos míticos: la vieja que le da la bienvenida representaría el Cerberus, el monstruoso perro guardián de la puerta de los Infiernos, que sólo deja las almas de los difuntos entrar, pero nunca salir; las chicas serían *Parcae* o *Moirae*, las tres diosas del destino, Clotho, Lachesis y Atropos que, en la mitología griega, determinan la suerte del hombre a través de movimientos de volteo; y el cochero que lleva la pareja hacia el bosque sería una réplica de Caronte, el barquero de Hades que, por una

cantidad de dinero, cruza las almas hacia el otro mundo.

Una clave interpretativa que va en la misma dirección, pero que pone de relieve sutilezas de sentido metafísico, es la propuesta de Berechet de que la experiencia de Gavrilescu podría constituir, a nivel simbólico, un escenario gnóstico de iniciación en la muerte (“El burdel” 117). La interpretación de esta crítica va más allá de considerar el relato una simple alegoría de la muerte, su análisis revela las valencias esotéricas que oculta este camino de conocimiento de los misterios del Gran Paso desde la condición humana a otra forma de existencia. Desde esta perspectiva, el camino del personaje por el laberinto de la ciudad, del jardín y de la casa, concomitante al recorrido laberíntico entre diferentes temporalidades, es una representación simbólica del mito del viaje sagrado. Varios elementos textuales – el tranvía, la luz, el calor, la casa extraña, las chicas, el lapso del tiempo – introducen, de manera gradual, este motivo gnóstico, mientras que la repetición del número tres es una alusión a las tres etapas que recorre el alma del difunto en su camino hacia una nueva existencia. En este sentido, el cuento constituye una alegoría de la muerte y, más preciso, un camuflaje del escenario del estado de Bardo.<sup>83</sup>

Si analizamos el cuento a partir de la propuesta de Berechet, observamos que los tres segmentos de la experiencia en Bardo están claramente delimitados en el texto literario de Eliade. El primer encuentro con la luz blanca, pura, que se proyecta desde el cielo, es un evento que Gavrilescu ignora. Descuidado, sigue adelante. El destino le ofrece una segunda oportunidad de salvarse, en casa de las gitanas, pero él yerra por entre las sendas de los recuerdos y no es capaz de adivinar la identidad de las chicas. Este juego de acertar corresponde, en términos esotéricos, a la segunda etapa de Bardo, cuando el viajero se confronta con fuerzas psíquicas o visiones de su existencia terrestre y percibe el reflejo de estos recuerdos como si fueran encarnaciones femeninas. La joven griega, por ejemplo, le hace recordar el sueño que tenía con

Hildegard de viajar a Grecia. La judía y la cingara pueden ser proyecciones de la vida diaria del profesor, representaciones de personas o de lugares pertenecientes a estas etnias que formaban parte de la realidad cotidiana de Bucarest. Cuando la vieja dueña del sitio le ofrece una alemana, él se niega con temor, tratando de alejar el recuerdo de Hildegard. El episodio dentro de la casa parece una especie de Juicio Final al que el hombre está sometido al final de la vida: “- Eras tonto. No debías haber soñado, debías haberla amado” (“El burdel” 124), lo regaña la griega.<sup>84</sup>

A Gavrilesco le da miedo superar esta etapa: “-Te has asustado nada más entrar” (“El burdel” 121), le dijo una de las jóvenes. El recuerdo del mundo profano lo aterroriza, manteniéndolo prisionero de sus propias ilusiones kármicas y hacerlo deambular en la oscuridad de la ignorancia, como por inercia. Torturado por las reliquias de su existencia histórica, Gavrilesco trata de evadir de este espacio asfixiante. El alma del viajero falla en esa segunda prueba, incapaz de reconocer las señales de lo sagrado y, como consecuencia de su fracaso, va a tener que seguir errando por entre los reflejos del mundo humano. Confuso, desorientado, frustrado, sale de la misteriosa casa porque se acuerda de que olvidó las partituras en donde su alumna. El individuo está todavía muy ligado del mundo empírico y su cuerpo etérico regresa a los lugares conocidos, bajo la excusa de este detalle trivial. Allí, descubre sorprendido que tiene una percepción distorsionada del lapso del tiempo. Durante su corta visita de unas seis horas donde las gitanas, en la realidad cotidiana han transcurrido doce años, señal de que el “Gran Año” se ha acabado (Berechet 122). Esta vez, el protagonista se pierde en un espacio y en un tiempo laberínticos: yerra por la ciudad que ya no le es familiar, siguiendo un itinerario formado de caminos sin salida, que no llevan a ningún destino y que lo harán regresar; este recorrido por el laberinto espacial se sobrepone a un desplazamiento por el tiempo, él siendo de pronto proyectado en el futuro, obligado a experimentar una realidad inesperada y de tomar

conocimiento de las consecuencias de sus actos. Allí se entera de que los factores que lo mantenían ligado del pasado, ya no existen. No hay más impedimentos y, por lo tanto, el ser está ahora listo para el Gran Viaje. El regreso donde las gitanas correspondería a la tercera etapa de la iniciación, en la que el alma del difunto está en búsqueda de otra matriz para comenzar una nueva vida. Hildegard, su guía espiritual, es la que lo espera para llevarlo hacia un nuevo horizonte.

La experiencia que vive Gavrilesco donde las gitanas se parece a un cuadro dantesco. El protagonista de la Divina Comedia, cuando se halla en el Purgatorio, bebe agua del río Lethe que hace que el alma olvide los pecados que ha cometido durante la vida; luego, bebe del río Eunoë que lo ayuda recordar los actos positivos. De manera similar, el protagonista del cuento de Eliade bebe café y confiesa no recordar su error: “La joven le tendió la taza de café y Gavrilesco empezó a beber, pensativo. 'Sucedió algo terrible –repitió al cabo de un momento-. Pero ¿qué fue? ¿Qué pudo pasar? Es curioso, pero no me acuerdo' (“El burdel” 120).

Como el café está demasiado caliente y le quema los labios, él pide agua y bebe afanosamente de la jarra. Luego, poco a poco, se acuerda cada vez más de su historia de amor con Hildegard, la novia a la que abandonó en su juventud. Esta figura femenina idealizada lo aguarda despierta, al cabo de su recorrido por el Purgatorio, igual que Beatrice espera a Dante, para guiarlo en el camino hacia el Paraíso.

Desde la perspectiva de la interpretación de este viaje como un camino de iniciación en los misterios del Gran Paso o como un rito de transición hacia otra existencia a través de la muerte, el simbolismo del número tres devela valencias insospechadas. Esta cifra fatídica está presente una multitud de veces. El hecho de que en el jardín mágico lo acompañen tres chicas cuya identidad Gavrilesco tiene que adivinar representa una sutil alusión a las etapas por las que

el alma pasa en su camino, cuando se quita simbólicamente las tres capas que la mantienen atada de este mundo.<sup>85</sup> Este proceso de purificación espiritual al que aluden los gestos de quitarse el sombrero y de desnudarse representa una iniciación que prepara el ser para un nuevo comienzo. Los tres colores asociados con el aspecto físico de las jóvenes tienen connotaciones alquímicas (Berechet 123). El negro, el blanco y el rojo podrían simbolizar los tres ritos alquímicos - Negrodo, Albedo y Rubedo-, concretizados bajo las siluetas de las tres chicas: la primera que tiene el pelo y los ojos negros, la segunda con el cuerpo muy blanco y la tercera con el pelo rojo intenso. El protagonista tiene que adivinar su identidad en este mismo orden, lo cual correspondería a las tres etapas del proceso de conocimiento del sí: la purificación, el descubrimiento de la fuente vital y la toma de conciencia de la propia esencia divina.

A través del acertijo, el alma del difunto es sometida a la prueba de reconocer la luz divina. Gavrilesco falla, incapaz de desprenderse del mundo profano. Varias veces, sucesivamente, el protagonista parece estar soñando y despertarse a la realidad que lo rodea, pero no consigue comprender qué es lo que le está pasando durante todo el recorrido. Por un momento, parece tener la impresión de la encarnación ilusoria de las chicas, pero esta visión desaparece pronto de su mente: “La griega se le arrimó y se puso a decírselo. Hablaba deprisa, a media voz, de vez en cuando asentía con la cabeza o se ponía el dedo en los labios, pero Gavrilesco no conseguía entenderla. Escuchaba sonriendo, con la mirada perdida en el vacío ...” (“El burdel” 131). No logra entender que ha pasado por un proceso de transición ni siquiera al final, cuando tiene a su lado a Hildegard que, alucinada, le repite la pregunta: “¿Aún no te has dado cuenta? ¿No te das cuenta de lo que te acaba de pasar hace un rato, un ratito sólo? ¿De verdad no te das cuenta?” (“El burdel” 158).

En este contexto, el juego de la adivinanza es simbólico. De acuerdo con el Diccionario

de la Real Academia Española, el primer significado del verbo “jugar” es “hacer algo con alegría y con el sólo fin de entretenerse o divertirse” (1221). Es justamente la curiosidad y el deseo de divertirse lo que lleva a Gavrilesco a la casa con mala fama, y lo que encuentra allí son tres chicas que van a jugar con él. Por otro lado, desde la perspectiva de los niños, caminar por *el jardín de los senderos que se bifurcan* y elegir en cada encrucijada la senda que lleva hacia la izquierda correspondería a otro significado del mismo verbo “jugar,” el de “entretenerse, divertirse, tomando parte en uno de los juegos sometidos a reglas” (DRAE 1221). Yu Tsun no entra en el jardín para divertirse, sino que tiene un objetivo preciso, cumplir con una misión abyecta. Sin embargo, mientras recorre las sendas del jardín, obedeciendo las reglas del “juego” de las que le advierten los niños, el protagonista recuerda los laberintos de su infancia y él mismo crea mentalmente otro laberinto, dejando su imaginación influir por la connotación lúdica del camino que está pisando. Sigamos los pasos de Yu Tsun y los de Gavrilesco para examinar con más detalles el tema del juego.

Este mismo tema asociado con la clave de laberinto se destaca en “El burdel de las gitanas,” cuando las chicas le piden a Gavrilesco que adivine cuál de ellas es la gitana. Sin embargo, el profesor de piano no toma el hilo de Ariadna, es decir, el consejo de la chica que le había dado la bienvenida al jardín y quien luego le dijo: “que las recuerdes bien,” “que no las confundas: una gitana, una griega, una judía...” (“El burdel” 116). Al héroe le va a ser imposible acertar la respuesta correcta y se va a perder en el laberinto, de igual manera que durante la vida, no pudo “adivinar” su destino, se desvió y tomó otra senda. Si consiguiera adivinar, el feliz mortal se convertiría en un *homo ludens*, con derecho de “ver todas las habitaciones” del burdel, cosa que el personaje no consigue hacer (Alexandrescu XLVI). Simion considera el burdel un espacio donde co-existen dos mundos paralelos, que sin embargo el protagonista no es capaz de

conocer: “This means that he would have managed to *know* the small labyrinth where life and death, pleasure and failure, finally the two parallel worlds live together” (“El burdel” 133).

En nuestra opinión, el rito de adivinar tiene doble significado: por una parte, se podría interpretar como un juego, un tema lúdico, una alusión a que el ser humano goza del libre albedrío, lo que le da poder de elegir: “tú nos has escogido,” le dice una de las chicas, “pero te asusta el acertijo” (“El burdel” 121). Es decir, él mismo creó su propio destino, a través de las opciones que ha hecho, pero le da miedo reconocerlo, aceptarlo, asumir la responsabilidad, lo que sería una manera de admitir que se ha equivocado, una especie de confesión que lo absolvería del pecado y lo prepararía para un nuevo comienzo. Reconociendo su propio error, el individuo sabría qué camino habría de tomar en adelante. Sin embargo, él no adivina, no logra reconocer el destino que se construyó, no asume ninguna responsabilidad. Lleno de nostalgias, se desvía en las sendas de los recuerdos, sin poder acertar. Por otra parte, el juego constituye metafóricamente un elemento de iniciación, una prueba a la que el novato es sometido en su camino. Por consiguiente, este rito corresponde a las dos posibles etimologías del laberinto: la de “juego de caverna” y la de “camino difícil.”

Aunque varios elementos del texto presagian el fin de la vida, creemos que lo que el protagonista experimenta es, más bien, una muerte simbólica, sinónimo de un cambio radical, de un gesto de borrar el pasado y construir otro destino. Metafóricamente, el desenlace final se puede interpretar como un desplazamiento del protagonista al revés sobre el eje cronológico hasta que, al llegar a cierta bifurcación en el pasado que marcó un momento esencial de su vida, éste elige una vía diferente. Es decir, teniendo la posibilidad de experimentar una regresión temporal, en el espacio mágico que hay donde las gitanas, Gavrilesco comienza un nuevo viaje, esta vez con Hildegard.

Desde un punto de vista diferente, la trama constituye una anulación de los límites de la realidad objetiva, una disolución de sus coordenadas, o más bien, una fantasía, una ilusión, un sueño. Sin poder precisar el momento de inicio o del final del sueño y sin poder tampoco establecer si se trata de un sueño o de varios sueños que abarcan toda la obra, recordemos que el tema del sueño como metáfora de la existencia humana es recurrente en las creaciones de ambos autores y vamos a dedicarle una discusión detallada en el sub-capítulo 4.2.

En vez de expresar unívocamente la preferencia por cierta variante interpretativa del desenlace final de la narración, optamos por seguir el modelo que ofrece el texto mismo, o sea, de abrir varios caminos y, además, de identificar y de analizar los significados que subsume cada uno de ellos.

### **3.1.3. “El jardín de senderos que se bifurcan” y “El burdel de las gitanas”: una mirada en paralelo**

Al final del recorrido literario de cada uno de los dos textos, se impone una mirada en paralelo, que ponga de relieve los aspectos que comparten las obras, sobre todo las similitudes y los contrastes entre las modalidades de acercarse a la problemática de la temporalidad en Borges y en Eliade.

Uno de los elementos significativos que marcan el momento del encuentro entre el caminante y los habitantes de cada uno de los dos laberintos es la luz.<sup>86</sup> Ya sea que se trate de una luz brillante que ciega al viajero, como en el caso del encuentro entre Yu Tsun y Stephen Albert, o de una luz calma que inunda el cuarto poco a poco, como ocurre en el momento que presagia el encuentro entre Gavrilesco y las tres chicas. La luz constituye un elemento esencial de estas escenas claves del camino de iniciación en los misterios de lo trascendente. En lo que

concierno a la relación entre la luz y la divinidad, el filósofo rumano Nae Ionescu<sup>87</sup> señala que “*Deus* tiene la misma raíz que *dies*, que significa día o luz.” “La luz es matriz del mundo y conexión entre el individuo y su ser astral. ... En la filosofía india, la luz representa un camino místico, un modo de anulación y de superación del mundo profano y por eso es percibida como luminosidad deslumbrante, que destruye al individuo histórico; el que se encuentra con la luz y se reconoce en ella adquiere un modo de ser trascendente”; a partir de ese momento, el individuo “está muerto para el mundo normal y no puede seguir evolucionando en el universo de la duración y del ser” (Ruști 82). A Gavrilesco, el encuentro con la luz lo afecta de manera irreversible, desintegrando su ser. Se deja inundar por las memorias que son involuntarias y no trata de afrontar la realidad inminente.

La memoria desempeña un papel esencial en el itinerario espiritual de los héroes principales. Ciertos elementos del camino influyen en la conciencia de los personajes y desencadenan el flujo de la memoria involuntaria, teniendo un efecto similar al de la magdalena de la obra de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*. El recorrido por el jardín le ofrece a Yu Tsun la oportunidad de pensar en su antepasado Ts'ui Pên, “que fue gobernador de Yunnan y que renunció al poder temporal para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el *Hung Lu Meng* y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres” (“El jardín” 475); la música china le recuerda de su linaje ancestral y por eso “la había aceptado con plenitud”; mientras que “el jardín de senderos que se bifurcan” le hace revisualizar una imagen de su infancia: “el húmedo sendero zigzagueaba como los de mi infancia” (“El jardín” 476). En el caso de Gavrilesco, la canícula ahogante es lo que le hace recordar un episodio importante de su vida, el día cuando se perdió en el laberinto del destino y cuando, al conocer a otra mujer, se olvidó de su gran amor: “era también así, un día caluroso como éste, un día terrible de verano”

(“El jardín” 454).

Asociado a la memoria, el laberinto del tiempo constituye un tema común en las dos obras. Reflexionando sobre la manera de llegar al centro de ciertos laberintos, Yu Tsun recuerda el jardín laberíntico de su infancia, piensa en el laberinto perdido de su antepasado y luego imagina un laberinto construido en el tiempo (Silvestri 108). Los habitantes de ambos laberintos viven fuera del tiempo histórico, lineal, en una atemporalidad mítica, correspondiente al plano de lo “sagrado.” Para la anciana de “El burdel...,” el reloj se ha parado, y Hildegard lo espera igual de joven como antaño; para el fugitivo de “El jardín...,” “el tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros” (“El jardín” 479). En cambio, los viajeros que vienen desde fuera, desde el mundo “profano,” representan el tiempo irreversible, histórico, del cual les cuesta salir, a causa del miedo. Yu Tsun está obsesionado por la imagen de su perseguidor y su pánico llega al paroxismo, como resulta de su propia confesión: “sentí a mi alrededor y en mi oscuro cuerpo una invisible, intangible pululación” (“El jardín” 478). Sin embargo, las palabras de Stephen logran proyectarlo en otra temporalidad, que le parece insoportable, como una pesadilla, pero que dura sólo un instante, porque de pronto la imagen que lo obsesiona se convierte en realidad: “Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Stephen y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo. Alcé los ojos y la tenue pesadilla se disipó” (“El jardín” 379). El mismo sentimiento de miedo se apodera de Gavrilesco, como observan las chicas: “nos reímos porque tuviste miedo...” (“El burdel” 451). Esta sensación se podría interpretar como una inquietud que siente el ser humano cuando está a punto de pasar hacia la otra vida, de encontrarse con el mundo del más allá.

El plano real y el plano feérico –que representan “lo profano” y “lo sagrado,” en términos

de Eliade— están estrictamente delimitados y aunque se suceden, no se compenentran. En “El burdel,” entre estos dos niveles no existe comunicación. El intercambio de réplicas entre las chicas y Gavrilescu se parece a un “diálogo de sordos,” dado que al protagonista le resulta imposible desprenderse del tiempo lineal y comprender qué le está sucediendo. Él no consigue ver que su condición ha cambiado y se niega a asumir su suerte. La sensación de sed se puede interpretar como una sed de conocimiento del sí, que el personaje no va a poder satisfacer. La razón de su fracaso la explica una de las chicas: ”le ha pasado algo, dijo la griega. Se ha acordado de algo y se ha perdido, se ha desviado en el pasado” (“El burdel” 458). Es sólo al final cuando los planos temporales se fusionan, borrándose poco a poco las fronteras entre el tiempo fantástico y el histórico. Sin embargo, esto no ocurre en “El jardín,” donde el plano real irrumpe violentamente en el plano irreal, pero sin entremezclarse con éste, sin converger, así como resulta de la sentencia pronunciada por Yu Tsun: “El porvenir ya existe” (“El jardín” 479).

Tanto el recorrido de Yu Tsun por el jardín como la visita de Gavrilescu al burdel se pueden interpretar desde una perspectiva espiritual, como vías de conocimiento o caminos de iniciación. Si intentamos interpretar el laberinto en el cual se mueve Yu Tsun de acuerdo con la clasificación propuesta por Doob, llegamos a la conclusión de se trata de un proceso difícil, que implica la existencia de un objetivo didáctico (“El burdel” 83). El viajero ignorante —en este caso, Yu Tsun— está desconcertado al verse dentro de un proceso intelectual, pero el guía — Stephen Albert— le enseñará el rumbo, a través del diálogo (Doob 83). El sinólogo Albert había caminado él mismo por las sendas sinuosas del laberinto imaginado por Ts'ui Pên y al cabo del recorrido había llegado al centro, descubriendo el secreto que nadie había penetrado antes: “nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto” (“El jardín” 476); “casi en el acto comprendí; *el jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica; la frase *varios porvenires*

(*no a todos*) me sugirió la imagen de bifurcación en el tiempo, no en el espacio” (“El jardín” 477). El jardín por el cual camina Yu Tsun se podría interpretar, por una parte, como un laberinto inextricable – dado que el viajero no podrá escaparse del interior de la construcción y el camino hacia el centro lo llevará a la cárcel- y, por otra, como proceso difícil, a lo largo del cual éste tendrá que llegar al centro del laberinto imaginado por Ts'ui Pên. El laberinto del tiempo concebido por su antepasado se presta, a su vez, a una doble interpretación metafórica: por un lado, es un dédalo impenetrable, los ignorantes siendo incapaces de llegar a su centro, es decir, de penetrar su secreto; por otro lado, esta misma red imaginaria representaría un laberinto de proceso difícil, caracterizado por la dualidad: para Yu Tsun, este proceso es sinónimo de la confusión (“El libro es un acervo indeciso de borradores contradictorios.” “Propuse varias soluciones, todas insuficientes” (“El jardín” 478)), mientras que para Stephen, el centro encierra un tesoro lleno de significados profundos, que él mismo consigue penetrar.

Varias voces narrativas hilan el telar del cuento, desde diversas perspectivas. La voz del narrador omnisciente se hace oír en la historia de la vida rutinaria del protagonista y también en el relato de su experiencia en el jardín. Los pasajeros del tranvía expresan su punto de vista sobre la casa de las gitanas, a la que definen como prostíbulo. Igual que el protagonista de “El jardín,” Gavrilesco desempeña el papel de personaje-narrador. Sin embargo, a diferencia de Yu Tsun, el narrador omnisciente que relata en primera persona un evento pasado que él mismo protagoniza, Gavrilesco narra obsesivamente las hazañas del coronel Lawrence en Arabia, sin saber que, en realidad, éstas constituyen una premonición de su propio destino. El profesor rememora escenas de su vida, bajo el impulso de sus interlocutores -las tres jóvenes, la vieja, los vecinos y el tabernero-, voces narrativas que señalan y comentan aspectos de la biografía de él.

El esquema de laberinto dentro de otro laberinto es una reflexión de la estructura narrativa

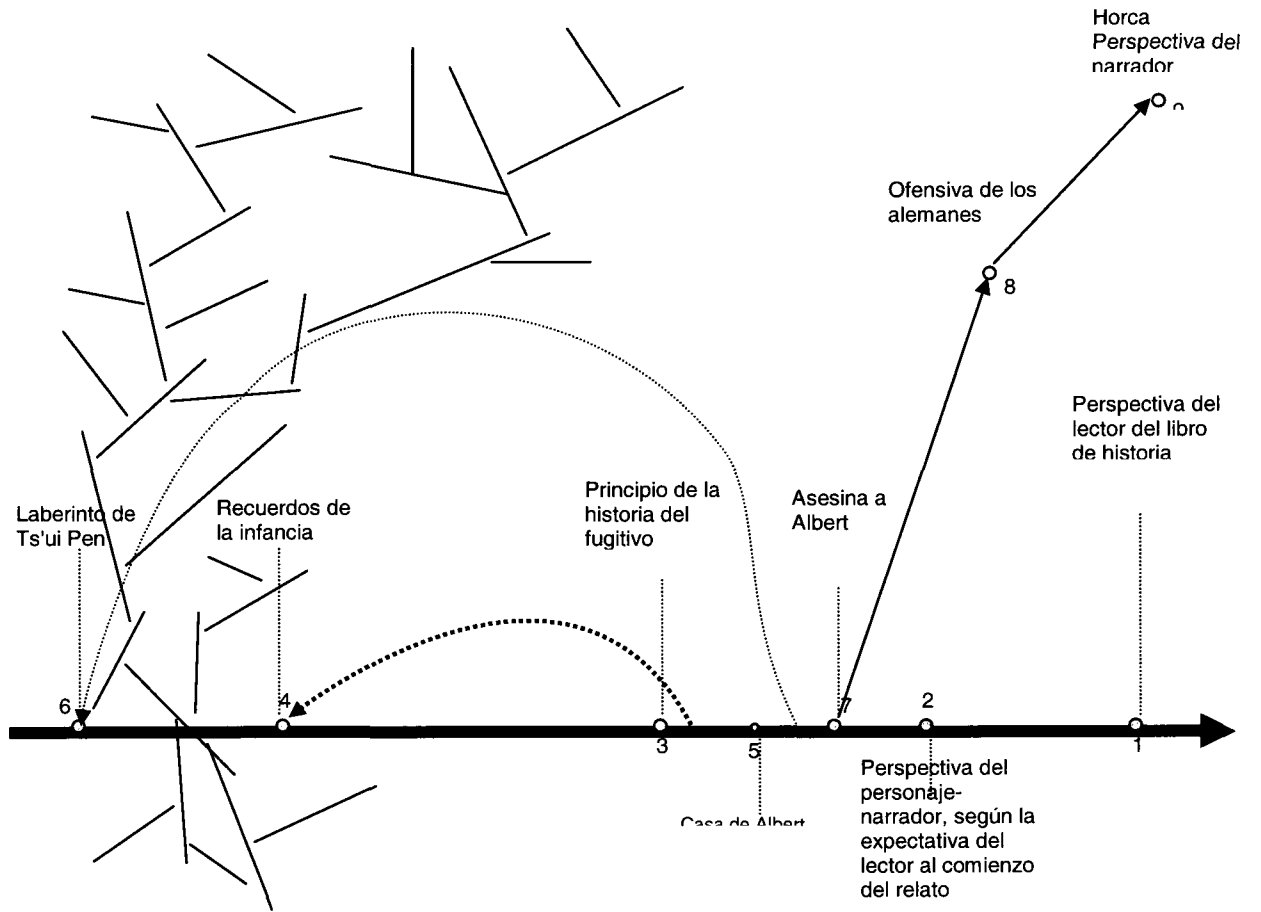
de cuento en el cuento, que propicia el marco para lecturas múltiples que revelen la plurivalencia del texto literario. Los cuentos se complementan mediante un procedimiento de reflejo recíproco, cada uno funcionando como clave o código de lectura de otro. El leitmotiv de la historia del coronel Lawrence, por ejemplo, es una ilustración premonitoria de la manera en la que el calor lo afectará a Gavrilesco. La versión posible de la definición de la casa como burdel camufla otro hilo narrativo, el de la incursión de Gavrilesco por el laberinto interior. Y, por último, el relato de sus experiencias constituye una parodia de lo que normalmente ocurre en un prostíbulo. Por el dinero que paga, el cliente no es atendido como espera ser atendido en un lugar mal afamado, sino que se siente ridiculizado, regañado y terrorizado. Debido al lenguaje polivalente, esta historia puede interpretarse también como camuflaje de otra trama, esta vez, a nivel metafísico, es decir, un viaje de iniciación.

En este sub-capítulo, a partir del concepto bajtiniano de *cronotopo literario*, hemos analizado la manera en la que el laberinto, figura fundamentalmente espacial, adquiere una configuración temporal también en la literatura. Los dos laberintos –el del jardín y el de la casa, respectivamente- son no sólo laberintos del espacio, sino que los protagonistas, al recorrer las sendas sinuosas, dinamizan esta figura visual estática, agregándole el componente temporal e integrándola en la narración.

La figura del laberinto está presente en varios niveles narrativos. Sus primeras manifestaciones, fácilmente reconocibles, son el jardín y la casa, que constituyen metafóricamente laberintos, mundos regidos por sus propias coordenadas espacio-temporales. Durante sus itinerarios, los personajes recorren trayectos temporales sinuosos también y son proyectados hacia otras dimensiones del tiempo, a un periodo sea anterior, sea posterior a su presente, viviendo experiencias completamente nuevas (como en el caso de Yu Tsun en casa de

Albert o de Gavrilescu donde las gitanas) y, a la vez, re-viviendo momentos del pasado, por medio del recuerdo. Estas sobreposiciones de experiencias nuevas y de instantes re-memorados crean la imagen de unos vaivenes, de unas bifurcaciones infinitas en el tiempo. De esta manera, la figura del laberinto es también representación metafórica de su percepción del tiempo.

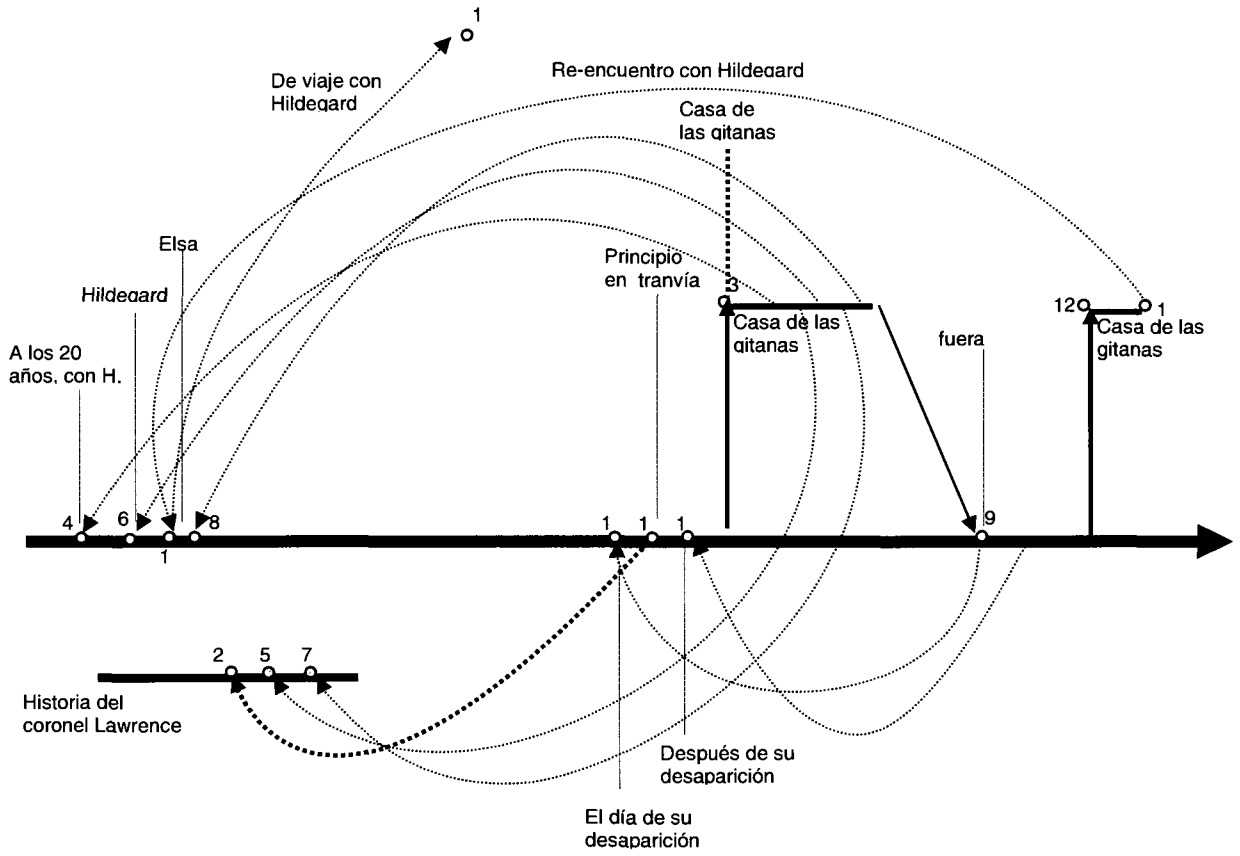
La imagen siguiente es una representación gráfica de los desplazamientos de Yu Tsun en el tiempo.



El narrador se sitúa en el presente y transcribe, supuestamente, el relato que encuentra en un libro de historia. El comienzo de la cita abre un camino hacia el pasado, a una tarde cuando se inicia el hilo narrativo. A medida que avanza sobre el eje temporal, Yu Tsun vuelve mentalmente a su infancia, por medio de los recuerdos que le despiertan ciertos elementos del camino. Al llegar a la meta del laberinto, se le abren nuevas vías de conocimientos de los misterios de un pasado aún más remoto. Este viaje mental por el tiempo concluye con la revelación del enigma del libro-laberinto que imaginó su bisabuelo. El habitante del laberinto del jardín le ofrece la clave para la comprensión de la obra de aquél, “un invisible laberinto de tiempo” (“El jardín” 476). Esta definición de la temporalidad es una premonición del destino de Yu Tsun. Su opción de asesinar al sinólogo es una de las posibilidades que, en la cadena de la causalidad, va a determinar dos acontecimientos importantes: en el plano internacional, la ofensiva de los alemanes y, en el plano personal, su condena a la pena capital. Es ahora, cuando llega al final de la historia, que el lector se da cuenta de que este relato es narrado en retrospectiva, desde el punto de vista del condenado a la horca. Lo que disminuye el efecto inquietante de esta perspectiva es el conocimiento que promueve la trama misma, de que ésta es nada más una de las múltiples posibilidades.<sup>88</sup> En otro de los tiempos, el asesino y la víctima son amigos. Es una manera de distanciarse del aspecto trágico de la muerte, un optimismo recóndito, una sonrisa velada. El comentario de Maurice Blanchot acerca de la escritura como traducción hace referencia a la existencia de más de un rumbo posible: “Dans une traduction, nous avons la même oeuvre en un double langage; dans la fiction de Borges, nous avons deux oeuvres dans l’identité du même langage et, dans cette identité qui n’est pas une, le fascinant mirage de la duplicité des possibles” (118-119).

La imagen de esta bifurcación permanente en el pasado, el presente y el futuro es una configuración metafórica del laberinto. Esta ramificación perpetua tiene su correspondencia en la estructura textual, dándole al lector la impresión de que está recorriendo un itinerario intrincado, del que de algún modo, él mismo forma parte, como viajero en una o varias bifurcaciones textuales del tiempo. El cuento propone una estructura temporal no convencional, que rompe con la unidireccionalidad del hilo cronológico narrativo tradicional y elabora, en forma literaria, una concepción oriental sobre el tiempo, visto como multitud de sendas de las que el ser humano puede elegir, en el transcurso de su camino vital.

La imagen siguiente es una representación visual bidimensional de los viajes de Gavrilesco a través del tiempo. En el caso de "El burdel," la peculiaridad de la estructura temporal la constituye la interferencia de realidades situadas a diferentes niveles ontológicos. La historia comienza en el presente y el hilo se desarrolla a lo largo del eje cronológico, hasta el momento en el que el protagonista entra donde las gitanas. Este paso marca un rompimiento del tiempo histórico, el viajero experimentando otra temporalidad, pero sin ser consciente de ello. La penetración en esta temporalidad de otro régimen, en donde el reloj se ha parado y las chicas están siempre jóvenes lo hacen recordar, repentinamente, a Hildegard. Las chicas se esfuerzan por traerlo al presente cada vez que él se desvía en el pasado, lo que ocurre con frecuencia durante su visita. Su mente sigue el patrón conocido con respecto a la medida del tiempo. No puede percibir la existencia sino sólo de manera cronológica y calcula que ha pasado unas seis horas en el espacio laberíntico de la casa.



Hemos representado gráficamente los deslices hacia el pasado que parten desde el plano segundo de realidad, es decir, el de la experiencia donde las chicas. Los detalles del pasado que Gavrilesco recuerda a medida que avanza en el laberinto interior surgen en su mente en orden cronológico: primero, menciona a Hildegard, luego narra los planes con ella, un futuro desde la perspectiva del pasado que nunca se concretizó, después cómo conoció a Elsa, el matrimonio con ella, su sueño fracasado de artista y la carrera de profesor. Cuando sale de la casa, pasa a la realidad cotidiana que lo sorprende y lo proyecta mentalmente al momento de inicio de la narración, la tarde cuando entró en el jardín y prácticamente desapareció por doce años. Completamente desviado en el laberinto temporal, el protagonista vuelve donde las gitanas y de ahí se desplaza -esta vez parece que de manera física y no solamente mental- hacia el instante en el que abandonó a Hildegard –que está joven como antaño- y los dos parten de viaje juntos, eligiendo otra senda del tiempo. Y ésta es nuestra interpretación del desenlace, una entre las varias posibles.

En conclusión, en las dos obras, las frecuentes incursiones en otras dimensiones del tiempo se pueden representar gráficamente como multitud de vías, sean paralelas, sean cruzadas, caminos que se dirigen desde el presente hacia el pasado o hacia el futuro y al revés, formando una red que “abarca todas las posibilidades,” como nota el sabio sinólogo del cuento borgeano. Este dibujo de sendas intrincadas de recuerdos, de ilusiones, de vivencias del presente y también de experiencias vividas en un plano atemporal, es una configuración de la temporalidad como laberinto.

### **3.2. La memoria y el olvido: senderos de la temporalidad como laberinto**

En el marco del análisis de la relación entre la figura del laberinto y la temporalidad, se impone ahondar en el tema de la memoria y del olvido, aspectos clave de los recorridos tortuosos a través de varios tiempos. Para este análisis, hemos seleccionado dos obras -“Funes el memorioso” y “Youth without Youth”- cuyo denominador común es la capacidad memoriosa inusual que poseen los protagonistas, Ireneo Funes y Dominic Matei, respectivamente.

Los dos personajes principales sobreviven tras un terrible accidente, después del que se dan cuenta de que tienen una memoria abrumadora, una verdadera hipermnesia. ¿Pero cuáles son los rasgos que caracterizan las capacidades increíbles de cada uno de ellos? ¿Qué impacto tiene la avalancha de recuerdos sobre sus vidas respectivas? ¿Cómo se pueden interpretar estos dos textos ficcionales? ¿Qué tipo de estructura forman los recorridos por el tiempo, a través de la memoria?

A partir de un análisis comparado de las características de los dos procesos de hipermnesia y de la experimentación de varias temporalidades que semejante recuperación de la memoria implica, nos proponemos examinar la figura del laberinto que forman los senderos de recuerdos que recorren los personajes.

#### **3.2.1. “Funes el Memorioso”<sup>89</sup>**

Este cuento narra la historia de Ireneo Funes, un adolescente uruguayo de Fray Bentos, cuya memoria increíble empieza a desarrollarse tras un accidente ecuestre, que lo deja tullido. El narrador relata su encuentro con el joven y la capacidad memoriosa extraordinaria de éste. Al visitarlo una tarde, el narrador descubre con asombro que, al cabo de un periodo corto de tiempo y con ayuda de sólo un par de libros y de un diccionario, Ireneo ha aprendido a hablar latín y es

capaz de recitar un fragmento entero de la *Naturalis historia* de Plinio. Funes enumera los casos de memoria prodigiosa mencionados en el libro –lo que constituye una *mise en abyme* de la hipermnesia- y confiesa que, después del accidente, percibe y recuerda con minuciosidad todos los detalles de la realidad circundante. Aplastado por el volumen de información que abarca su mente, es incapaz de dormir. El narrador pasa una noche en compañía del personaje y, por la madrugada, disfruta el privilegio de verle la cara, una imagen hiperbólica, que evoca una temporalidad que trasciende su vida de individuo: “me pareció monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides” (“Funes” 490).

La memoria constituye el tema principal del cuento. El narrador recuerda a Ireneo y en su confesión repite de manera insistente la palabra “recuerdo.” Esta repetición obsesiva –seis veces como verbo en primera persona, al comienzo de cada una de las frases con las que debuta el texto, luego una vez más como sustantivo y otras dos veces de nuevo como verbo, en la misma página inicial- tiende a poner de relieve el tema principal, pero a través de la alusión sutil e irónica a una inversión de posiciones: el que realmente es dotado de la capacidad de recordar no es el narrador, sino Ireneo.

“Lo recuerdo,” empieza la narración en primera persona. “Yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto” (“Funes” 490), afirma el narrador, confiriéndole desde el principio carácter único y exclusivo al personaje que se le presenta al lector poco a poco. La narración se inicia con la idea de que la memoria es una capacidad sagrada y sólo un hombre –un superhombre- ha tenido este don. Funes es elegido para recibir la gracia divina. “Lo recuerdo” repite una y otra vez el narrador, como si se hubiera contaminado de la habilidad de aquél de registrar una abundancia de detalles, y esta repetición acentúa la *mise en abyme* del acto de “recordar,” es decir, el personaje-narrador

recuerda a quien recuerda:

Lo recuerdo, la cara taciturna y aindiada y singularmente *remota*, detrás del cigarrillo. Recuerdo (creo) sus manos afiladas de trezador. Recuerdo cerca de esas manos un mate, con las armas de la Banda Oriental; recuerdo en la ventana de la casa una estera amarilla, con un vago paisaje lacustre. Recuerdo claramente su voz .... ("Funes" 485).

A través de esta descripción, se presenta el retrato de una persona banal, que no tiene nada fuera de lo común, imagen que contrasta con el atributo de singularidad que le confiere su designación como el único que daría pleno sentido al “verbo sagrado” (“Funes” 485) “recordar.” Y para mayor credibilidad, el narrador insiste en la condición humilde del protagonista (“no hay que olvidar que era también un compadrito de Fray Bentos, con ciertas incurables limitaciones” [“Funes” 485]), mientras cita –supuestamente- la opinión de un escritor conocido que ha declarado que “Funes era un precursor de los sobrehombres, 'un Zarathustra cimarrón y vernáculo” (“Funes” 485). La narración misma es un trabajo de re-memorizar, con lo cual el narrador tematiza la cuestión de la memoria. Él se esfuerza por recordar, mientras que a Ireneo le resulta imposible olvidar.

La naturaleza dramatiza el anuncio del evento decisivo, es decir, las circunstancias en las que lo conoce: “Después de un día bochornoso, una enorme tormenta color pizarra había escondido el cielo. La alentaba el viento del Sur, ya se enloquecían los árboles,” recuerda el narrador (“Funes” 485). El cambio brusco de luminosidad intensifica el dinamismo de este cuadro: “Había oscurecido de golpe” (“Funes” 485). El tumulto de elementos de la naturaleza presagian un momento cumbre del hilo narrativo, creando el ambiente propicio para el encuentro memorable con un ser casi legendario. Este pasaje intensamente visual parece la *ekphrasis*<sup>90</sup> de

una pintura. Cabe señalar que los elementos visuales ocupan un lugar sustancial en esta narración y se pueden vincular con el ejercicio de la memoria, tema principal de la obra. Los términos pertenecientes al área semántica de lo enigmático y de lo teatral (“había escondido,” “nos sorprendiera,” “se ahondaba,” “secretos”) aumentan la tensión de la escena. De pronto, el protagonista aparece en primer plano, ubicado en la altura: “Oí rápidos y casi secretos pasos en lo alto; alcé los ojos y vi un muchacho que corría por la estrecha y rota vereda como por una estrecha y rota pared” (“Funes” 485). El posicionamiento del joven en un nivel superior sugiere el hecho de que el narrador lo percibe como a un ser dotado de poderes sobrenaturales; el sobrehombre es superior también en el espacio. La descripción del aspecto físico pone de relieve, una vez más, que el muchacho aparentemente no tiene nada de extraordinario: “Recuerdo la bombacha, las alpargatas, recuerdo el cigarrillo en el duro rostro, contra el nubarrón ya sin límites” (“Funes” 485). Sin embargo, un detalle referido a la grandeza de la naturaleza (“el nubarrón ya sin límites”) alude sutilmente a un aspecto desmesurado. Aun recordando todo este sinfín de detalles que anota sobre el protagonista, el narrador considera superior la memoria del “cronométrico Funes” (“Funes” 486), el muchacho que siempre sabía la hora sin consultar el reloj, y re-vive “la impresión de incómoda magia” (“Funes” 486) que le causó la noticia de que ése había quedado tullido después de haberse caído del caballo.

El accidente está presentado desde una perspectiva ambivalente, que tiene como consecuencia la disrupción del orden y, al mismo tiempo, constituye un acontecimiento insólito, que se conforma a la definición del concepto de “suddenness,” que según Bohrer se refiere al mecanismo literario de concentración del tiempo en un solo momento (39). En este caso, el accidente marca una muerte simbólica, un paso desde un estado de ignorancia, a un estado de lucidez suprema:

... antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo, él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado. ...

Diecinueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo. Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. ("Funes" 488)

Este acontecimiento tiene como consecuencia el rompimiento de la temporalidad cotidiana y el surgimiento de otro tiempo, que no está inscrito en el eje cronológico, una especie de presente mítico, intensamente vivido, repleto de percepciones momentáneas que se suman a las del pasado y le inundan la mente permanentemente.

La memoria fotográfica del personaje borgeano es definida como una desmedida capacidad sensorial: "Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado" ("Funes" 489). Sin embargo, no es capaz de organizar este tumulto de información que percibe y, por consiguiente, su habilidad de retener incluso detalles menos significativos se vuelve inútil: "mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras," admite él. Funes trata de establecer un vocabulario infinito, al inventar un "sistema original de numeración" regido por un "disparatado principio" de asignar un nombre diferente a cada número: "En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) Máximo Pérez" ("Funes" 489). Este sistema ilógico "era precisamente lo contrario de un sistema de numeración" ("Funes" 489), explica el narrador.

El argumento alude a una cuestión de neurolingüística, o sea a la incapacidad del protagonista de realizar, durante el procesamiento del lenguaje, la transición de lo individual a lo universal: "era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el

símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el *perro* de las tres y cuarto (visto de frente)” (“Funes” 489). Al analizar la compleja problemática de la relación entre el lenguaje y la realidad que aparece ilustrada en la obra borgeana, Cristina Bulacio afirma en el artículo “Los escándalos de la razón en Jorge Luis Borges” que “el logos es el gran poder de síntesis en el sujeto humano” y “va desde la multiplicidad de lo real, a la cual está abierto el sujeto sensible y corpóreo, a la unidad del concepto” (“Los escándalos” 87). Podemos añadir que el caso de Ireneo es una inversión justamente de ese papel sintético que normalmente desempeña el logos. Esta imposibilidad de tener acceso a lo universal –que equivaldría a una sistematización, al olvido de los detalles de lo individual- hace que él sienta “el calor y la presión” de una “infatigable realidad.” El intento de Ireneo de asignar un nombre diferente a cada postura de un perro trae a colación también un aspecto intensamente debatido en la filosofía del lenguaje: las limitaciones del *logos* con respecto a la representación de la realidad. Sin embargo, nuestra intención aquí no es ahondar en ninguna de las implicaciones filosóficas en particular, sino concentrarnos en señalar algunas de las posibles claves de lectura del texto, con el objetivo de resaltar las peculiaridades de la capacidad memoriosa del protagonista.

En este sentido, un aspecto interesante que cabe notar es que la memoria de Funes funciona como una grabadora o una máquina fotográfica que capta una imagen totalizadora, pero que se limita a factores objetivos y le falta el matiz personal, en contraste con la memoria del narrador que traiciona el estado de ánimo de éste, tal como resulta del siguiente fragmento: “Mi primer recuerdo de Funes es muy perspicuo. Lo veo en un atardecer de marzo o febrero del año 84. Mi padre, ese año, me había llevado a veranear a Fray Bentos. ... Volvíamos cantando, a caballo, y ésa no era la única circunstancia de mi felicidad” (“Funes” 485). La memoria

proporciona una versión fragmentada, subjetiva y selectiva de lo vivido, y no una reproducción exacta de ello. Desde esta perspectiva, consideramos oportuno citar la opinión de Bravo, quien afirma que “en su fragilidad, por la corrosión del olvido, la memoria recurre a una cantera de transformaciones e invenciones, que es también el continuo paso de lo individual a lo general, de lo singular a lo universal, paso que, al parecer, hace posible la vida” (182). Esto no ocurre en el caso de Funes. La memoria total de éste es un conjunto de percepciones objetivas que no pasan por su filtro cognitivo. El recordar, para Ireneo, no es un proceso placentero, sino aplastante, penoso, insoportable, justamente por la ausencia de un matiz personal, por la cantidad de datos no procesados que recuerda, por ser nada más que una reproducción fiel de la experiencia de la realidad mediante los sentidos.<sup>91</sup> Este monstruo de la naturaleza “representa el estado inicial, casi el puro devenir que alimenta una sensibilidad que ha perdido los diques de contención del intelecto y recibe, sin sombras, lo que tiene delante de sí” (Bulacio, “Los escándalos” 87).

La memoria está relacionada con el aprendizaje, conectándolo a uno al pasado, permitiéndole interpretar el presente y proyectándolo hacia el futuro. De esta manera, la memoria contribuye a forjar la construcción de la identidad. En el caso de Funes, no obstante, la memoria llega a ser una especie de conocimiento residual, inútil. La avalancha de detalles hace que se quede parado en el tiempo, impidiéndole considerar el futuro. Su mente no puede funcionar en diferentes etapas, es incapaz de pasar de la información al conocimiento, lo que significaría una transición desde la acumulación hacia la selección y la correlación. La mente de Funes se queda en la etapa acumulativa, debido a la gran cantidad de datos que guarda. Incapacitado para tomar distancia del mundo sensible o, dicho de otra forma, por no poder olvidar, a Funes le es imposible analizar, universalizar, reflexionar. El narrador confiesa: “Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el

abarroto mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos” (“Funes” 490). Uno recuerda y olvida parte de lo que percibe y de la selección que hace, va a sintetizar, a examinar y a sacar conclusiones. La mente de Ireneo es incapaz de realizar el procesamiento cognitivo de las percepciones que se siguen acumulando y que nunca se borran, formando una carga innecesaria de minucias que están siempre presentes. Por no renunciar a los recuerdos insignificantes, él no consigue manejar la información y, como consecuencia, no entiende el sistema numérico.

La extravagante capacidad del joven no tiene límites. “Más recuerdos tengo yo sólo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo,” confiesa el protagonista, que percibe constantemente “los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga” y “los progresos de la muerte, de la humedad” (“Funes” 489-90).<sup>92</sup> Esta memoria descomunal tiene un efecto negativo sobre el personaje, paralizándolo. No se trata sólo de la incapacidad física como consecuencia del accidente, sino también de la imposibilidad de movimiento debido a la invasión de sus recuerdos que lo hacen prisionero del pasado: “Dos veces lo vi atrás de la reja, que burdamente recalaba su condición de eterno prisionero: una, inmóvil, con los ojos cerrados; otra, inmóvil también, absorto en la contemplación de un oloroso gajo de santonina” (“Funes” 486). Encadenado por su vana e “implacable memoria” (“Funes” 490), él no es capaz de una proyección hacia el futuro, llegando a serle prácticamente imposible seguir viviendo. Su capacidad memoriosa le es fatal: el superhombre no se adapta a su nueva condición y muere muy joven, a los 21 años.

La memoria desbordante no lo hace feliz, sino todo lo contrario. “El infeliz Ireneo” (“Funes” 490) se siente impotente, agobiado, aplastado por los detalles que se amontonan constantemente en su mente y de los que se siente prisionero. Uno de los filósofos que han vinculado la felicidad con el olvido es Nietzsche, que en *Segunda consideración intempestiva*, un

libro sobre la utilidad del estudio de la historia, sostiene que el olvido es esencial para que el pasado no destruya la fuerza, la vitalidad, el presente de una cultura. En este contexto, el filósofo afirma que uno logra ser feliz como consecuencia de la capacidad de olvidar, es decir, de sentir de manera ahistórica.<sup>93</sup> Según Nietzsche, olvidar es, más aún, una condición *sine qua non* para la adquisición de este estado.<sup>94</sup> Consideramos pertinente traer a colación esta referencia al filósofo alemán, dada la posibilidad de que el personaje borgeano haya sido inventado por éste.

En el capítulo “Nietzsche anticipa a Funes el memorioso” del libro *La memoria, la inventora*, Néstor Braunstein señala varios aspectos que muestran esa influencia nietzscheniana en el cuento del autor argentino (53).<sup>95</sup> Aparte de los detalles biográficos, hay elementos temáticos que remiten a esta posible conexión. En uno de sus escritos de 1873, el filósofo afirmaba: “Imaginemos el caso extremo de un hombre al que se le hubiera desposeído completamente de la fuerza de olvidar, alguien que estuviera acostumbrado a ver en todas partes un devenir. Ese hombre no sería capaz de creer más en su propia existencia, ya que vería todas las cosas fluir separadamente en puntos móviles” (*Segunda consideración* 42). La consecuencia clínica de semejante individuo hipermnésico, que constantemente quisiera estar en contacto con la realidad histórica, sería el insomnio. Este ser que Nietzsche imaginó parece una descripción del personaje que crea Borges en “Funes el Memorioso,” cuento que el autor argentino mismo considera “una larga metáfora del insomnio” (“Funes” 483): “Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso. ... Le era muy difícil dormir. Dormir es distraerse del mundo” (“Funes” 490). Funes no tiene la suerte de gozar del sueño que sería una bendición, porque lo llevaría a la suspensión de la memoria atrapadora. Sometido a un flujo continuo de recuerdos, incapaz de proyectarse en el futuro, Ireneo secretamente sueña con su propio desvanecimiento, como una modalidad de liberación: “solía

imaginarse en el fondo del río, mecido y anulado por la corriente” (“Funes” 490).

Al pensar en la posibilidad de que esa memoria alucinante imprime los gestos más triviales de uno, el narrador se siente atemorizado: “Pensé que cada una de mis palabras (que cada uno de mis gestos) perduraría en su implacable memoria; me entorpeció el temor de multiplicar ademanes inútiles” (“Funes” 490). El narrador, contrapartida del protagonista, compara constantemente su propia habilidad mental con la de aquél, evidenciando así no sólo la infinitud, sino también lo baladí de la memoria de Funes. Frente a ese poder inhumano, el interlocutor vacila, ya no tiene la certeza de sus propios recuerdos: “creo rememorar el ascua momentánea del cigarrillo” (“Funes” 487), dice él. El cuento en sí se presenta como una re-memorización del encuentro con ese personaje inolvidable. El narrador interrumpe el hilo, para introducir una confesión con función de *captatio benevolentiae*: “Arribo, ahora, al más difícil punto de mi relato. Éste (bueno es que ya lo sepa el lector) no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo” (“Funes” 487). Aquí empieza otra historia, el relato que, en realidad, es el núcleo del cuento. El narrador se convierte en voz autorial que inserta en el cuerpo del relato reflexiones sobre el estilo del texto mismo: “El estilo indirecto es remoto y débil; yo sé que sacrifico la eficacia de mi relato; que mis lectores se imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche” (“Funes” 487). El lector es invitado no solamente a leer, sino también a llenar las posibles omisiones, a completar el cuento, a darle sentido, a comprender los significados. De esta manera, el texto se abre hacia innumerables lecturas.

La aserción de la voz autorial, cuyos ecos resuenan por medio del narrador (“No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo” (“Funes” 487)) constituye una ilustración del tema clave del texto: la memoria. El narrador reconoce las limitaciones de esta capacidad humana y alude a su

componente personal, es decir, a la transformación, a la invención, a la imaginación que el proceso de re-memorización implica. Consciente de la imposibilidad de reproducir fielmente el diálogo que llevó a cabo con el personaje medio siglo antes, el narrador opta por ofrecer una versión de aquél –la más auténtica posible- e invita a los lectores a guardar en la memoria la variante –implícitamente las variantes- completa que cada uno re-crea por medio de la imaginación.

Las innumerables imágenes visuales de la vigilia, de los sueños y de los entresueños del protagonista le quedan definitivamente impresos en el recuerdo, igual que los pensamientos. Él no tiene la necesidad de archivar su memoria a través de signos, o sea, la necesidad de escribir, “porque lo pensado una sola vez ya no podía borrarse” (“Funes” 489). Toda esta multitud lo atrapa, haciéndolo prisionero de un pasado convertido en presente eterno, que experimenta permanentemente. “Condenado a errar por los interminables e infinitos laberintos de su memoria, de su vigilia” (Alazraki 380), Funes no puede escapar. Vencido, muere en su propio laberinto.

### **3.2.2. “Youth without Youth”<sup>96</sup>**

El tema central de “Youth without Youth” -obra literaria escrita primero en rumano (1967), más tarde traducida al inglés y recientemente adaptada en la producción fílmica homónima por el famoso director Francis Ford Coppola (2007)- es la regeneración biológica del ser humano y su existencia post-histórica, objetivos alcanzables debido a una capacidad extraordinaria de extraer y de utilizar la información depositada, a lo largo del tiempo, en la memoria colectiva de toda la humanidad.<sup>97</sup>

El argumento del relato es el siguiente: la noche de Resurrección del año 1938, Dominic Matei, un profesor de latín y de italiano de 70 años de Piatra-Neamț, una ciudad de Rumanía, es

fulminado por el rayo. Durante las diez semanas de tratamiento en el hospital de Bucarest, Dominic pasa por un proceso de rejuvenecimiento físico y de recuperación de la memoria, que el médico diagnostica como “una especie de hipermnésia con efectos secundarios” y se propone seguir investigando los diferentes estratos de la memoria del paciente. Su caso es intensamente mediatizado y la Gestapo quiere capturarlo y entregarlo a un tal Dr. Rudolf, interesado en hacer experimentos para demostrar su teoría de la electrocución, de acuerdo con la que una corriente de más de un millón de voltios puede provocar una mutación en la especie humana. Para escapar, Dominic adquiere una identidad ficticia y huye a Ginebra, en Suiza, donde conoce a Verónica, el doble de Laura, el amor incumplido de su primera juventud. Los dos se encuentran en una circunstancia extraña. Verónica y su amiga viajan en carro cuando el rayo cae en los alrededores. Dominic encuentra a Verónica amparada en una cueva, hablando en sánscrito y siendo incapaz de comprender ninguna de las lenguas europeas en las que él trata de comunicarse con ella. La joven sostiene que se llama Rupini, una asceta que vivió en una cueva de La India siglos atrás. El Instituto Oriental de Roma muestra interés por el caso y el director acepta patrocinar un viaje a La India, para llevar a Verónica a la cueva donde Rupini meditaba. Una vez allá, la joven se despierta del sueño que le ha sido inducido y, reconociendo el sitio de su cueva de ermitaña, se pone a trepar el acantilado con una agilidad sorprendente, pero cuando divisa adentro los restos esqueléticos de Rupini, se desmaya; en la clínica, recobra el aliento y más tarde, en la Televisión India, declara que su nombre es Verónica Buhler y que sólo habla inglés, francés y alemán. El idilio de Dominic y Verónica se desarrolla en Malta, donde los dos deciden irse a vivir, lejos de la prensa y de los científicos que los persiguen, porque sus casos ya han adquirido reputación internacional. En el transcurso de los meses que pasan juntos en la isla, ella experimenta unos éxtasis nocturnos de médium, unos estados de trance durante los que habla en varias lenguas

antiguas. Durante esas experiencias, su mente va cada vez más lejos en el tiempo, hacia los albores de la humanidad. Dominic graba en cinta todas estas incursiones, esperando juntar el material necesario para poder acabar su tesis sobre el origen del lenguaje. Mientras viven juntos, la joven pasa por un galopante proceso de envejecimiento y él decide abandonarla, convencido de que lejos de él, ella recuperaría su juventud. Él regresa a su ciudad natal y va al Café Select, el sitio favorito donde antes solía encontrarse con sus amigos. Éstos le dan la bienvenida contentos de verlo, pero él cree que está soñando. Ellos insisten que están realmente ahí, justamente esa noche de 20 de diciembre del año 1938. “No me atrevo a decirles en qué año estamos nosotros, los que nos hallamos fuera de este sueño,” les dice Dominic y menciona sucesos posteriores a 1938: la Segunda Guerra Mundial, el bombardeo de Hiroshima o el viaje del famoso astronauta Neil Armstrong a la luna. La mañana siguiente, el cuerpo de Dominic yace en la nieve y un caminante encuentra en el bolsillo de la chaqueta de éste un pasaporte suizo a nombre de Martin Audricourt, nacido el 18 de noviembre de 1939.

La trama de esta novela corta, inspirada en “Juventud sin vejez y vida sin muerte,”<sup>98</sup> abarca una mezcla de creencias religiosas, mitos y supersticiones, teorías científicas, debates filosóficos, lenguas habladas y escritas, lugares exóticos y gente que vive en varias dimensiones temporales.<sup>99</sup> El mito de la fuente de la eterna juventud o la recuperación biológica del periodo juvenil está realizado estéticamente de manera muy realista –lo que es incluso más evidente en el filme-, como un caso de accidente tratado por la medicina moderna. Este realismo chocante, que sobrepasa la lógica médica, abre el camino hacia lo fantástico. El acercamiento a este material complejo -y bastante confuso por su abundancia, diversidad y concisión en el transcurso de sólo un par de horas, si nos referimos a la película- es, sin duda alguna, de naturaleza fantástica, debido a que, como afirma Moser, “diferentes lógicas se aplican a la representación y a la

comprensión de estos acontecimientos excepcionales” (“Notes” 3). Se sobreponen varios mundos posibles – el cotidiano, el científico (de naturaleza médica y filológica), el político, el mítico, el religioso y aún no falta el milagroso-, en un mosaico de posibilidades sin fin. Nuestro análisis a continuación se va a enfocar únicamente en el texto literario; la producción cinematográfica ofrece material amplio para constituir objeto de un trabajo dedicado enteramente al estudio de ella.

Los primeros recuerdos que tiene después del accidente son de Laura, la joven a la que amó cuarenta años atrás. Su mente experimenta escenas retrospectivas frecuentes; las imágenes son de un periodo de su vida que parece ideal, una especie de refugio en el pasado o una nostalgia por un estado edénico. Estos recuerdos fugaces son similares al recorrido mental retrospectivo de los episodios de la vida, que hace, a ritmo acelerado, un moribundo. Pero Dominic no muere, sino que después de su recuperación, comienza una nueva vida en la que se realizan todos sus sueños que antes quedaron incumplidos. Cambios significativos tienen lugar en todos los planos que definen su personalidad. Desde el punto de vista social, él es otro, tras la adquisición de una nueva identidad, un nuevo pasaporte con nombres y fecha de nacimiento ficticios. El plano emocional también es afectado, empezando el protagonista a sentirse separado del pasado: “Es como si no fuera la misma persona,”<sup>100</sup> le dice él al médico. Esta nueva condición le permitirá volver a atar los cabos de su vieja historia de amor y Verónica va a ser un reflejo de Laura, de su primera juventud. En el plano intelectual, ocurre un cambio mayor: Dominic ya no es el anciano amnésico, sino todo lo contrario, se da cuenta de repente de que posee una memoria sorprendentemente prolífica. Antes del accidente, soñaba con dominar el chino, pero no era capaz, porque no tenía una “memoria fotográfica, de mandarino,” como le había dicho el profesor.<sup>101</sup> Su nueva condición favorece el cumplimiento de este deseo: la

habilidad de reconocer la escritura china representa un don, un talento innato, que se le revela de manera natural, sin la necesidad de haber estudiado esta lengua. Los símbolos chinos que él descifra invaden su presente en una avalancha alucinante, como si se hubieran despertado de algún rincón recóndito de su memoria.

Sin embargo, no se trata de una re-activación de cierta información depositada en la memoria personal y que luego haya sido olvidada, sino que de pronto la mente del protagonista gana acceso a un fondo cognitivo ancestral, cuyos elementos componentes se han venido acumulando en el transcurso de la historia de la humanidad. Esta intensa y súbita recuperación de la memoria colectiva constituye un proceso galopante de hipermnesia. Dominic accede el pasado filológico de la humanidad, lo que lo hace convertirse en el depositario de un saber que representa las diversas fases de la evolución del habla. Él posee una tremenda capacidad cognitiva que le permite organizar el tumulto de información, archivándola mediante un minucioso trabajo de anotar en el diario sus sueños y sus memorias y también de grabar en cinta sus propios testimonios. Compartimos la opinión de Moser de que esta memoria gigantesca implica una conversión de la ontogénesis<sup>102</sup> a la filogénesis,<sup>103</sup> dado a que la profundidad temporal en la que penetra sobrepasa por mucho su *Lebenszeit*, es decir, su existencia biológica como individuo (“Notes” 3-4). Su hipermnesia toma forma de la figuración filológica de una capacidad multilingüe sin límite. Él habla y escribe en varias lenguas contemporáneas y también posee una competencia milagrosa en lenguas antiguas, siendo capaz de descifrar, aparte del chino, el sánscrito y el egipcio, lenguas en las que Verónica se expresa durante sus experiencias como médium.

La habilidad inusual de Verónica de traer memorias de civilizaciones antiguas y aún de una etapa prehistórica de la humanidad representa otro proceso de hipermnesia. Su mente viaja

sobre el eje del tiempo en sentido contrario a la cronología, haciendo un recorrido inverso de la evolución del habla humana del presente hasta los albores de la historia, al final alcanzando un momento en el que el lenguaje primitivo estaba decompuesto en sonidos inhumanos.<sup>104</sup> “After Egyptian and Ugaritic, there had followed, probable, a sample of Protoelamite and one of Sumerian. We are descending deeper and deeper into the past” (“Youth” 127), piensa Dominic que, gracias a su don, puede descifrar esa glosolalia. Él reconoce las lenguas aparentemente ininteligibles que ella pronuncia en secuencias rítmicas y repetitivas, sacudida por espasmos, como si estuviera poseída por unas fuerzas maléficas: “Verónica burst into a series of guttural, pre-human cries that at the same time exasperated and embarrassed him. ... But after several moments, there followed groups of clear phonemes with vowels, of an infinite variety, interspersed with short, labial explosions such as he would not have believed possible for a European to reproduce” (“Youth” 128). Esta memoria recuperada constituye, en realidad, una memoria colectiva, similar a la de Dominic. En el caso de Verónica, el paso de lo individual a lo colectivo es incluso más obvio; el primero de estos dos universos corresponde a una fase diurna y el segundo, a otra, nocturna. Es decir, de día, ella posee una memoria individual que puede ser clasificada dentro de los límites de lo normal para una joven europea, profesora de idiomas. De noche, esta misma mujer entra en contacto, de manera involuntaria, con la memoria colectiva que le proporciona información lingüística casi inaccesible para la sociedad del siglo XX.

Su psique experimenta dos procesos antitéticos alternativos: se trata, por un lado, de un proceso de hipermnesia que se desarrolla a nivel del inconsciente, estando éste repleto de recuerdos que se manifiestan en el transcurso del sueño y, por el otro lado, un estado amnésico a nivel del consciente, en que el sujeto no es capaz de recordar las incursiones nocturnas en los tiempos remotos que hace frecuentemente, en contra de su voluntad. La joven vive en dos

realidades que se excluyen mutuamente: sea Verónica, sea Rupini, no puede existir en ambas realidades al mismo tiempo. Los recuerdos de un mundo no contaminan al otro, es decir, cuando tiene la identidad de Rupini, ella no recuerda ni el alemán, ni el francés y tampoco el inglés, que son las lenguas que hablaba antes del trauma, cuando era Verónica. Y al revés, una vez que vuelve a cobrar la identidad de la mujer del siglo XX y se reintegra a la cronología del hilo narrativo, Verónica no es capaz de hablar sánscrito, idioma que dominaba cuando era Rupini.

Hay un contraste significativo entre la memoria de Verónica y la de Dominic. Él recuerda su vida anterior al accidente y adquiere nuevos conocimientos que se suman a los que poseía antes. Desde esta perspectiva, podemos considerar su memoria de naturaleza acumulativa. Los dos se convierten en un inventario inmenso de lenguas modernas y antiguas, una especie de mega-archivos en los que se encuentra depositado un fondo de saber ilimitado sobre la evolución del lenguaje. La manera de acceder a estos archivos es a través de extracciones que para él son voluntarias, pero ella las experimenta forzosamente.

En el caso de Dominic, hay un permanente diálogo entre la conciencia y el inconsciente; el sueño parece una continuación de la vigilia: “They were a series of dreams, in a sense didactic, and they seemed to be continuations of readings done during the day” (“Youth” 82). Su memoria increíble le hace pensar de sí mismo que es “un extraño sobrehombre del futuro,” un “mutante” (“Youth” 99) dotado de poderes extraordinarios, capaz de “anticipar la existencia post-histórica del hombre” (“Youth” 99). El nuevo Dominic encarna el fantasma mítico del “superman,” dotado de una capacidad memoriosa descomunal.

Reflexionando sobre su nueva condición, Dominic llega a la conclusión de que se parece a un personaje en un libro de ciencia ficción. Consciente de la inverosimilitud de la transformación que sufre y cuya lógica desobedece las normas de la realidad de los seres humanos, él reconoce

que su estatuto es similar al de un héroe ficcional. Esta auto-referencialidad constituye un discurso meta-literario. La condición semejante a la de héroe ficcional implica una falta total de libertad, siendo el autor el que determina el destino de los personajes. No obstante, la respuesta del doble lo sitúa al protagonista a un nivel ontológico diferente del de los seres que pululan las obras literarias. Tras establecer esta distancia y tras señalar el poder de elegir, el doble de Dominic le niega a éste la condición de producto de la fantasía de su creador, asimilándolo a las personas de este mundo y así proyectándolo fuera del universo imaginario: “Pero a diferencia de los personajes de las novelas de ciencia ficción, tú has retenido la libertad de aceptar o de rechazar esta nueva condición. En el momento que quieras, por una razón o por otra, volver a la condición anterior, tienes la libertad de hacerlo.”<sup>105</sup>

En el marco del mundo ficcional literario, Dominic aparece como un ser humano real, un mortal que, debido a una experiencia inhabitual, se ha convertido en una especie de superhéroe, con atributos que lo proyectan fuera de la realidad histórica de su tiempo. Él vive dos vidas, en cada una de las cuales se relaciona de manera diferente con la temporalidad. En su primera existencia, el tiempo cronológico hace que él envejezca y que pierda la memoria. En la vida que comienza después del accidente, el tiempo histórico no afecta ni su aspecto físico, ni sus capacidades intelectuales, pareciendo vivir el personaje en el tiempo lineal y, al mismo tiempo, fuera de él, como si habitara, en concomitancia, dos realidades diferentes. En cierto momento, parece que llega incluso a mezclar las dos realidades: “si he confundido experiencias reales con sueños eróticos, las cosas están incluso más complicadas de lo que me imaginaba,” admite él sorprendido.<sup>106</sup>

Este cuestionamiento sobre su propia condición de personaje de ficción y sobre el hecho de que posea libre albedrío, un atributo esencial del ser humano, que le dé la posibilidad de elegir

entre la existencia en una realidad o en otra, constituyen factores que hacen que el lector ponga en tela de juicio su propia identidad. Si Dominic es un ser real que sólo se parece a un personaje y que no se somete a la autoridad del creador, entonces ¿cuál es la diferencia entre éste y el lector mismo? Aparentemente, no hay ninguna. Esta similitud puede tener un efecto desestabilizador sobre la identidad del lector, quien llega a cuestionar su propia existencia en la realidad fenomenológica y, al mismo tiempo, su posicionamiento al mismo nivel ontológico que el autor del relato. Y entonces, el lector empírico<sup>107</sup> puede llegar a hacerse la pregunta: ¿él mismo es obra de qué autor? ¿Quién ha escrito “el guión” de su destino? Y ¿cuánta libertad tiene él, realmente? La referencia del personaje a su propia condición, que trae a colación su relación con el autor y alude también al lector compone una vasta ramificación a nivel del texto; el significado remite a otro significante, creando una imagen arborescente que metafóricamente se puede interpretar como un laberinto textual, que el lector mismo recorre.

Dominic ejerce su libre albedrío y rompe el espejo desde el que le hablaba su doble,<sup>108</sup> de este modo, optando por regresar a su condición anterior. Ha cumplido con su misión, ha realizado sus sueños y ahora, a los cien años, quiere llegar al final de su rumbo. ¿Será que tiene miedo de haber anulado su condición de mortal? ¿Será que su memoria abrumadora y todos los conocimientos que ha adquirido sin esfuerzo se han convertido en un peso inaguantable? ¿Será que le horroriza la posibilidad de que él mismo haya logrado la inmortalidad?

Los personajes tematizan constantemente la memoria, en su discurso. El tema principal de discusión es lo que la gente recuerda o lo que ha olvidado. Dominic parece obsesionado con la idea de archivar los datos y lo hace de manera exacerbada. La memoria de ambos es de naturaleza transindividual, funcionando ellos como médium que facilita la revelación del tesoro de conocimientos de la humanidad. Lo que ellos logran es un *regressum ad infinitum*, un acceso

a las matrices evolutivas profundas de la memoria. Al mismo tiempo, los dos personajes se integran en la memoria de la colectividad, por la intensa mediatización de sus experiencias. A pesar de los esfuerzos de la pareja de mantener el anonimato, en los periódicos médicos franceses y americanos sus casos aparecen intensamente debatidos; a Verónica-Rupini, la heroína con personalidad doble, la televisión india la entrevista delante de millones de televidentes. Dominic, por el otro lado, es perseguido por el gobierno alemán que quiere utilizarlo como material para la investigación.

A diferencia de Verónica, prisionera de una fuerza invisible que la tortura y le roba la juventud, Dominic vive una experiencia positiva, aunque ambas transformaciones son consecuencia de unos accidentes casi mortales. Sin embargo, lo que le ocurre a Dominic parece más bien un momento de gracia, cuando el rayo cae del cielo, lo envuelve en llamas y lo erige: “in the next moment he was shaken, blinded by an explosion of white incandescent light. He felt as though he had been sucked up by a fiery cyclone that had exploded at some mysterious moment on top of his head” (“Youth” 51). Este movimiento vertical instantáneo e incandescente presagia simbólicamente el hecho de que la recuperación de la memoria le va a dar poder y libertad. La verticalidad de la intervención inopinada alude a la figura mitológica todopoderosa de un demiurgo que verte su energía sobre el elegido, para dotarlo de poder divino. El protagonista vive una experiencia milagrosa, un acontecimiento singular inexplicable por la lógica racional sobre la que se funda la construcción convencional de la realidad (Moser, “Notes” 1). El evento tiene lugar la noche de Pascuas, cuando la cristiandad celebra la resurrección de Cristo, coincidencia que simboliza la muerte física y el renacimiento del protagonista a una nueva vida. Otros elementos cargados de connotaciones cristianas son el agua y la luz: “And suddenly the rain seemed unnatural –the rain which had greeted him as he had

emerged from the railway station and which threatened to become torrential” (“Youth” 51). En esta escena, el agua tiene doble significado: es uno de los componentes vitales, elemento originario, de la creación, que “le da la bienvenida” a Dominic una vez que emerge desde la estación de trenes. El agua está presente también como amenaza, como diluvio que marca un final y un nuevo comienzo en la historia del individuo: “The rain lashed at him wildly from all sides at once, and yet he felt nothing. Then he heard the bell at the Mitropolia again...” (“Youth” 51).

El momento único de la fulminación del rayo corresponde al concepto de “suddenness” (lo súbito), de Bohrer. La irrupción vertical de esta fuerza de naturaleza radicalmente ajena, trascendental, proyecta el personaje hacia otra temporalidad. Este evento singular de interacción de dos realidades completamente diferentes se puede interpretar, desde una perspectiva laica, como una epifanía estética,<sup>109</sup> y desde un punto de vista religioso, como una hierofanía, que es una manifestación de lo sagrado en el mundo. Este momento cumbre se convierte en punto de referencia en la vida del protagonista y también en el hilo narrativo, marcando decisivamente un “antes” y un “después.” El accidente grave representa, simbólicamente, un rito de pasaje hacia una nueva vida, un elemento *sine qua non* en el proceso de purificación que tiene lugar durante la transición hacia el re-nacer. Se trata de un mito ancestral de la regeneración del hombre.<sup>110</sup>

El argumento de la obra abunda en fantasmas ya consagrados como figuraciones míticas de Frankenstein,<sup>111</sup> la Fuente de la juventud, el Hombre Nuevo, la metempsicosis y el lenguaje artificial universal (Moser, “Notes” 2). Vamos a mencionar algunos aspectos con relación a estos fantasmas. La búsqueda de la fuente de la juventud eterna, mito ancestral que Eliade retoma del folclore rumano<sup>112</sup> y que otros renombrados autores del siglo XX incorporan en sus obras (Borges en “El inmortal,” por ejemplo), está presente aquí no como anhelo personal del sujeto

(aunque se pueden considerar indirectamente como aspiraciones personales de Eliade y de Ford Coppola), sino como resultado de un accidente o como un don divino. Este cambio no se refiere únicamente al rejuvenecimiento físico, sino también al proceso de adquisición de capacidades intelectuales alucinantes. El Hombre Nuevo –un “mito” de la modernidad racional anti-mítica, que fascina toda la primera mitad del siglo XX, sobre todo en las ideologías utopistas (Moser “Notes” 2)- está presente de manera explícita, siendo la fabricación del Hombre Nuevo una meta alcanzable según los preceptos del nazismo y, en el texto eliadiano, a través de experimentos de laboratorio. El líder de este proyecto, el doctor Rudolf, es un personaje demoníaco, que se propone experimentar con la corriente eléctrica para conseguir la fórmula de la juventud eterna, en un intento de demostrar la superioridad del régimen nazi. Este aspecto constituye el conflicto a nivel político que, sin embargo, queda a un nivel marginal en la obra.

El hecho de que Dominic invente un idioma representa una figuración del fantasma del lenguaje universal artificial que anularía los efectos nefastos de Babel, es decir, la diversidad, la pluralidad, los conflictos a causa de la confusión, la dificultad de comunicar y la incompreensión.<sup>113</sup>

Desde una perspectiva hindú, Verónica representa un ejemplo perfecto de metempsicosis, una confirmación de la teoría de la trasmigración de las almas. Cuando está en trance, lo que experimenta son memorias de sus vidas anteriores. Sin embargo, su memoria la detiene en el pasado, mientras que a Dominic, la memoria lo propaga hacia el futuro. Ella representa la cuna de la humanidad; él es una nueva humanidad con una estructura psíquico-mental avanzada, una generación dotada de la capacidad de concentrarse y de recuperar toda la sabiduría acumulada por el ser humano a lo largo de la historia.

### 3.2.3. La hipermnesia, entre encadenamiento y liberación: Ireneo y Dominic<sup>114</sup>

Ambos cuentos traen a colación cuestionamientos con respecto al lenguaje y a la naturaleza de la memoria. Aún más, los dos hilos argumentativos –el de la novela corta eliadiana y el del cuento borgeano– presentan similitudes significativas. Por ejemplo, en ambos universos ficcionales, ocurre un accidente cuya consecuencia podría ser la caída en un estado amnésico,<sup>115</sup> pero ocurre lo contrario, la víctima descubre que es poseedor de una memoria increíble. De este modo, el accidente constituye el momento de transición de la condición de mortal a la superación de los límites de lo humano, a un estado de lucidez suprema. Dominic comprende el chino sin dificultad, Funes aprende el latín sólo después de leer, con ayuda de un diccionario, la *Naturalis historia* de Plinio, un libro en que se mencionan numerosos “casos de memoria prodigiosa.” Dominic encuentra a Verónica, después del accidente, escondida en las tinieblas de una cueva, pronunciando una encantación en sánscrito; el narrador del cuento borgeano encuentra a Funes hablando en latín: “esa voz (que venía de la tiniebla) articulaba con moroso deleite un discurso o plegaria o incantación. Resonaron las sílabas romanas en el patio de tierra; mi temor las creía indescifrables, interminables” (“Funes” 487). Los protagonistas de estas escenas similares re-actualizan dos lenguas antiguas, en desuso hoy en día. Con esta inserción en el presente de una realidad que pertenece a otra época, el tiempo histórico parece haber detenido su lapso, interrumpido por un tiempo de otra naturaleza, una secuencia atemporal que presagia un momento epifánico, en que, por un lado, el narrador descubre la capacidad asombrosa de Funes y, por el otro lado, Dominic queda pasmado al entender que la joven habla en sánscrito.<sup>116</sup>

Dominic inventa una lengua que utiliza para tomar notas, en un intento de archivar sus experiencias y sus recuerdos, de manera secreta, codificada. En cambio Funes, si poseyera la habilidad de olvidar, podría desconectar ciertos estímulos y organizar el caos de los datos que

percibe. A diferencia del personaje borgeano, el protagonista de “Youth without Youth” maneja muy bien sus recuerdos, archivándolos a través de apuntes en el diario y grabaciones en cinta de los informes de las investigaciones, materiales que guarda como un tesoro en una caja segura en el banco, con la esperanza de que le sirvan como material científico para la tesis y también les sean útiles a los científicos que investigan su caso.

Verónica emprende forzosamente numerosas incursiones en sus vidas anteriores que hacen que ella también se convierta en prisionera de la memoria. Estas activaciones sucesivas, involuntarias, bruscas, de la memoria la llevarían a un ritmo acelerado hacia la muerte. Dominic dilucida este misterio y se aleja de ella para salvarla. Él comprende que ha llegado el momento de la separación, después de que cada uno haya cumplido con su misión: ella facilitó la realización de uno de los deseos más arduos de Dominic –el de conocer el origen de las lenguas, un fantasma mítico que se convirtió en un tópico de las investigaciones de los filólogos.

La memoria de Dominic es liberadora. La capacidad que posee -de extraer información depositada en el inconsciente colectivo desde los albores de la humanidad- le permite salvarla. Él toma una decisión sensata, de sabio que ha logrado comprender los enigmas de la existencia humana y su relación con la temporalidad, y la abandona, restituyéndole, de esta manera, la posibilidad de que ella recobre su juventud.

La cuestión de la memoria y las varias modalidades de archivarla están en el centro de las preocupaciones constantes de los personajes de Eliade. Las fotografías, los signos chinos, la grabadora, la cámara, el manuscrito, los diarios, las cartas y los discos son elementos que sirven sea como instrumentos (por ejemplo, la grabadora), sea como medios para archivar (por ejemplo, las casetes). El álbum de fotos es una colección de memorias. Dominic hojea con nostalgia el álbum con fotos en blanco y negro, lo que le despierta recuerdos de antaño, de su infancia en el

seno de la familia, de cuando era estudiante de universidad y de Laura, la bella mujer a la que amaba cuando era joven: “I remember perfectly the year and location where they were taken, every one of them. I can even say I remember the day; it’s as though I can hear the voices of those around me and the words they spoke, and I seem to sense in my nostrils the smell peculiar to that place and that day...” (“Youth” 77). Cada vez que mira las fotos, imágenes visuales, olfativas, auditivas y táctiles están re-actualizadas en su mente: “See here, for instance, where I’m with Laura, at Tivoli. When I set eyes on that snapshot, I sensed the heat of that morning and the fragrance of the oleander flowers” (“Youth” 77). El escribir también representa un modo de archivar la memoria y hay varias escenas de bibliotecas, de personajes que leen libros, toman apuntes, leen diarios en voz alta y hacen comentarios acerca de lo leído. La habilidad de Dominic de reconocer miles de signos chinos implica el hecho de que posea una buena memotécnica. El archivo está presente también en la cueva de India, en donde los investigadores encuentran, al lado de unas reliquias humanas, unos manuscritos polvorientos que han preservado memorias por siglos.<sup>117</sup>

El final es sorprendentemente ambiguo. Dominic vuelve al Café Select, se encuentra<sup>118</sup> con sus viejos amigos y les cuenta los acontecimientos históricos que tuvieron lugar después del 1938, el año de su desaparición tras el accidente. Dominic descubre con asombro que sus amigos aún viven en 1938, habiéndose quedado en ese punto de la cronología. Por lo tanto, las referencias que él menciona representan para ellos una especie de memorias del futuro.<sup>119</sup> Aunque él duda de que lo que experimenta sea de verdad, ellos insisten sin embargo en que él no está soñando y que ellos son reales. Pero ¿cuál es el significado de “lo real,” en un mundo que es ilusorio?

La idea de que el mundo es un sueño se origina en la filosofía india y está relacionada

con el concepto de Brahman, el ser absoluto que se manifiesta como eternidad, pero también como tiempo efímero. Para la mentalidad hindú, el pecado o, mejor dicho, el error del ser humano consiste en vivir únicamente en la temporalidad lineal, ignorando el tiempo cósmico, en otras palabras, dejándose llevar por la rutina diaria y perdiendo el contacto con lo trascendental, con lo divino. Eliade, el historiador de las religiones, ofrece una posible interpretación de esta visión del mundo acuñada por el Oriente: él piensa que el mundo es ilusorio porque está en continua transformación. El error del hombre moderno, en su opinión, consta no en vivir en el tiempo cronológico, sino en creer en la realidad ontológica de la historia, en creer que este mundo pasajero representa la realidad absoluta, en olvidar la eternidad; de ahí, la ansiedad del hombre moderno y su angustia frente a la muerte (*Mituri* 62). El mundo es un juego divino y, desde el punto de vista ontológico, la existencia en el tiempo histórico no es real. Una vez que descubre ese misterio diáfano, el iniciado es capaz de romper la cadena de sus propios condicionamientos ónticos y de librarse. Y esto es justamente lo que Dominic aprende en el transcurso de su viaje. Metafóricamente hablando, él recuerda lo que el hombre moderno ha olvidado: que todos formamos parte de la ilusión cósmica.<sup>120</sup> Sus existencias, antes y después del accidente, son sólo dos sueños diferentes. Y una vez que llega al final de estos recorridos, no tiene miedo de pasar a otro sueño: el de no ser. A este enigma alude también el narrador de Funes, con la reflexión: “tal vez todos sabemos profundamente que somos inmortales y que tarde o temprano, todo hombre hará todas las cosas y sabrá todo” (“Funes” 489).

Las dos obras fantásticas acaban por proponer una solución racional, en un intento de neutralizar el efecto perturbador de la irrupción del otro mundo, regido por coordenadas espacio-temporales y lógicas de funcionamiento diferentes de las que determinan la realidad convencional. La frase final del cuento borgeano simplemente consigna la fecha del

fallecimiento del protagonista y menciona una causa trivial, sin sugerir ninguna implicación emocional por parte del amigo narrador: “Ireneo Funes murió en 1889, de una congestión pulmonar” (“Funes” 490). El punto final cierra la historia de un individuo dotado de una memoria extraordinaria, sin dejar la posibilidad de apertura alguna, ni de que se filtre algún eco del más allá e implica un retorno brusco a lo racional, como si se hubiera tratado nada más que de un caso aislado, de una exageración de la naturaleza.

A diferencia del cuento borgeano, el cierre del hilo argumentativo de “Youth without Youth,” aunque presenta también el fallecimiento del protagonista, no es un final definitivo, categórico, total. El texto eliadiano acaba con una necrología:

In the morning, on strada Episcopiei, in front of house number 18, there was found, frozen, a stranger, very old, in an elegant suit and an expensive fur-lined overcoat. Both the overcoat and the other clothing were much too large for him, leaving no room for doubt that they were not his. Moreover, in the pocket of the jacket a billfold was found containing foreign currency and a Swiss passport bearing the name of Martin Audricourt, born in Honduras, November 18, 1939.

(“Youth” 149)

Al final del cuento, al lector-detective le queda la tarea de atar los cabos. Antes de volver a su ciudad natal, el 8 de enero de 1968, Dominic celebró su centenario. Cuando regresa, sus amigos viven aún en 1938, mientras él lleva en el bolsillo un pasaporte no sólo con nombre falso, sino también con fecha de nacimiento posterior a ese año, lo que significaría que el protagonista vivió dos vidas, una antes y otra después del accidente. Pasó por la muerte hacia una nueva vida y, de igual modo, la segunda muerte lo llevará hacia otra espacio-temporalidad. A través de su resonancia trascendental,<sup>121</sup> esta última escena abre un nuevo horizonte vital, logrando

concretizar estéticamente la idea de que la muerte representa una transición hacia otra existencia, un nuevo comienzo.<sup>122</sup>

En conclusión, tanto Ireneo como Dominic recorren itinerarios temporales enmarañados, el tumulto de recuerdos que los proyecta sucesivamente en varias dimensiones del tiempo formando, en ambos casos, un laberinto inextricable de la memoria.

#### **Capítulo 4: El camino hacia “el centro” del laberinto**

The supreme rite of initiation is to enter a labyrinth and return from it, and yet every life, even the least eventful, can be taken as a journey through a labyrinth.

The suffering and trials undergone by Ulysses were fabulous, and yet any man's return home has the value of Ulysses' return to Ithaca. (Eliade, *Patterns* 382)

El historiador de las religiones asocia el rito de iniciación o la vida en general con una experiencia del laberinto. ¿Pero en qué medida implica esto que el viaje por el laberinto culmina con una iniciación? ¿Cómo retoman sus textos literarios esta interpretación? Después de haber examinado dos aspectos de la figura del dédalo y su relación con la temporalidad -el cronotopo del camino y la memoria como laberinto-, en el presente capítulo, nos proponemos enfocar el momento cumbre de la trama, la llegada al destino. El caminante experimenta un inevitable desasosiego por llegar al punto final, que bien coincide con la salida del laberinto, bien guarda un tesoro en un lugar recóndito que es el centro. Vamos a referirnos a este punto final empleando los términos “meta,” “destino” y “centro,” que aunque no son sinónimos, consideramos que se pueden utilizar en el contexto de nuestro análisis con referencia al final del recorrido. Desde el punto de vista del sujeto que camina, el desenlace puede tener varios significados, como por ejemplo, el encuentro de su identidad, la comprensión del sentido profundo de la existencia humana o la vuelta al origen, descubrimientos que son concretizados espacialmente como meta de un viaje.

Pero ¿qué es lo que buscan los caminantes en sus periplos por los laberintos? ¿Hacia dónde los conducen los senderos intrincados? ¿Cuál es la relación entre las esperanzas que nutren al principio y lo que hallan al final de la jornada? Estos aspectos que nos proponemos enfocar en las páginas siguientes van a constituir la base para un acercamiento de la dinámica de

los procesos inter-discursivos vinculados a la figura del laberinto, presentes en estos textos.

#### **4.1. En busca de la inmortalidad**

Motivados por el anhelo de superar los límites de la condición humana, los protagonistas de las obras que vamos a examinar a continuación –Rufo y el Dr. Zerlendi- viajan en busca del elixir de la vida eterna. Este tema –presente en la mitología antigua, así como en tradiciones folclóricas- ha constituido una de las aspiraciones más arduas de la humanidad, desde los albores de la historia, muestra del anhelo de enfrentar la erosión del tiempo, como lo son también la metempsicosis o la resurrección. Bajo concretizaciones artísticas diferentes en los dos textos literarios, la inmortalidad es el ideal que Rufo y el Dr. Zerlendi tienden a alcanzar en sus recorridos por el laberinto.

##### **4.1.1. “El inmortal”**

Nietzsche quería hombres capaces de aguantar la inmortalidad. (“La doctrina” 389)

Para comenzar, cabe señalar que en el cuento borgeano que va a constituir nuestro objeto de estudio en las páginas siguientes, los temas subyacentes son, nuevamente, la memoria y el olvido, lo que sobresale aun desde el epígrafe: “Solomon saith: 'There is no new thing upon the earth'. So that Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Solomon giveth his sentence, that all novelty is but oblivion. Francis Bacon: Essays LVIII” (“El inmortal” 533). Este epígrafe señala también el hecho de que, como afirma Núñez, “Borges asimila y deliberadamente refleja toda la tradición canónica literaria” y el fenómeno de re-escritura en el que se respalda su obra se inspira en la idea del ensayista romántico inglés Thomas De Quincey de que la literatura es plagio, es un eterno retorno, un perpetuo retomar de las mismas ideas.

Estas citas se destacan por su carácter paradójico dentro de la lógica textual. Colocadas al principio, como un procedimiento retórico de *captatio benevolentiae*, tales reflexiones, en realidad, subvierten su mismo propósito, desanimando al lector de pensar que al final del viaje por el laberinto del cuento pudiera encontrar algo nuevo. El epígrafe señala implícitamente también un gesto de modestia autorial, típica en Borges, y también sugiere una clave de lectura, el enigma que encierra la meta y que sólo se revela al cabo del recorrido por el texto. No vamos a insistir aquí en las implicaciones filosóficas del citado epígrafe. Basta con decir que este fragmento inicial, por ser una buena ilustración del estilo denso y conciso del escritor argentino, es representativo del cuento en su totalidad, reuniendo éste los temas esenciales de la creación borgeana, en el trasfondo de la figura del laberinto, cuyas manifestaciones en diferentes niveles del relato abren unas posibilidades interpretativas que se pueden extender en ramificaciones ilimitadas.

“El inmortal” es otra transcripción “literal” –recordemos el caso similar de “El jardín de senderos que se bifurcan”- de la historia que la princesa Lucinge encontró en un manuscrito que formaba parte del último de los seis tomos de la *Ilíada* de Pope, que ella adquirió “en Londres, a principios del mes de junio de 1929” (“El inmortal” 533), del anticuario Joseph Cartaphilus, cuyo nombre significa “amante de cartas.” El protagonista del relato enmarcado es Marco Flaminio Rufo, tribuno de una legión romana en la época del emperador Diocleciano, que decide partir en busca de “la secreta Ciudad de los Inmortales” (“El inmortal” 533). Rufo cuenta en retrospectiva este viaje largo y lleno de obstáculos que comenzó en el famoso lugar de la *Ilíada* homérica, Tebas Hekatómpylos, la ciudad natal de Edipo y, por excelencia, lugar de la predestinación.

“Que yo recuerde,” debuta la narración en primera persona, la historia laberíntica de un

itinerario por un laberinto hacia la Ciudad-laberinto, “anterior a los hombres, anterior a la tierra” (“El inmortal” 537). En un sub-capítulo que dedica a “Los símbolos del caos y del cosmos,” Barrenechea señala la existencia de varios laberintos en “El inmortal”: el laberinto infinito del desierto, el camino de Rufo por túneles y galerías y el palacio erizado por los inmortales (80). En realidad, el cuento abunda en manifestaciones de esta figura que se suceden constantemente, un dédalo desembocando en otro: al recorrido a través un laberinto por países del “abrasado desierto” (“El inmortal” 534), se le interpone un laberinto del sueño, seguido por “unos negros laberintos entretreídos” bajo tierra que llevan al laberinto de la Ciudad de los Inmortales. Y por último, el texto es un gran laberinto que engloba a todos los demás y que se abre hacia el exterior, sugiriendo simbólicamente el laberinto de la vida, de los tiempos que experimenta el ser humano en el transcurso de sus varias encarnaciones, del universo.

En lo que sigue, vamos a presentar las características definitorias de los tres principales laberintos que hemos identificado –el desierto-laberinto (o sea, la representación), la ciudad-laberinto (o lo que dice el texto) y el texto-laberinto (es decir, lo que hace el texto o “performance”)-, para proceder posteriormente con el análisis y la interpretación de la naturaleza de la meta hacia la que se dirige el viajero por cada uno de ellos.

### **El desierto-laberinto**

Motivado por el anhelo de llegar a “la llanura elísea, en el término de la tierra, donde la vida de los hombres es perdurable” (“El inmortal” 534), el tribuno cruza los dominios de unos seres monstruosos:

Partimos de Arsinoe y entramos en el abrasado desierto. Atravesamos el país de los trogloditas, que devoran serpientes y carecen del comercio de las palabras; el

de los garamantas, que tienen las mujeres en común y se nutren de leones; el de las augilas, que sólo veneran el Tártaro. Fatigamos otros desiertos, donde es negra la arena, donde el viajero debe usurpar las horas de la noche, pues el fervor del día es intolerable. De lejos divisé la montaña que dio nombre al Océano (...). Que esas regiones bárbaras, donde la tierra es madre de monstruos, pudieran albergar en su seno una ciudad famosa, a todos nos pareció inconcebible. ("El inmortal" 534)<sup>123</sup>

Los soldados renuncian a acompañarlo a Rufo ("Entonces comenzaron las deserciones" ("El inmortal" 534), mueren en el camino ("en el agua depravada de la cisterna otros bebieron la locura y la muerte" ("El inmortal" 534) o incluso se pierden "entre los remolinos de arena y la vasta noche" ("El inmortal" 535). En su estudio sobre los laberintos borgeanos, Adrián Huici señala una similitud interesante entre el itinerario de Rufo por lugares exóticos y peligrosos y el viaje de Ulises en la Odisea, aunque ambos tienen que superar pruebas límites para llegar al destino. El hecho de que el viaje por el desierto se convierta en una demostración de valentía, perseverancia y aguante, con lo cual sólo quién posea estas cualidades podrá avanzar hacia la meta, ofrece una posible pauta sobre los aspectos comunes entre el desierto y el laberinto. En realidad, el desierto es un laberinto *ad absurdum*, inscrito dentro de las paradojas borgeanas, un laberinto "donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar..." como el del rey árabe que castigó a su enemigo, "encerrándolo" en el laberinto del desierto, en "Los dos reyes y los dos laberintos" ("El inmortal" 607). El protagonista de "El inmortal" se extravía por este laberinto de "regiones bárbaras" ("El inmortal" 607) y anda al azar: "Varios días erré sin encontrar agua, o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed. Dejé el camino al arbitrio de mi caballo" ("El inmortal"). El caballo encuentra instintivamente el camino hacia la

Ciudad, llevándolo a Rufo al mundo deshumanizado de los trogloditas.<sup>124</sup>

A medida que el jinete yerra por la inmensidad del desierto, su trayectoria serpeante dibuja el contorno de un laberinto. Varios elementos léxicos sugieren esta figura (“inextricable,” “perdí,” “erré,” “fatigamos otros desiertos” [“El inmortal” 534]). Sin embargo, la primera mención explícita del laberinto en el texto se refiere a una imagen onírica y corresponde a un momento de revelación eufórica, en que el héroe divisa desde lejos los vestigios de la Ciudad: “En el alba, la lejanía se erizó de pirámides y de torres. Insoportablemente soñé con un exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas y perplejas eran las curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo” (“El inmortal” 535). Este sueño es expresión del anhelo del personaje de llegar a la meta y al mismo tiempo sugiere la angustia, el temor de no encontrar el camino hacia el río y la Ciudad.<sup>125</sup>

Desde una perspectiva metafísica, la motivación del personaje de partir en ese viaje se puede interpretar como una sed ontológica que se traduce como deseo de ser inmortal: “Ignoro si creí alguna vez en la Ciudad de los Inmortales: pienso que entonces me bastó la tarea de buscarla” (“El inmortal” 534). A lo largo de su recorrido por el desierto, esta sed interior se intensifica al sobreponerse a una necesidad fisiológica que llega al paroxismo en el sueño. El cántaro es un doble símbolo, remitiendo a la meta que Rufo espera alcanzar para poder satisfacer la sed de agua y también la sed de ser, de vivir eternamente. Con respecto al simbolismo del agua, el historiador de las religiones afirma: “The Waters symbolise the entire universe of the virtual; they are the fons et origo, the reservoir of all the potentialities of existence; they precede every form and sustain every creation. ... immersion in the waters symbolises a regression into the pre-formal, reintegration into the undifferentiated mode of pre-existence, ... equivalent to a dissolution of forms” (*Images* 151).

En la segunda sección, el laberinto está presentado en una luz diferente. Al despertarse de la "pesadilla" ("El inmortal" 535), Marco Flaminio Rufo se encuentra "tirado y maniatado en un oblongo nicho de piedra, no mayor que una sepultura común" ("El inmortal" 535). El codiciado río que "purifica" a los viajeros de la muerte aparece, ante los ojos del caminante sedoso, como "un arroyo impuro, entorpecido por escombros y arena" ("El inmortal"). Al cabo de un recorrido largo y penoso por tierras salvajes, lugares inmundos en donde habitan humanoides de piel gris, Rufo divisa en el alba la meta tan anhelada: el río de la vida eterna y La Ciudad. Sin embargo, una vez más, el tesoro resulta inalcanzable, porque el caminante cae prisionero en manos de los trogloditas, un nuevo obstáculo que le impide seguir el rumbo. "La urgencia de la sed me hizo temerario" ("El inmortal" 535), recuerda el valiente que no se deja vencer. Para beber del agua bendita, el héroe tiene que recorrer un camino descendiente que podría asimilarse a una bajada a Hades, donde habitan los muertos: "me tiré, cerrados los ojos, atadas a espalda las manos, montaña abajo. Hundí la cara ensangrentada en el agua oscura" ("El inmortal" 535). Varios elementos léxicos como por ejemplo el verbo "hundir" o el adverbio "abajo" sugieren el descenso, mientras que términos como "sepultura" o "cara ensangrentada" son símbolos de la muerte. El descenso se puede interpretar como un regreso a los orígenes de la humanidad, a un primitivismo. La ironía es evidente. No se trata de un ritual de purificación a través del cual el alma del mortal tuviera acceso a la inmortalidad; el rito del agua no lleva a un camino ascendiente hacia el cielo, como el bautizo cristiano, sino al contrario, conduce a una senda descendiente hacia las tinieblas de la animalidad.

La meta del rumbo por ese primer laberinto es un "no lugar," que proyecta al caminante hacia una temporalidad remota, transponiéndolo a la época del célebre poeta clásico griego. El agua de la inmortalidad tiene un efecto mágico sobre el viajero, haciéndolo pronunciar unas

palabras griegas, que reproducen un pasaje de la *Ilíada* de Homero: “Los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra de Esepo...” (“El inmortal” 535). El hilo cronológico de la trama queda suspendido; después de haber bebido con ansia, el protagonista sale del tiempo histórico y, por un momento, vive simultáneamente un fragmento del pasado, del presente y del porvenir, un instante homérico sobrepuesto a su estatuto de tribuno romano y a la futura condición de inmortal, experimentando la eternidad, que el ensayista argentino define en “Historia de la eternidad” como “simultaneidad de esos tiempos”: “*El pasado está en su presente, así como también el porvenir*” (“El inmortal” 354).

Después de esta experiencia inefable, Rufo penetra un laberinto onírico, perdiéndose “otra vez en el sueño y en los delirios” (“El inmortal” 535). A un sueño le sigue otro, hasta que el mundo que percibe como real se confunde con la realidad del sueño y el viajero es incapaz de darse cuenta del lapso del tiempo: “No sé cuántos días y noches rodaron sobre mí” (“El inmortal” 536). El paso de una existencia a otra es un proceso “doloroso” (“El inmortal” 535); el caminante anda “desnudo en la ignorada arena,” como si se hubiera despojado de su condición anterior, la de hombre mortal. Se encuentra solo, amenazado, hambriento, en medio de una humanidad prehistórica, anterior al habla articulada, perteneciente a “la estirpe bestial de los trogloditas,” con los que no se puede comunicar. Defraudadas sus expectativas, les pide que lo maten, pero en vano. Al comer “la primera porción de carne de serpiente,” recobra fuerzas para seguir el camino y “tocar la sobrehumana Ciudad,” a la que se acerca con “horror sagrado.” Con perseverancia, adelanta en la ruta que descende poco a poco. Igual que Gavrilesco que se refugió del calor infernal en el oasis del jardín de las gitanas, que resultó ser un laberinto oscuro con elementos lúgubres, Rufo busca amparo de la canícula del desierto (o “la fuerza del día”), en una caverna que lo lleva hacia un laberinto subterráneo, tenebroso y aterrador:

La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior. Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve puertas en aquél sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. (“El inmortal” 536)

Perdido en el laberinto espacial (“Ignoro el número total de las cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron” (“El inmortal” 536)), desviado en el tiempo (“Ignoro el tiempo que debí caminar bajo tierra” (“El inmortal” 537)), el personaje, a medida que avanza en el espacio, regresa sobre el eje del tiempo, a una época prehistórica. Llega, como Gavrilescu, a un lugar indefinido, inubicable en el mapamundo. Las sendas descendientes parecen bifurcarse y multiplicarse al infinito, creando la imagen de un laberinto arborescente: “consideré increíble que pudiera existir otra cosa que sótanos provistos de nueve puertas y que sótanos largos que se bifurcan” (“El inmortal” 537). La experiencia por ese laberinto bajo tierra le causa una terrible frustración por no poder encontrar la salida. Deambulando entre sueños y laberintos, entre sueños de laberintos y laberintos de sueños, Rufo confiesa: “Sé que alguna vez confundí, en la misma nostalgia, la atroz aldea de los bárbaros y mi ciudad natal, entre los racimos” (“El inmortal” 537). Se trata de un movimiento ambiguo, un desplazamiento hacia adelante en concomitancia con un regreso a los orígenes del individuo, un camino en doble dirección, que desobedece la cronología, como si fuera un juego de vaivenes a lo largo del eje del tiempo.

Inesperadamente, el viajero errante encuentra la luz: “En el fondo de un corredor, un no previsto muro me cerró el paso, una remota luz cayó sobre mí” recuerda el personaje (“El inmortal” 537). Igual que en “El jardín de senderos que se bifurcan,” en “El burdel de las

gitanas” y en “Youth without Youth,” la luz que se proyecta desde arriba y guía los pasos del viajero en un camino ascendiente anuncia una revelación: "Alcé los ofuscados ojos: en lo vertiginoso, en lo altísimo, vi un círculo de cielo tan azul que pudo parecerme de púrpura (“El inmortal” 537). El ascenso culmina con la llegada a la meta: "Así me fue deparado ascender de la ciega región de negros laberintos entretejidos a la resplandeciente Ciudad" (“El inmortal” 537). El maestro argentino construye admirablemente este momento de “suddenness,” el encuentro insólito con la luz, en una escena que quiebra la temporalidad lineal del hilo narrativo y proyecta al héroe a otra dimensión, donde el espacio y el tiempo quedan abolidos, donde éste goza un instante sublime de felicidad.

### **La Ciudad-laberinto**

A continuación, vamos a enfocar la ciudad-laberinto, desde el punto de vista del personaje-narrador, que se desplaza a lo largo de las sendas sinuosas y percibe el dédalo desde el interior, teniendo una visión limitada y fragmentada, lo que hace que el rumbo con giros inesperados esté lleno de sorpresas. Sin embargo, en el momento culminante cuando descubre el palacio y admira el “trabajo de obreros inmortales” (“El inmortal” 537), Rufo goza de una visión panorámica de la Ciudad, desde arriba, igual que el Creador. Tal percepción desde una posición privilegiada le crea al personaje un sentimiento sublime: “La fatiga me relajaba, pero subí, sólo deteniéndome a veces para torpemente sollozar de felicidad” (“El inmortal” 537).

Pero este no es el final de la jornada. Al haber salido del laberinto subterráneo, entra en otro laberinto, el de la ciudad que al recorrerla revela sus sinuosidades. Aquí, comienza otro itinerario confuso, un recorrido por un sinfín de senderos: “erré por escaleras y pavimentos del inextricable palacio” (“El inmortal” 537). Su perspectiva cambia, a medida que avanza por los

dédalos y los sentimientos que le despierta ese peregrinaje oscilan entre la admiración, la perplejidad frente a la monumentalidad arquitectónica y el “horror intelectual” que le produce la exploración de “los inhabitados recintos” (“El inmortal” 537): “A la impresión de enorme antigüedad se agregaron otras: la de lo interminable, la de lo atroz, la de lo complejamente insensato” (“El inmortal” 537). La valoración negativa de la Ciudad-laberinto es aún más intensa cuando el término de comparación es la experiencia a través del laberinto complicado y hostil, bajo tierra: “Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó” (“El inmortal” 537). Preso de una tremenda frustración, el viajero concluye su reflexión sobre el propósito de semejante construcción confusa:

Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas. (“El inmortal” 537-38)

Este laberinto está presentado como un auténtico artefacto, resultado de un proyecto que promueve el arte por el arte, que sólo desempeña un papel estético y carece de fines prácticos, objeto de un cuadro surrealista al estilo de la estética del artista gráfico holandés Maurits Cornelis Escher, representación de lo irrepresentable, de lo ilógico, de lo inútil, de lo paradójico.

La salida del “inextricable palacio” coincide con la entrada, donde lo espera el troglodita al que el protagonista le da el nombre de Argos, el perro de Ulises, y que resulta ser Homero.

Después de haber recorrido en vano la Ciudad-laberinto, el protagonista hace el camino inverso y encuentra la solución al enigma: “Todo me fue dilucidado, aquel día. Los trogloditas eran los Inmortales; el riacho de aguas arenosas, el río que buscaba el jinete” (“El inmortal” 540). La “desatinada ciudad” es una obra que retoma los elementos de la construcción que se propone imitar, la de un laberinto, pero los re-organiza dentro del nuevo objeto arquitectónico de manera extraña, ilógica, inútil, creando una versión burlesca del original: “suerte de parodia o reverso y también templo de los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre” (“El inmortal” 540). Esta interpretación que formula el protagonista-narrador acerca de la ciudad-laberinto alude al significado de todo el itinerario y, por extensión, adelanta una clave de lectura del texto entero.

El encuentro de la salida del laberinto y el descubrimiento de que los trogloditas son los inmortales dan origen a una serie de reflexiones teológicas y metafísicas. Según el texto, a diferencia de los israelitas, de los cristianos y de los musulmanes que aunque profesan la inmortalidad parecen descreer de ella, porque constantemente hacen referencia al primer siglo, destinando todos los demás a este único periodo de la historia, las religiones indostánicas ofrecen, en opinión del narrador, una opción más razonable: “en esa rueda, que no tiene principio ni fin, cada vida es efecto de la anterior y engendra la siguiente, pero ninguna determina el conjunto” (“El inmortal” 540). Según la lógica del funcionamiento de esta realidad, no se valoran el individuo, el destino ni la unicidad. Los inmortales saben “que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas” (“El inmortal” 540). La visión del mundo como tal “sistema de precisas compensaciones” (“El inmortal” 541) ha promovido el logro de una tolerancia perfecta entre los inmortales. Todos sus actos son justos, pero también indiferentes, sin que a alguien en particular se le atribuyeran méritos, nutriendo la convicción de que en esa vida eterna, “nadie es

alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres” (“El inmortal” 541). No existen el azar ni lo irrecuperable, conceptos de la forma de pensar de los seres humanos condicionados históricamente. “Nada puede ocurrir una sola vez” (“El inmortal” 542), sino que hay un eterno retorno de todo lo que fue, lo que es y lo que será o, como lo anuncia el epígrafe, no hay nada nuevo bajo el sol: “cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo” (“El inmortal” 541-42).

La Ciudad de los Inmortales es inimaginable porque no se parece a nada real: “templo de los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre” (“El inmortal” 540). Representación de sí misma, es un artefacto *sui generis*, una ilustración del arte por el arte que rivaliza con la realidad, una construcción que quiebra incluso los límites de la fantasía.

### **El texto-laberinto**

Examinemos ahora el recorrido por el dédalo del texto, siguiendo los pasos del viajero a lo largo del camino tortuoso. La presentación minuciosa de fechas, de datos y de personajes históricos en la primera página del texto crea la impresión de realismo. No obstante, en esta parte inicial, existen dos niveles narrativos. En el proemio, el narrador del cuento borgeano relata el testimonio de la princesa sobre su encuentro con el anticuario: “Era, nos dice, un hombre consumido y terroso, de ojos grises y de barba gris” (“El inmortal” 533). Al dar fe de haber comprado el manuscrito en tal sitio, en tal fecha y de una persona a la que describe detalladamente, ella cumple con la función de testigo, lo que aumenta el valor de documento histórico auténtico del presente texto, dentro de la lógica de la narración. El narrador se

compromete a ofrecer una versión “literal” del “original” que “está redactado en inglés y abunda en latinismos” (“El inmortal” 533). Los datos que indica Rufo, el narrador del relato del manuscrito, pretenden, por su referente histórico, ser igualmente fidedignos que la confesión de la princesa. Sin embargo, su valor testimonial se sitúa a otro nivel narrativo, dado que el relato del tribuno forma parte de una obra ficcional, por ser la versión en inglés que ofrece el poeta inglés Alexander Pope, el traductor de la *Ilíada* de Homero.

Con la transición desde la historia del encuentro con Cartaphilus al contenido del manuscrito que ése le vendió a la princesa, la narración principal se abre para dar paso a un texto ficcional que contiene elementos históricos. De pronto, la confesión del protagonista acerca del propósito arriesgado de caminar “hasta el occidente, donde se acaba el mundo” (“El inmortal” 534) para encontrar el río -de cuya existencia se enteró otra vez de un testimonio que le dio un jinete herido que lo andaba ubicando él mismo- choca con la lógica de la realidad histórica expuesta anteriormente, con lo cual la narración se desplaza hacia lo fantástico.

A pesar de los esfuerzos reiterados del protagonista de presentar los acontecimientos como verídicos, desde el punto de vista del testigo y actor, que vivió personalmente las experiencias relatadas, como resulta de sus propias declaraciones (“Mis trabajos empezaron, he referido, en un jardín de Tebas” (“El inmortal” 534) o “Yo, Marco Flaminio Rufo, tribuno militar de una de las legiones de Roma” (“El inmortal” 536)), la inserción del elemento insólito, de índole ajena, crea una realidad *sui generis*, que se guía según normas peculiares, en que lo imposible se convierte en posible, lo increíble en plausible, lo irreal en vivido. Lo que conecta los dos planos existenciales -el de la realidad fenomenológica y el de la realidad que funciona de acuerdo a una lógica diferente- es la memoria (“Los hechos ulteriores han deformado hasta lo inextricable el recuerdo de nuestras primeras jornadas” [“El inmortal” 534] o “No recuerdo las etapas de mi

regreso, entre los polvorientos y húmedos hipogeos” [“El inmortal” 538] o “Nada más puedo recordar” [“El inmortal” 538]). Los caprichos de la memoria le permiten realizar un testimonio incompleto, que abunda en imágenes visuales, sonoras y táctiles (“la frescura del aire y el rumor atareado de la lluvia me despertaron. Corrí desnudo a recibirla” [“El inmortal” 539]), en sueños (“Soñé que un río de Tesalia [a cuyas aguas yo había restituido un pez de oro] venía a rescatarme” [“El inmortal” 539]), en emociones intensas (“el viejo goce elemental de la lluvia” [“El inmortal” 541] que experimentó como “una especie de éxtasis” [“El inmortal” 539]), en reflexiones (“No hay placer más complejo que el pensamiento y a él nos entregábamos” [“El inmortal” 541]), en especulaciones filosóficas (“Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres” [“El inmortal” 541]) y también en revelaciones (“Todo me fue dilucidado, aquel día” [“El inmortal” 540]).

Los momentos de revelación (el encuentro del río y de la Ciudad de los Inmortales; el descubrimiento de que los trogloditas son los Inmortales y que el troglodita que lo ha seguido hasta la Ciudad es Homero; el entendimiento de que la lluvia es uno de los pocos elementos que conmueven a estos seres inertes) corresponden al encuentro de una salida de un laberinto y representan puntos claves en el camino del personaje. Cuando sale de un laberinto, el héroe tiene la revelación de un secreto. No obstante, la satisfacción es efímera, porque a un laberinto le sigue otro y el personaje yerra por un continuo de laberintos. En este sentido, cabe traer a colación la afirmación del historiador de las religiones con respecto a la idea de que el ser humano pasa por una sucesión de dédalos durante su existencia en este mundo: “la vida continúa y a un laberinto le sigue otro, la prueba se repite a otro nivel” (*L'épreuve* 185).

En la primera sección del cuento, la Ciudad de los Inmortales aparece idealizada: “rica en baluartes y anfiteatros y templos” (“El inmortal” 234), mientras que el río que da vida eterna

"purifica" a los hombres de la muerte ("El inmortal" 234). Este discurso mítico-religioso forma parte del ideario de la sociedad occidental y deriva de la doctrina cristiana. Para la mentalidad cristiana, la inmortalidad representa una meta deseable y el agua es un elemento purificador *sine qua non* en el camino hacia este destino o, mejor dicho, es el santo bautizo. Es decir, al llegar a la Ciudad y al beber del río de la inmortalidad, el personaje encontrará la felicidad. En la filosofía india, la inmortalidad del espíritu es concebida como un largo encadenamiento de existencias del mismo ser a través encarnaciones sucesivas. El texto borgeano ilustra esta doctrina hasta el punto de anular la identidad individual: "yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve seré todos: estaré muerto" ("El inmortal" 543).

Pero el cuento no acaba aquí. Rufo confiesa haber sido también Homero. La postdata, de fecha en el futuro (1950), igual que la de "Tlön," vuelve a remitir al nivel narrativo del principio: el narrador del cuento borgeano agrega una nota en la que hace un comentario personal con respecto a "una obra de la tenacísima pluma del doctor Nahum Cordonero," que se titula "A Coat of Many Colours," del año 1948, en la que el autor califica de apócrifa la historia de Rufo. El párrafo final de "El inmortal" echa una nueva luz esclarecedora sobre el desenlace. "A mi entender, la conclusión es inadmisibile," opina el narrador, que luego transcribe un pasaje del texto cuyo autor, como daba la impresión durante la lectura, era Rufo ("El inmortal" 544). La cita es exacta, con una excepción: el narrador interpone una referencia para clarificar la identidad del autor, lo que, en realidad, resulta en un tejido incluso más denso y complejo de personajes y de voces narrativas que participan en la creación del cuento: "Cuando se acerca el fin –escribió Cartaphilus-, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras" ("El inmortal" 544). Se sobreponen aquí la identidad del personaje histórico (Rufo), con la del personaje ficticio consagrado (Ulises), con la del anticuario (Cartaphilus) y de varios otros que vivieron en los años

que éste anota en el quinto episodio de su relato. La reflexión del final se refiere a Cartaphilus, pero alude también a los demás narradores de este cuento –Rufo y la voz anónima que hila en primera persona- y constituye una puesta en abismo del destino de cada escritor, incluyendo el del autor mismo: “Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” (“El inmortal” 544). Este final pone de relieve el auto-telismo literario, el hecho de que el texto no se refiere a una realidad externa, sino a su propia “verbalidad.” Se trata de mundos hechos de palabras, en lo que la verdadera referencia de lo literario es el lenguaje.

La trama del texto-laberinto teje la historia de un viaje de aventuras, un camino de iniciación que el personaje inicia motivado por una búsqueda de orden metafísico. Cuando llega a la meta, el personaje-narrador de la ficción borgeana expresa su decepción frente al descubrimiento de que “el laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres” (“El inmortal” 537). La definición formulada por Mircea Eliade y que mencionamos en la Introducción (pp. 5-6) al presente trabajo sugiere también la idea de construcción hecha con cierto fin, pero que tiene una connotación positiva, la de esconder y proteger algo precioso dentro, o sea, “el acceso iniciático a la sacralidad, a la inmortalidad, a *la realidad absoluta*” (*Tratado* 341). Con respecto al simbolismo del centro en una multitud de mitos y leyendas, el historiador de las religiones señala que “no *cualquiera* podía pretender entrar en un laberinto y salir indemne de él; la entrada tenía el valor de una iniciación” (*Tratado* 341). Por un lado, “El inmortal” se conforma al discurso antropológico de que el laberinto ha sido construido para guardar un tesoro que está en el centro y que en esta narración borgeana es la inmortalidad. Por el otro, el desenlace de la búsqueda subvierte el discurso antropológico, porque al alcanzar la meta, el personaje descubre que el “tesoro” tan anhelado tiene una connotación negativa, la

inmortalidad se convierte en sinónimo de la disolución de la identidad y la aniquilación del ser en la nada. El río de la inmortalidad resulta ser un “riacho de aguas arenosas” (“El inmortal” 540), los inmortales, contrariamente a las expectativas de Rufo, son unas bestias que andan desnudas, no tienen la facultad del habla y se nutren de serpientes; la experiencia subjetiva del caminante por el palacio se vuelve en una pesadilla. En este sentido, cabe recordar la aserción del crítico Vicente Cervera Salinas, la cual suscribimos, de que Borges enfoca "la problemática de la inmortalidad desde una perspectiva claramente desmitificadora y 'deconstructiva' en lo que respecta a la concepción trascendente de la búsqueda de una inmortalidad personal, individualizada y biográfica” (1).

El texto-laberinto abarca múltiples niveles narrativos, numerosas tramas que se desarrollan en momentos históricos diferentes, varias voces narrativas y muchos personajes que al final coinciden, formando un argumento fragmentado, con elementos dispares, pero que en la última escena se integran en una totalidad unitaria, cuya lógica interna se destaca en el episodio de cierre, donde se concretiza sutilmente en una *ars poetica*, un testimonio del narrador que ata los cabos aparentemente sueltos del hilo textual. Esta cohesión interna es muestra de lo que Amado Alonso califica de estilo “extrañamente coherente,” una maestría artística inigualable que “tanto resalta la singularidad del hombre en el riguroso plan de la pieza, en el engranaje de 'necesidad' con que se desarrolla, en el ayuntamiento de dos palabras, en cada vocablo” (53). El texto-laberinto es circular, el relato del tribuno acabando en el mismo punto en el que empezó, realizando un salto enorme de siglos atrás, y bebe pero esta vez de un río de aguas transparentes que le devuelven felizmente la condición de mortal: “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. El inusitado dolor me pareció muy vivo. Incrédulo, silencioso y feliz, contemplé la

preciosa formación de una lenta gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres" ("El inmortal" 542).

El hilo narrativo del cuento enmarcado es varias veces interrumpido –por la mención de algún recuerdo o de un sueño o por ideas filosóficas que dan pie a divagaciones- para ser nuevamente retomado, a veces mediante el empleo de unas fórmulas dirigidas al lector, un procedimiento retórico destinado a captar la benevolencia de éste: "Quienes hayan leído con atención el relato de mis trabajos recordarán ..." ("El inmortal" 538). Y para ampliar más aún la complejidad del entramado narrativo, el protagonista envuelve el cuento en una niebla, en la que ya no es capaz de distinguir la realidad de la vigilia de las imágenes del sueño, lo que hace que el lector no vislumbre los contornos de la realidad y lo ilusorio: "Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales: sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo ya saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches" ("El inmortal" 538).

La Ciudad constituye el centro de un laberinto: "Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros" ("El inmortal" 538). El hecho de que la meta esté situada explícitamente en el centro se puede considerar una afirmación del discurso antropológico. Sin embargo, el alcance de la meta no es un acontecimiento que le produce al caminante un sentimiento positivo. El sentimiento del héroe es de profunda desilusión y disgusto, tanto frente a los rasgos estéticos de la ciudad como también por el modo de existencia de los inmortales, lo que éste describe en imágenes plásticas: "un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas" ("El

inmortal” 538). Existe una correspondencia íntima entre el texto-laberinto y el itinerario de Cartaphilus, cuya odisea se inicia en Tebas y concluye en la costa eritrea en 1921, recorriendo milenios de historia y miles de metros sobre tierra y mar, atravesando un laberinto infinito, imagen del universo.

El centro borgeano no constituye el final del recorrido, sino otro comienzo, lo que de alguna manera niega su propia condición de centro lleno de significados. Al analizar la estructura de-centrada, Derrida afirma:

... it has always been thought that the center, which is by definition unique, constituted that very thing within a structure which while governing the structure, escapes structurality. This is why classical thought concerning structure could say that the center is, paradoxically, *within* the structure and *outside* it. The center is at the center of the totality, and yet, since the center does not belong to the totality (is not part of the totality), the totality *has its center elsewhere*. The center is not the center. (“Structure” 279)

La paradoja que señala Derrida está presente en “El inmortal,” donde el centro al que llega el personaje está dentro del laberinto, pero al mismo tiempo se sitúa fuera de él, siendo un lugar de tránsito, una puerta hacia otro laberinto.

Este viaje se puede interpretar como un camino de iniciación que recorre senderos metafísicos y conduce a la solución a un enigma existencial, la inmortalidad vista como proceso de metempsicosis, o sea, la eternidad del espíritu que experimenta una multitud de vidas terrestres, a través de infinitas encarnaciones. En el análisis sobre el laberinto borgeano, Huici subscribe a la opinión de Rodríguez Monegal de que la revelación final es “que no hay revelación alguna, es decir que, en lo que al tema de la identidad se refiere, finalmente el hombre

descubre que no hay nada que descubrir, es decir, que no existe tal identidad, que todos somos nadie” (Huici 143). No estamos de acuerdo con esta interpretación. Al final del itinerario, el viajero llega a la meta buscada, encuentra el tesoro, que es la inmortalidad y que, en realidad, ya poseía pero sin saberlo, y de la que toma conocimiento al final, cuando re-memoriza sus vidas pasadas. Esta revelación de que siempre ha sido inmortal no le causa alegría, sino al contrario; después de reflexionar sobre la falta de sentido de la vida que llevaban los inmortales, el protagonista anhela su condición de mortal –que se convierte en su nueva meta- y a la que regresa con alivio.

Bravo propone una lectura contundente y amena del relato “El inmortal,” a base del concepto de límite como elemento indispensable para la vida humana, hipótesis para cuya argumentación trae a colación varios componentes temáticos (187-192). El protagonista anhela encontrar el elixir de la vida eterna, con lo cual anularía la finitud de lo humano. La caótica, ilógica y monstruosa Ciudad de los Inmortales es un desafío a la noción de “ciudad,” que implica cierto orden cultural y que, a su vez, supone la existencia de límites (Bravo 190). La posibilidad misma de que un narrador se identifique con varios otros y que un hombre sea todos los hombres son modalidades de quebrar las fronteras de lo posible, de lo imaginable, en el mundo real. En este sentido, podemos concluir que la realidad de la vida es reemplazada por la del texto, lo literario siendo el ámbito en donde la fantasía ilimitada cobra vida, convirtiéndose ella misma en realidad. Al ilustrar la vida sin la existencia del límite, el cuento “El inmortal” representa lo irrepresentable, la paradoja, lo absurdo, una imagen no de la realidad fenomenológica, sino de una *sui generis*, posible en el marco literario, con muchísimas conexiones externas llamadas intertextualidades, pero de hecho sin referente concreto, clasificable, identificable, señalando que el proceso de construcción de lo real no precisa de límites para funcionar, en el universo literario.

El hecho de que el mundo ficticio presente una trama irreal se puede interpretar como parodia del carácter alucinatorio de la vida humana misma.

Desencantado por el viaje dentro de los tortuosos laberintos y el hallazgo de su búsqueda, el viajero va a hacer el camino de vuelta para recobrar la mortalidad. Encantado por el recorrido a lo largo de los múltiples laberintos del texto borgeano, el lector va a retomar el camino una y otra vez para revivir la experiencia enriquecedora.

A continuación, intentamos examinar otro recorrido por el laberinto en busca de la inmortalidad, con el propósito de comparar los destinos a los que arriban los personajes principales en cada una de las dos obras literarias.

#### **4.1.2. “El secreto del Doctor Honigberger”**

Para el gran lector Borges, la Biblioteca “ilimitada y periódica” es “total,” “interminable” y “existe ab aeterno” (“La biblioteca de Babel” 465-69), siendo un equivalente libresco del universo infinito. En el análisis que nos proponemos desarrollar en esta sección, vamos a emplear la metáfora borgeana del desplazamiento en la biblioteca-laberinto, como figuración artística del viaje libresco que emprende el protagonista de un cuento eliadiano, cuyo arduo empeño tiene el objetivo de dilucidar el secreto del Doctor Honigberger. Uno de los puntos de convergencia entre “El inmortal” y “El secreto del Doctor Honigberger” es el tema de la inmortalidad que en este relato de misterios indios no está identificado desde el principio, como meta del viaje del personaje, así como ocurre en el caso de Rufo, sino que está introducido gradualmente, siendo una alusión a la aspiración del caminante.

El argumento del texto se puede resumir del modo siguiente: el personaje-narrador, un joven orientalista que regresa a Rumanía después de haber pasado unos cuantos años en la India,

cuenta su experiencia como investigador al servicio de una tal señora Zerlendi, que lo contrata para llevar a cabo el proyecto de su esposo, que había juntado un inmenso material para escribir una monografía sobre el doctor Johannes Honigberger, un alemán transilvano, de Braşov.

La lógica de nuestro análisis a continuación sigue, en cierta medida, la distinción tradicional entre contenido y forma. Primero, vamos a examinar el laberinto a nivel temático, el trabajo de investigación del protagonista tomando forma de viaje por la biblioteca-laberinto. Ulteriormente, vamos a aplicar el concepto de “laberinto” metafóricamente a la investigación de ciertos aspectos de la estructura narrativa. El objetivo es el enfoque en clave hermenéutica del destino de estos viajes por el laberinto y por último, de comparar sus significados con los de la meta por los dédalos de “El inmortal.”

### **La biblioteca – laberinto**

Si la Biblioteca de Babel es confusa por su arquitectura alucinante y aun ilógica, compuesta “de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales” (465), al estilo de ciertos dibujos de Escher, lo que pasma en la biblioteca de Zerlendi no es la construcción en sí, sino lo que encierra, el contenido aparentemente exhaustivo de obras sobre la cultura india. En la biblioteca del doctor bucarestino, hay dos niveles de realidad. Uno es el nivel concreto, visualmente perceptible, que el narrador describe creando un momento de suspense antes de que comience el espectáculo: “He visto muchas bibliotecas pertenecientes a ricos expertos. La de la calle S... es la que más me ha impresionado. Se abrió la puerta de espeso roble. Yo me quedé en el umbral, atenazado” (“El secreto” 73), recuerda ése, al mirar la sala de techo alto, impresionante por su tamaño, “una habitación como rara vez suele encontrarse, ni siquiera en las grandes mansiones del siglo pasado” (“El secreto” 73), en donde la luz clara entra por los

grandes ventanales que dan al jardín, haciendo todavía más solemne ese espacio. La gran biblioteca, con apariencia de orden, disfraza un segundo nivel de realidad: los libros, las cartas y los cuadernos amontonados forman un laberinto oculto. La experiencia subjetiva no de cualquier lector, sino sólo de aquél que sepa caminar por esas sendas ocultas, se convertirá en camino por el laberinto, que constituirá una prueba de iniciación.

El protagonista narra en primera persona su aventura en la vasta biblioteca del doctor Zerlendi, que contiene una amplia selección de libros raros, procedentes de diversas ramas de la cultura, así como una colección impresionante de tratados de indianística, inclusive códigos de medicina hindú, memorias sobre las religiones, las lenguas y los alfabetos de la India, manuales de gramática sánscrita, glosas de himnos védicos y trabajos dedicados a diferentes rituales, además de las obras del doctor transilvano y los estudios sobre la vida de aquél.

La biblioteca es un lugar misterioso por excelencia, un universo que encierra una multitud de enigmas. Pero esa “biblioteca privada de un sabio hinduista,” -como la considera el joven, cuando visita por primera vez a la señora Zerlendi en su “mansión de boyardos de los viejos tiempos,” situada en la calle S..., de Bucarest, en el otoño del año 1934- parece inaccesible. La experiencia del lector cuya tarea es elaborar una biografía de Honigberger, a base del material documental de Zerlendi, no se asemeja solamente a la de un caminante que sigue un itinerario complicado y tiene que navegar por entre un número abrumador de textos, sino que es mucho más, una actividad de selección, traducción e interpretación de los datos a base de su propia erudición. Aunque a través de los documentos a leer y a interpretar, se busca un objetivo no textual, no semiótico, o sea, detalles sobre la vida del Dr. Honigberger, en términos metafóricos, la biblioteca es para el lector-narrador un laberinto filológico y hermenéutico. Éste recuerda: “Mi trabajo avanzaba con mucha lentitud.... No me limitaba a explorar los Archivos

Honigberger, sino que establecía su inventario. Y, al mismo tiempo, intentaba multiplicar mis incursiones por la innumerables estanterías, que contenían tratados de hinduismo o secretos grimorios” (“El secreto” 82-83). Cabe aclarar que la actividad de investigación vista como un viaje por el laberinto enmarañado de documentos y declaraciones no es una metáfora creada por nuestro texto crítico, sino que está presente a lo largo del texto literario. La combinación de términos del área semántica del viaje (“avanzaba,” “explorar,” “incursiones”), con los de la multitud (“no me limitaba,” “inventario,” “multiplicar,” “innumerables”), del ritmo (“lentitud”) y del misterio (“secretos”) sugiere que el investigador mismo percibe su propio trabajo como un camino por un laberinto.

La exploración de los documentos acerca del doctor Honigberger cobra, cada vez más, forma de un trayecto por un intrincado laberinto de signos, cuya meta sería de finalizar la obra sobre la fecunda vida del famoso doctor. El itinerario libresco se complica, los documentos clasificados e inventariados, en orden cronológico, parecen testimonios fidedignos respecto de las experiencias de Honigberger; sin embargo, “con frecuencia estas informaciones concluían con un signo de interrogación, o con una referencia a otro dossier o incluso a unos textos apócrifos, que aparecían al lado de la fecha” (“El secreto” 83). Los caminos se entrecortan y las referencias a otros textos aparecen como sendas secretas, sorprendentes, que a veces no llevan a ninguna parte: “muchas de las declaraciones de Honigberger, aceptadas sin la menor objeción por sus biógrafos coetáneos, se basaban en datos falsos o en documentos falsificados posteriormente” (“El secreto” 83). Los intertextos, así como la falta de autenticidad de ciertos documentos hacen cada vez más lento el avance por el dédalo textual. Inicialmente, ciertos elementos del relato componen el testimonio de una actividad científica, pero una vez que el protagonista nota discrepancias entre los datos y encuentra información falsificada a propósito

por Honigberger, se pregunta, así como lo había hecho Zerlendi: “qué interés podía tener Honigberger en adulterar el relato de una vida, suficientemente aventurera por sí misma, y que, además, se desarrollaba en su totalidad bajo el signo del misterio?” (“El secreto” 83).

Desde esta posición firme, considera que cierto acontecimiento clave de su jornada “sólo fue una consecuencia del azar,” aludiendo a su incredulidad con respecto a cualquier insinuación de la señora Zerlendi sobre la existencia de alguna explicación oculta de los hechos. A través de esta postura escéptica, el joven demuestra su distanciamiento científico frente al objeto de estudio. Dicho evento sucede una noche, cuando Smaranda, la hija de los Zerlendi, hace su insólita aparición en la biblioteca y sorprende al protagonista-narrador –así como al lector- por lo que revela. Anteriormente, otros investigadores que se consagraron al trabajo de dilucidar los misterios de Honigberger “también llegaron a ese punto,” pero no tuvieron más éxito, afirma ella, tratando de disuadirlo a que continúe el proyecto. “El pobre Hans llegó incluso más lejos,” dice ella, irónicamente, agregando que aquel joven tuvo un destino trágico. Smaranda menciona un detalle significativo: “Papá no ha muerto.... Desapareció de casa el 10 de septiembre de 1910. Nadie, a partir de esta fecha, le ha visto, ni ha oído hablar de él” (“El secreto” 87). Resolver el misterio que rodea la desaparición de Zerlendi, que se había ido sin llevarse ni el pasaporte, ni dinero, ni ropas, se convierte en el nuevo objetivo de la búsqueda aventurosa del joven experto, a través del laberinto que éste recorre con un entusiasmo creciente.

Este cambio brusco de dirección le genera unas vivencias particulares: la actitud distante de investigador cede paso a una avalancha de emociones que éste no renuncia a expresar: “Contemplé de manera distinta las carpetas dispuestas sobre mi mesa, y los libros que me rodeaban por todas partes. La admiración, que hasta entonces había experimentado por el bibliófilo y por el hinduista, cedía el paso a una sensación compleja, difícil de circunscribir y de

analizar, puesto que en ella se mezclaban el temor, la incredulidad y un fascinado estupor” (“El secreto” 90). El personaje revela así ambos lados de su actitud: el de exegeta, investigador científico, racional, distante, y el de narrador implicado emocionalmente en la historia en la que él mismo toma parte. Teniendo en cuenta los datos autobiográficos que menciona y que contribuyen a la mayor complejidad del entramado del texto, por la inserción de un intertexto, por ejemplo (“en mi tratado del yoga” - recuerda el narrador, cuya voz se confunde con la del autor Eliade- ¿acaso no he ofrecido algunas aclaraciones sobre estas prácticas ocultas? Ruego disculpas si no insisto más en ellas” [“El secreto”112]), podemos reconocer la existencia de un paralelismo con el autor mismo; por lo tanto, la vacilación que muestra el narrador entre lo racional y lo emotivo aluden a las dos vertientes de la actividad creadora de Eliade: la del historiador de las religiones y la del escritor.

El nuevo rumbo que sigue el protagonista constituye una verdadera investigación filológica y hermenéutica. El joven saca a la luz los cuadernos en los que Zerlendi apuntaba sus ejercicios de sánscrito, en cuyo estudio aquél puso mucho esmero. Aparentemente insignificativa, la anotación: “*¡Shambala = El País Ignorado!*” (“El secreto” 92) le llama la atención. Es la revelación de la meta hacia la que Zerlendi y probablemente Honigberger también aspiraron, así como un punto esencial en el recorrido hermenéutico del investigador. El joven orientalista se convierte en “detective,” que en busca de la verdad acerca de la desaparición de Zerlendi, recorre el laberinto enmarañado formado por los textos de los que dispone, sus propios conocimientos científicos, sus experiencias acumuladas durante los años que pasó en la India y también las declaraciones de las tres mujeres que viven en la mansión, quienes le ofrecen tres perspectivas diferentes acerca de lo ocurrido. Sin duda, las opiniones que ellas expresan en secreto coinciden en un aspecto: la desaparición del Dr. Zerlendi se debe a razones de naturaleza oculta.

El detective-narrador se encuentra confundido frente a las variantes que se multiplican y entre las cuales tiene que optar. Este laberinto de las hipótesis que formula el joven se complica aún más con la intervención de la señora Zerlendi, que descarta las declaraciones previas de Smaranda que, según ella, “se imagina que todo lo relacionado con Honigberger está maldito” (“El secreto” 92), porque Hans, un ex novio de su hija que había consultado aquellos mismos documentos, murió en un accidente de caza. “Pero se trata de unos fantasmas arbitrarios y personales (“El secreto” 92),” asegura la señora, lo que aumenta el malestar del interlocutor, que se queda desconcertado, desviado en ese dédalo de las suposiciones, sin saber cómo proseguir. “¿Por qué lado debo orientarme para encontrar la verdad?” (“El secreto” 93) se pregunta éste. Pronto hallará él mismo la respuesta, al descubrir un cuaderno de Zerlendi con apuntes en rumano, pero en transliteración sánscrita. Se trata de un diario de sus prácticas yóguicas. El contenido de los textos es hermético, destinado a ser descifrado sólo por el lector iniciado. “Quien concluya la lectura de esas notas entenderá la utilidad de la precaución que he tomado de hacer ilegible su grafía a las personas ordinarias” (“El secreto” 94), se lee al comienzo, una alusión al enigma que el que recorra aquellas páginas descubrirá al final del itinerario.

Una tercera interlocutora lo interrumpe, tratando de convencerlo de que no siga el camino: “Todos estos inventos diabólicos están calculados para turbar la razón de las personas sanas” (“El secreto” 95), dijo la criada. Ella le suplica que no haga caso a las órdenes de la señora que, en su opinión, no está en sus plenas facultades mentales, como consecuencia de la desaparición misteriosa de su marido, la muerte de su hermano, seguida luego por la de un sabio francés que vivía en su casa y también por la de Hans, el oficial alemán antes mencionado, que se quedó en Bucarest después de la liberación. Estos nuevos datos contradicen una vez más la declaración de la señora Zerlendi, que le había mencionado al joven, en una de sus primeras

visitas, que una sola persona había consultado la biblioteca de su esposo, una mujer que se llamaba Bucura Dumbrava y que murió posteriormente, durante un viaje que hizo a la India para participar en un congreso teosófico.

El detective está abrumado con tanta información contradictoria. La postura de investigador científico que asumió al principio de su trabajo en la biblioteca, pierde cada vez más la rigidez y la distancia, y domina en él el lado emotivo, dejándose el protagonista captar por el hilo de la historia que lo lleva, poco a poco, hacia un mundo oculto, en el que penetra fascinado: “En dicho instante me sentí como hechizado por un extraño encantamiento, cuya influencia sufría por primera vez” (“El secreto” 96). El relato de un proyecto científico que se propone seguir las etapas del método deductivo, pierde gradualmente el carácter objetivo, debido a la multiplicación de las perspectivas desde las que se pueden analizar los hechos. Además, el que el protagonista-narrador no consiga mantener la sangre fría, el asombro que vive al leer las notas de Zerlendi que abren una realidad cautivante, hace que su relato se desplace hacia lo feérico. “A medida que la noche avanzaba, el tiempo y el espacio parecían disolverse en una especie de niebla que me rodeaba en una creciente confusión, hasta tal punto estaba poseído todo mi ser por las cosas que leía. Seguía, página a página, el hilo de las notas del Dr. Zerlendi. Su desciframiento no resultaba nada fácil” (“El secreto” 97). Las palabras “confusión,” “hilo” y “desciframiento” sugieren la experiencia subjetiva del viajero al entrar en un laberinto babélico, en el que el reto es leer, traducir de lenguas antiguas e interpretar el manuscrito, lo cual constituye una verdadera aventura libresca.

### **Shambala, el destino inefable**

“Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato,” dijo el narrador de “El Aleph” (“El

Aleph” 624), y el protagonista del cuento eliadiano hará una confesión similar al llegar al momento cumbre de su narración. La organización del texto literario del autor rumano sigue el modelo de *aletheia* que significa la verdad al descubierto, lo evidente, el secreto revelado.<sup>126</sup> El relato presenta esta estructura desde ambas direcciones: por un lado, se trata del proceso que emprende Honigberger de disfrazar los hechos por medio de referencias apócrifas y luego también Zerlendi, al codificar sus experiencias a través la escritura sánscrita, transliteración similar al modelo de las jarchas.<sup>127</sup> Por otro lado, se trata de la actividad de decodificación que lleva a cabo el personaje-narrador, para revelar lo que se oculta detrás de ese lenguaje secreto.

No obstante, a pesar de los esfuerzos del investigador de descifrar el manuscrito con letra sánscrita, de comentar los hechos, de escuchar diferentes versiones, de formular hipótesis, de conectar los cabos sueltos de la historia y de interpretar sus significados, el objeto de investigación queda fuera de las capacidades expresivas del lenguaje. Parece que también Hans, el joven alemán que puso mucho esmero en el estudio de los documentos de Zerlendi, se dio cuenta de la naturaleza inefable del objeto buscado y “se complacía en decir que comenzaba a adivinar la sustancia de los misterios de Honigberger ..., pero que, desdichadamente, todavía no dominaba suficientemente el rumano como para escrutarlos en todos sus detalles” (“El secreto” 86). Smaranda parece descreer de la validez de la explicación que dio ese joven, que probablemente encontró dificultades a la hora de expresar lo que había acertado: “No acabo de entender qué relación se puede establecer entre el pleno dominio de las dificultades del rumano y los misterios de Honigberger” (“El secreto” 86), le confiesa ella al protagonista-narrador. Pronto éste se dará cuenta de que el verdadero obstáculo que debió de encontrar Hans no constaba en su bajo nivel de rumano, sino en la imposibilidad del lenguaje de aprehender esa realidad que se sitúa más allá de los límites humanos. El lenguaje es incapaz de captar semejante sustancia,

porque se trata de un espacio invisible, el enigmático Shambala, y de una serie de experiencias extremas, de evasión del propio cuerpo y de la temporalidad histórica, del éxtasis, de los estados de trance, procesos de levitación, incombustibilidad, muerte aparente, y que culminan con la reactivación del ojo de Shiva, la unificación de la conciencia y aún la invisibilidad del cuerpo físico. Otro aspecto relacionado a la problemática del lenguaje es su carácter sagrado, según la tradición india. Este texto retoma la idea del discurso místico-religioso, a través de la mención que hace el narrador de que es posible que Zerlendi “haya intentado, mediante la articulación exacta de las palabras sagradas, que en la India son consideradas como una revelación del Logos, proveerse de alguna fuerza misteriosa, intento que los hindúes no consideran en absoluto quimérico” (120).

El “país invisible” (que es la traducción literal de Shambala) constituye la verdad última, la meta de todos los laberintos: el de Honigberger, el de Zerlendi y también el del personaje-narrador, que más adelante nos confesará su propio anhelo secreto de llegar ahí. “Todo lo que sorprendí de la personalidad de Honigberger me induce a suponer,” anota el doctor bucarestino en su diario, que aquél “encontró el camino que lleva a Shambala” (“El secreto” 113). Aunque aparentemente el misterioso lugar se hallaría en cierta región del norte de India, en realidad, es inubicable en el mapa, lo cual lo hace casi inaccesible: “No se trata de un país al que resulte posible acceder superando determinados accidentes geográficos, sino de un reino en el que no se puede entrar sin haberse sometido a un entrenamiento espiritual tan complicado como energético” (“El secreto” 114), escribe Zerlendi. La descripción que hace en su diario de esta “tierra prometida” tiene unos cuantos elementos similares a la Ciudad de los Inmortales: “Durante mis prolongados trances contemplo Shambala y su absoluta magnificencia: esta verde maravilla, alojada entre montañas y nieve, estas extrañas casas, estos hombres liberados de la

edad, que conversan tan pocas veces entre sí, aun conociendo perfectamente bien sus pensamientos mutuos” (“El secreto” 122). La Ciudad que contempla Rufo en lo alto de la montaña es una ruina en donde viven bestias que no poseen la facultad del habla, pero que se entregan al placer complejo de pensar (“El inmortal” 541). Shambala se revela como una zona mirífica, ideal, habitada por santos, una imagen similar al “Paradiso” dantesco de la *Divina Comedia*. “Si no vivieran en este reino, rezando y pensando por todos, la masa total de nuestro continente habría sido ya subvertida por el haz de fuerzas demoníacas que el mundo moderno ha desencadenado a partir del Renacimiento” (“El secreto” 122), apunta Zerlendi y continúa su testimonio en un tono profético, con el relato de una versión apocalíptica del destino de Europa que en su visión sufriría la misma suerte que Atlántida.<sup>128</sup>

El descubrimiento del desenlace de la historia de Honigberger le despierta al investigador recuerdos de la aspiración que él mismo nutrió antaño: “También yo, en otro tiempo, había emprendido la búsqueda de la frontera invisible” (“El secreto” 113). La narración cambia de tono y toma forma de un testimonio personal, como sobresale de las reflexiones del protagonista a partir de los comentarios que hace Zerlendi sobre los escritos de Honigberger: “Los reproches, que me dirigía a mí mismo por haber dado media vuelta, desesperado de conseguirlo, se redoblan cuando después acabas sabiendo, a través de otra persona, que el sendero místico por donde estabas metido avanzaba en la buena dirección” (“El secreto” 114). Y luego concluye: “Las confidencias de Zerlendi reforzaban todas mis suposiciones” (“El secreto” 114). Los descubrimientos ocurren en cadena: al cabo del itinerario libresco, el investigador descifra el enigma, y más precisamente, que el objeto del viaje espiritual de Zerlendi coincidía con lo que ya había encontrado Honigberger, es decir, Shambala. La dilucidación de estos misterios producen una revelación a otro nivel, el del texto-laberinto: nosotros, los lectores, nos enteramos del afán

del propio narrador por llegar a dicho país secreto.

### **El texto - laberinto**

El comienzo de la narración sitúa los acontecimientos entre determinadas coordenadas: la acción transcurre en la biblioteca de una casa situada en el centro de la capital de Rumanía, en el periodo interbélico. Sin embargo, se especifican solamente la inicial S. y el número de la calle, lo cual anula el marco realista que caracteriza el comienzo del relato. El hecho de que el narrador prefiera no divulgar el nombre completo de aquélla, lo que se puede interpretar como un modo de respetar la privacidad de las personas que forman parte de su relato, lo cual subraya el valor de testimonio de hechos auténticos del trabajo que emprende.

El investigador desarrolla una actividad científica y es un narrador fidedigno<sup>129</sup> que se propone guiar a los lectores, paso a paso, a lo largo de una lectura comentada del diario íntimo del doctor Zerlendi, hacia el descubrimiento de la verdad sobre su desaparición. Esto representa el enigma de la historia de detectives, la meta hacia la que nos dirigimos nosotros, los lectores, al recorrer las páginas del testimonio del protagonista, pero es también el destino hacia el que camina él mismo, lector e intérprete del diario de Zerlendi, que a su vez leyó e hizo comentarios acerca de los testimonios de Honigberger. Es una estructura de *mise en abyme* de testimonios – incluyendo éste mismo análisis que estamos elaborando- de lectores cuyos itinerarios libresco tienen como objetivo la busca de la verdad, con respecto al desenlace de la historia de Honigberger, de Zerlendi y la del narrador mismo, respectivamente, las tres envueltas en misterio. Cada uno de estos tres aficionados por el yoga protagoniza un recorrido espiritual de iniciación en prácticas ocultas que compone la trama de un texto difícil de penetrar, cuyos significados resultan incomprensibles para el lector que no haya experimentado semejantes

vivencias. Los tres son lectores, practicantes del yoga, narradores de sus propios testimonios y también protagonistas de los respectivos textos. La aventura libresca les despierta a los tres -y también a los demás investigadores de los documentos coleccionados por Zerlendi- el interés por lo oculto, y esa experiencia de lectura de textos-laberintos se convierte en el comienzo de un viaje iniciático que el sujeto percibe como un camino por un laberinto de vivencias intensas, inéditas y aún insólitas. El principio de dichas prácticas espirituales consiste en conseguir un control sobre el cuerpo, lograr salir de los estados de conciencia y de percepción que trascenden la lógica de la “realidad” y apropiarse de las fuerzas que permiten sobrepasar los límites corporales y de la realidad física, el espacio y el tiempo.

Tanto los laberintos librescos que recorren los personajes, así como sus vivencias en los laberintos espirituales forman el entramado complejo de la obra literaria. La experiencia del lector que penetra este mundo compuesto por estructuras de *mise en abyme*, que parecen multiplicarse al infinito, es de un recorrido a través de un texto-laberinto. Cabe precisar que el texto no es un dédalo, sino que tiene aspectos que caracterizan esta construcción, con lo cual, la metáfora del texto-laberinto constituye un recurso epistémico, que destaca por su valor cognitivo -y no meramente estético-, como herramienta esencial en la aprehensión de la realidad tanto por parte del lector-personaje del texto enmarcado, como también por el lector-intérprete del texto de la obra literaria.

Así como la historia de Honigberger ocultaba un enigma que numerosos investigadores se esforzaron en dilucidar, y como el diario de Zerlendi es hermético para quien no conoce la escritura sánscrita y difícil de penetrar incluso para quien la descifra, el texto literario que estamos analizando también guarda un misterio. “Por unas razones evidentes, me abstengo de transcribir aquí los textos de Zerlendi (“El secreto” 124),” concluye el investigador, él mismo

siguiendo el modelo de los autores anteriores –Honigberger y Zerlendi- que prefirieron guardar en silencio el desenlace de sus caminos iniciáticos. En el momento de suspense máximo, cuando creemos que vamos a enterarnos de la verdad, en la etapa más avanzada de las experimentaciones de Zerlendi, cuando éste se hace invisible y se dirige hacia el “país invisible,” el narrador decide no describir las peripecias de aquél y concluye: “Cuando llegué al punto de mi texto donde hubiera debido insertarlas, yo, que durante varias semanas había perseverado en mi indecisión y en mi turbación, admití que semejantes objetos de conocimiento no deben ser entregados al *dossier* que publico” (“El secreto” 123-124). La razón de este gesto inesperado la explica reflexionando sobre la relación autor-texto-lector y sobre su propio poder autorial: “Al comenzar a redactar la presente memoria, dudé cierto tiempo en transcribir estas descripciones, pues son muy capaces de horrorizar al lector menos sensible” (“El secreto” 123). Esta decisión se debe a una comparación entre su propia experiencia de lectura y la de sus eventuales lectores, lo que constituye nuevamente una *mise en abyme* de posturas: “Su lectura me ha infundido una especie de estupor paralizante. Al descrifrar los párrafos, siento que me invade un extraño pánico” (“El secreto” 123), confiesa el narrador, recordando su experiencia como lector de Zerlendi.

A diferencia de los viajes por los laberintos librescos que emprenden Honigberger, Zerlendi y el narrador y que constituyen procesos de iniciación, el camino por el texto-laberinto de la obra literaria es sin salida, “a dead-end street,” que parece no llevar a ninguna parte, se cierra sin revelar el secreto. ¿Acaso será porque nosotros, lectores de la obra, no tenemos los conocimientos necesarios para comprender cuestiones esotéricas? Este parece ser el motivo al que alude el narrador, al justificarse: “Pero me consuela profundamente el pensamiento de que quienes no ignoren lo que significa *samyama*<sup>130</sup> sobre el propio cuerpo, se sienten naturalmente

orientados hacia lo que podrá librarles de todas las explicaciones complementarias” (“El secreto” 124).

En este punto de la trama, Eliade renuncia al modelo de relato policiaco. El lector no conocerá nunca la verdad última. Esta sorpresa por parte del narrador toma forma de un momento anticlimático y depende completamente de la voluntad de ése que opta por no revelarla, desbaratando la curiosidad del lector. Pero al final, es el narrador quien pierde el control y se desvía por el laberinto. No comprende qué es lo que le sucede. Al cabo de unos diez días, vuelve a la casa de los Zerlendi, decidido a devolver el cuaderno con las notas del doctor y de leerse las a la señora “sin omitir una sola palabra” (“El secreto” 129), pero se entera de que ni la dueña, ni su hija están disponibles para recibir su visita. Después de muchas insistencias, al cabo de unas semanas, encuentra la puerta abierta y entra. “Con gran sorpresa por mi parte me acogió una joven doncella” (“El secreto” 130), en vez de la vieja criada refunfuñante. Ni Smaranda ni su madre lo reconocen y la hija que parece diez años más joven de cómo la conoció él unas semanas antes, sostiene que “tiempo atrás la biblioteca de mi padre estaba instalada allí. Pero de eso hace muchos, muchísimos años” (“El secreto” 131).

El narrador se pierde en el laberinto temporal y no puede distinguir entre los diferentes niveles ontológicos que experimenta. “Me sentía como si estuviera soñando, pero me vi aquejado de un ligero vértigo,” recuerda el protagonista que se queda mirando, con asombro, la habitación convertida en cuarto de estar (“El secreto” 131). La señora Zerlendi trae de la mano a un niño al que llama Hans. En cuanto a la vieja criada, la noticia es alucinante: “-Arnica murió hace quince años –exclamó Smaranda-. ¿Cómo es posible que usted hablara con ella hace unas pocas semanas?,” pregunta la joven confundida (“El secreto” 132). ¿Cómo se explica este problema de temporalidad? ¿Una biblioteca que nuestro narrador fidedigno frecuentó poco antes, en efecto,

había desaparecido veinte años atrás? En este caso, obviamente, surge la pregunta: ¿Cuál es la verdad? ¿Qué es lo que pasó, en realidad? ¿Cuál de estos dos planos es el auténtico? Se trata, en efecto, de dos realidades que son mutuamente excluyentes, dentro de la lógica humana. Sin embargo, su coexistencia es posible dentro del ámbito de lo fantástico.

El protagonista parece comprender la razón, pero de nuevo juega con el lector, al evitar voluntariamente revelarla: “Vagabundeeé durante mucho rato por las calles y me fui serenando. Comencé, entonces, a pensar que entendía el sentido de tan asombrosos incidentes. No me atreví a hablar a nadie de mis razonamientos. Incluso en la presente memoria, me abstendré de referir mis ideas sobre el tema” (“El secreto” 133). La obstinación de no comunicarle al lector la conclusión de investigación -el misterio que ha penetrado- parece formar parte del código de un rito oculto, que el iniciado, igual que sus antecesores, tiene que respetar, para que semejantes develaciones no le causen daño ni a él, ni al lector no iniciado. Esto es lo que el narrador sugiere al expresar su inquietud, de manera siguiente: “Por otra parte, ¿acaso mi vida, pese a tales precauciones, no iba a verse implicada en profundas confusiones, siguiendo las huellas simbólicas de los misterios que la señora Zerlendi me había rogado que examinara, sin conocer nada de la solución a la que había llegado su marido?” (“El secreto” 133-134). Aún más, su cuestionamiento alude a una posible causa de los acontecimientos.

La estructura de *mise en abyme* se reitera nuevamente. El viaje iniciático de Honigberger tuvo un desenlace confuso. Zerlendi, en pos de aquél, llegó a una fase superior en su recorrido espiritual y tuvo un final igualmente misterioso. De modo similar, el protagonista-narrador investiga los casos de los personajes anteriores y acaba desubicado, al cabo de la experiencia en la biblioteca-laberinto. La argumentación de los hechos no la ofrece abiertamente el protagonista, en este punto de la narración, sino que se encuentra en uno de los pasajes anteriores

con respecto al final de semejante jornada, transcritos del diario de Zerlendi, y que presagiaban simbólicamente su propio destino: “Observaciones un tanto oscuras: de ellas parece deducirse que J.E. no consiguió llegar a mantener hasta el final su conciencia en estado de integridad. Cayó víctima de sus propios descubrimientos en el universo sobrenatural” (“El secreto” 109). Sin dejar entreverse ninguna sospecha de que interpretara como premonitorio el pasaje citado, el erudito ofreció la explicación en clave racional: “Si no recuerdo mal, todas las obras de ocultismo hindú consideran los nuevos planos cósmicos, alcanzados por el asceta gracias a las técnicas del yoga, tan ilusorios como el propio cosmos al que, en las condiciones normales y cotidianas, acceden el común de los mortales” (“El secreto” 109).

El protagonista-investigador-narrador y redactor de la historia se empeña una vez más en mantener su integridad y credibilidad de científico, que proporciona una gran competencia filológica, antropológica e indológica a su tarea, desarrollando un discurso racional, explicativo y demistificador sobre los fenómenos insólitos que relata. “Pasaron unos meses. Ya había terminado la redacción de la presente memoria. Pasaba de nuevo por la calle S...,” continúa éste. La historia parece comenzar otra vez. Recuperado del estado de alucinación y extravío, él se obstina en encontrar una respuesta lógica a lo que parece irracional, y entra en un nuevo laberinto: “Volví a pasear por la calle. Me invadía una sensación de misterio, semejante a un sufrimiento corporal, de ese misterio que, sean cuales fueren las circunstancias, jamás he podido resolver totalmente” (“El secreto” 134). Lo real se vuelve a mezclar con lo irreal, y los dos planos son difícilmente distinguibles: “Creí ver al muchacho con el que la señora Zerlendi había entrado en el salón” (“El secreto” 134), recuerda él. Lo llama, pero ése sorprendido le contesta que su nombre no es Hans, sino Stefan. La duda ya no tiene resolución. ¿Será éste el plano real y la experiencia anterior cuando escuchó a la señora llamarlo por el nombre de Hans, ilusoria?

¿Habrá entrado realmente en la biblioteca de Zerlendi sólo unos meses atrás o lo habrá hecho más de veinticinco años antes?

La dificultad que encuentra el lector de este texto-laberinto, a la hora de comprender el desenlace, no constituye, en efecto, su único motivo de contrariedad. Lo que más inquietud le produciría al lector es el nuevo fenómeno de *mise en abyme* al que se siente incorporado: así como el narrador se extravió en la biblioteca-laberinto y, por mucho que se haya esforzado, no consiguió hallar una solución racional, el lector de su testimonio llega a un destino similar al cabo del viaje-lectura por el texto-laberinto: se extravía.

### **Hacia el “centro” del texto–laberinto**

Las correspondencias con elementos autobiográficos del autor son evidentes: la erudición de orientalista le permite exponer conceptos filosóficos y prácticas ocultas indias, discutir varias hipótesis al respecto y justificar a través argumentos teóricos su validez. Eliade mismo hizo sus estudios doctorales en La India y pasó varios meses en un monasterio del Himalaya, animado por el deseo de vivir experiencias místicas.<sup>131</sup> Además de hacer uso de su erudición en materia de historia de las religiones a la hora de entrar en un diálogo íntimo con los documentos de Zerlendi, la voz autorial materializada como narrador en primera persona ilustra, en la obra literaria, uno de sus conceptos fundamentales desarrollados en los estudios científicos: el concepto de centro, presente en el texto como paraíso mítico de Shambala.

Por un lado, el significado del centro en el presente relato es de lugar sagrado, que se sitúa en medio de un espacio profano y remite a la homología cosmos – casa – cuerpo humano y que simboliza, en la filosofía india, la integración del individuo en el cosmos. Por otro lado, la estructura narrativa de *mise en abyme* sugiere la imagen del mandala, una representación

simbólica del cosmos en figuras concéntricas, que marcan un camino sinuoso hacia el centro, el lugar donde culmina el proceso de iniciación. En un amplio estudio que se titula *Mircea Eliade's Vision of a New Humanism*, David Cave considera el centro eliadiano un espacio de unión de fuerzas contradictorias: “Not to be mistaken as a tranquil haven, life at the centre is often quite explosive, harrowing, dark, threatening as it holds within itself multiform and often contradictory forces of a *coincidentia oppositorum*” (142). Ciertamente, la experiencia del centro tiene un efecto desestabilizador desde el punto de vista ontológico para Honigberger, Zerlendi y sus seguidores, inclusive para el protagonista–narrador, constituyendo el momento clave de la iniciación. Al alcanzar el centro, los protagonistas sufren un cambio identitario profundo, sea mueren, sea desaparecen o se extravían, lo cual representa un paso imprescindible en el proceso de transformación hacia la adquisición de una nueva identidad.

Aunque la acción transcurre en Rumanía, el objeto del estudio es la espiritualidad, las religiones y las mitologías procedentes de La India. Desde esta perspectiva, se puede afirmar que el relato reproduce, en cierta medida, el paradigma del Orientalismo tal como lo presenta Edward Said, es decir, la visión del Oriente como un lugar exótico, que guarda los deseos secretos y las proyecciones idealizantes o “uncanny” del sujeto occidental. La visión de este país oriental es de espacio en el que existe la posibilidad de encontrar o de volver a hallar un remedio al malestar del hombre moderno occidental. Este abismo desde el punto de vista espiritual frente al hombre arcaico es una cuestión que Eliade desarrolla extensivamente en sus trabajos de historia de las religiones y que tematiza también en “El secreto del doctor Honigberger”: “estoy convencidísimo de que el hombre moderno ya no es capaz de una tensión de espíritu semejante. Se desperdiga y su existencia no es más que una perpetua huida delante de sí mismo” (108), anota Zerlendi, en su diario, contento por haber logrado penetrar en el estado de catalepsia y

tener la capacidad de conocer los pensamientos de las personas sobre las que concentra su atención. Al meditar acerca de Shambala, “esta región imperceptible a los ojos de los profanos” (“El secreto” 114), Zerlendi trae a colación de nuevo la melancolía moderna occidental: “Antiguas verdades originales, a las cuales hoy nadie concede crédito” (“El secreto” 115). En estas palabras, reconocemos la crítica del historiador de las religiones con respecto a la fragmentación de la que sufre hoy en día el hombre moderno, de su ruptura con los orígenes, del predominio de sus preocupaciones materiales en detrimento de los espirituales, juicio que trae a colación la visión romántica sobre la posibilidad de volver a fundar la sociedad mediante una nueva mitología.

En lo que sigue, vamos a profundizar en cuestiones de índole metafísica, al interpretar en un acercamiento comparado, los destinos a los que llegan el protagonista - narrador de “El inmortal” y el del cuento eliadiano, al cabo de sus aventuras.

#### **4.1.3. Rufo, el “detective” de Zerlendi y el destino de sus recorridos por el laberinto**

Las metas del viaje de Rufo son el río que da la inmortalidad y La Ciudad de los Inmortales. Al cabo de una jornada llena de peripecias y obstáculos inimaginables, el personaje principal de “El Inmortal” alcanza sus objetivos, pero pronto descubre que en el centro del laberinto no hay ningún tesoro, que no existe ninguna vía de salvación y que la inmortalidad no es un don, sino una pesadilla que dura eternamente. La revelación que tiene Rufo al llegar a la Ciudad, es decir a la meta, es que su identidad es nada más que una ilusión.

Volviendo ahora a la cita con la que se abre el Capítulo 4, en donde el historiador de las religiones de origen rumano afirma que “el rito supremo de iniciación es entrar en un laberinto y volver de él,” podemos concluir que tanto Rufo como el investigador de los documentos de

Zerlendi emprenden viajes iniciáticos, en tanto entran y logran salir del laberinto. Sin embargo, esa experiencia les afecta profundamente, desde el punto de vista ontológico. Rufo regresa de la Ciudad-laberinto y recobra su condición de mortal, después de haber descubierto los misterios del mundo de los inmortales. Desde la perspectiva del pensamiento de Eliade, el personaje de Borges ha concluido exitosamente un rito de iniciación. No obstante, pronto se enterará de que esa aventura ha sido solamente una entre la multitud de experiencias suyas, anteriores y posteriores, en tiempos y espacios que se entretajan, dibujando la imagen de un laberinto intrincado de existencias terrestres que vive su espíritu. Este recorrido a través de miles de años de historia y por lugares remotos culmina con la revelación por parte del personaje de la aniquilación de su propio yo y para Rufo, con la revelación o *aletheia* de su propio cuerpo individual y con la afirmación de su mortalidad.

La experiencia por el laberinto del manuscrito de Zerlendi lleva al investigador a comprender el misterio de la desaparición de aquél: el doctor bucarestino se hizo invisible y partió para Shambala. Pero igual que en el caso de Rufo, el descubrimiento del enigma que encierra el centro del laberinto conlleva profundas implicaciones a nivel ontológico del explorador. La gente no lo reconoce, lo que se puede interpretar como un cambio identitario repentino, forzoso e inconsciente. Igual que Rufo, éste pierde su identidad, pero a diferencia de aquél, que tiene pleno conocimiento de las fechas y los lugares que han marcado sus existencias, éste acaba por extraviarse y ni el tiempo ni el espacio le son familiares.<sup>132</sup> Otra diferencia importante entre los dos es el quiasmo axiológico presente en Borges: la inmortalidad se revela negativa y la mortalidad positiva, lo que constituye una inversión en el sistema de valores que inspira al ser humano un anhelo de inmortalidad.

Los conocimientos que adquiere el protagonista del relato eliadiano a lo largo del

recorrido constituyen una experiencia personal que trasciende los límites de la realidad fenomenológica y que él considera sustancialmente inexpresables a través del lenguaje aunque el relato está construido de lenguaje. La afirmación del carácter inefable de algo representa uno de los tópicos de la literatura y que aquí consideramos un recurso retórico destinado a resaltar la importancia de dicha vivencia, al decir justamente que no se puede expresar por medio de las palabras. Lo inefable se articula, paradójicamente, con material verbal.

El protagonista de “El inmortal” se desplaza por un laberinto cuya característica evidente es el orden; la meta de su viaje es sobrepasar los límites de lo humano, pero su búsqueda no lo lleva a una superación, sino a un regreso a lo bestial, a lo inhumano, a lo animal. Contrariamente a sus expectativas, lo más allá de lo humano no es superior a lo humano, sino es inhumano.<sup>133</sup> Esta escena representa una figuración del concepto ambivalente de paraíso, presente aquí como falta de conciencia y, por tanto, de conocimiento, una visión de regresión feliz a un estado primitivo de la humanidad - que recuerda el famoso ejemplo de la vaca de Nietzsche, feliz por no tener recuerdos, pero al mismo tiempo, sin la capacidad de gozar la felicidad, por no tener conciencia de semejante estado. La iniciación en los enigmas del mundo que posee el atributo divino de la inmortalidad le despierta a Rufo la conciencia del valor inigualable de la condición humana que se debe al carácter irrecuperable que el hombre le confiere a cada instante de su vida. Para los inmortales, “no hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario” (“El inmortal” 542). La iniciación en el mundo eterno le enseña al mortal apreciar “lo elegíaco, lo grave, lo ceremonial,” en una palabra, lo efímero que es único no porque sea irrepetible, sino porque es inigualable.

Volviendo ahora al cuento de Eliade, cabe concluir que el protagonista-narrador en pos de Zerlendi camina por un laberinto cuyo rasgo obvio es el caos y cuya meta es encontrar una

explicación para la desaparición misteriosa del doctor. El viajero alcanza el destino y llega incluso más lejos, abandonando inopinadamente su propio mundo. La nueva realidad no es necesariamente superior, sino que es diferente y el intento de volver a la espacio-temporalidad conocida resulta imposible. Rufo anheló conseguir un atributo de la divinidad y partió en su búsqueda viajando por el mundo físico. Honigberger y Zerlendi habiendo comprendido que Shambala no se ubica en la faz de la Tierra, partieron en su búsqueda después de haber cortado los lazos que tenían con el mundo físico, mediante un largo y difícil proceso de desprendimiento de lo terrenal, de abandono de los hábitos humanos, de ascetismo. Sus varios detectives mueren en circunstancias extrañas; el joven investigador se pierde en el laberinto de tiempos y de espacios, y en postura de narrador, pierde el control sobre la historia que narra.<sup>134</sup> Éste - igual que los demás investigadores que la Sra. Zerlendi contrató para dilucidar el caso de su marido - emprende un viaje por un laberinto libresco hacia una meta aparentemente concreta. Pero como la naturaleza de semejante meta es, en efecto, oculta, su alcance lo proyecta hacia otra realidad. El narrador de Honigberger es un auténtico hermeneuta que emprende un viaje de interpretación cuyo destino final es el acto de comprensión, definido, en visión eliadiana, como “transposición,” “interiorización” y “relación existencial” con el objeto analizado (Marino 62). Semejante recorrido intelectual supone una participación subjetiva por parte del hermeneuta y se convierte en una experiencia ontológica. No olvidemos que para Eliade comprender es sinónimo de vivir, se trata de un proceso de implicación directa y de asimilación, y no simplemente de una aceptación teórica (*Solilocvii* 11).

Una similitud entre las dos obras consiste en que el centro de cada uno de los numerosos laberintos por los que se desplazan los personajes encierra un enigma que remite siempre a otro enigma, tardando en revelarse el significado último, como si se tratara de un misterio cuyo

contenido fuera otro que aludiera a otro más, y así por el estilo. Este proceso de “semiosis hermética,” en la terminología de Umberto Eco, implica un cambio constante de un significado a otro, cuyo resultado es un secreto vacío, al final del texto (*The limits* 27). “Since the process foresees the unlimited shifting from symbol to symbol, the meaning of a text is always postponed. The only meaning of a text is 'I mean more,’” afirma el semiólogo, concluyendo que tal proceso establece una inter-conexion de todo con todo, lo que forma una red laberíntica de referentes mutuos (*The limits* 27). En “El inmortal,” el laberinto del sueño lleva a la Ciudad de los Inmortales que conduce a un dédalo subterráneo que lleva al palacio, en un recorrido vertiginoso e infinito, cuyo significado se desplaza hacia un nuevo significante. En “El secreto...,” las experiencias misteriosas de Honigberger dan origen al recorrido de Zerlendi, cuya desaparición constituye motivo de varias investigaciones, cuyos protagonistas, a su vez, desaparecen misteriosamente, y el narrador mismo se da cuenta de que el descubrimiento del enigma le abre las puertas hacia otro enigma. La lógica del texto cambia sorprendentemente: el entramado narrativo se dirige casi enteramente hacia el centro que supondría la revelación de un misterio, mas al final ocurre una transición de un paradigma hermenéutico a otro, un cambio de acercamiento, desde la búsqueda de la meta única, o sea, de una esencia oculta en el texto, a la producción de significados múltiples. La historia de detectives tiende hacia la resolución del misterio; pero al final les da a los lectores la tarea de producir sus propios sentidos.

El relato de Eliade se cierra con una escena en la que un niño alegre y vivaz corre en busca de un compañero de juegos y el hecho de no encontrar a ninguno es “el único motivo de contrariedad” que parece afectarlo (“El secreto” 134). Otra búsqueda, otro juego y otra sorpresa son los componentes de un nuevo viaje por el laberinto y el ciclo se repite, al modelo del eterno retorno. Esta apariencia de optimismo e indiferencia apenas disimula un sentimiento

incomunicable de frustración que le causa la existencia en una realidad ajena, situada entre dos mundos, en un ámbito indefinible. El protagonista no ha hecho el esfuerzo de desprenderse de este mundo y, por lo tanto, tiene todavía fuertes vínculos con él; tampoco ha conseguido trascenderlo completamente y llegar más allá, y está preso en el “entre,” en una zona intermedia, en un continuo tránsito. La conclusión lleva -también en este caso- en una dirección contraria a las opiniones que han expresado la mayoría de los críticos en torno a la narrativa eliadiana, de que su obra brotara de optimismo. Este texto revela un profundo pesimismo generado por la idea subyacente de que la humanidad en su totalidad no tiene acceso a los misterios de naturaleza oculta. Esto implica la existencia de un plano superior al que sólo a los iniciados se les permite pasar. Semejante visión jerárquica del mundo sitúa al hombre en una posición inferior, de subordinación, y trae a colación un condicionamiento del cumplimiento de sus aspiraciones que no dependen enteramente de su propia voluntad. Tal posicionamiento, así como las limitaciones impuestas por una autoridad indefinida son muestra de una visión profundamente religiosa del mundo, pero hay que tener en cuenta que no se trata de una concepción cristiana, sino de la influencia de la filosofía india cuyos preceptos hacen hincapié en el carácter ilusorio de este mundo y de ahí la estima por un orden superior y por los iniciados que tienen la capacidad de ejercer su ministerio en el plano espiritual.

Al final del cuento borgeano, “El inmortal,” el narrador principal, cuya voz se confunde con la del autor, vuelve en el primer plano para cerrar la historia que también en este caso tiene una estructura cíclica. Detrás del tono aparentemente triste de las palabras finales, resuena un eco apagado de optimismo, apenas percibido: “Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” (“El inmortal” 544), concluye el narrador, rechazando los comentarios que han despertado la publicación del manuscrito de

Cartaphilus y el calificativo de apócrifo con el que el texto de aquél ha sido caracterizado. Pero ¿quién es Cartaphilus? Es el anticuario, es Rufo, el tribuno romano, es Homero, el poeta griego, y también es, por el fenómeno de *mise en abyme*, el narrador y el autor, es decir, Borges mismo. Consciente de que será Nadie, porque estará muerto, igual que todos, el “yo” del narrador afirma su propia fe en la inmortalidad, a través de sus palabras que perdurarán en el tiempo. Es ésta prueba del optimismo del creador de arte que confía en la vida de su propia obra.

## 4.2. La vida como sueño

El sueño es una vivencia que el hombre ha experimentado desde siempre, como una penetración en un mundo nuevo, sorprendente, abierto a una infinitud de posibilidades. Durante el periplo mental que se desarrolla en ese estado, la temporalidad de la vigilia queda suspendida, accediendo la mente a otro nivel de realidad, en donde el tiempo y el espacio parecen arbitrarios, como en un juego con reglas conjeturales. En el mundo bíblico y a lo largo de la tradición cristiana, los sueños son interpretados como mensajes divinos; en la mitología griega también, éstos constituyen ámbitos que facilitan la comunicación entre niveles ontológicos diferentes. Para el romántico, la creación artística y, sobre todo la poesía, nace del sueño.<sup>135</sup> Conforme a la teoría de Freud, el sueño le permite al sujeto descubrir rincones desconocidos de su propia psique, deseos sin cumplir, fracasos.

En Borges, está presente toda esta problemática diversa: abundan los sueños premonitorios de acontecimientos que luego ocurren en la vigilia; fascina la idea del sueño como metáfora de la literatura, y se destaca también el significado del sueño como espacio propicio para la metamorfosis freudiana del objeto secreto del deseo. Además, Borges hace hincapié en la idea de que Dios crea al hombre mediante el sueño que, como señala Bravo, tiene filiaciones con Lewis Carroll, el autor del famoso cuento de 1871, “Alicia a través del espejo,” en que el personaje de Tararí le dice a Alicia que es simplemente objeto del sueño del rey, aniquilando de esta manera la existencia de la niña como ser real (144). En definitiva, ¿no es ella sino un ser de ficción, creado en la imaginación del escritor inglés y que cobra vida sólo durante nuestra lectura, o sea, nuestra fantasía, nuestro sueño con ella? Y si el autor es el creador-soñador y la lectura es una manera de soñar, ¿no es esto justamente lo que Borges resalta al afirmar que “...la literatura es un sueño, un sueño dirigido y deliberado, pero fundamentalmente un sueño” (“Las

ruinas” 48)?

Muchos de los personajes de Eliade viven en la zona fronteriza entre realidad y sueño. En un esfuerzo permanente de distinguir un plano de otro, ellos tratan de despertar de lo que les parece ilusorio, anhelando experimentar lo real. La travesía de Gavrilescu, por ejemplo, es un constante despertar, el vivir en un proceso de transición de un estado ficticio a otro igualmente irreal. Pero ¿cómo se define lo real en los universos ficcionales eliadianos? Esta interrogativa trae a colación toda una problemática relacionada a la visión de Eliade sobre este concepto, al que el autor rumano remite con frecuencia en sus escritos científicos.

En el marco de un análisis comparado entre “Las ruinas circulares” y “Medianoche en Serampor” -un conocido relato en el que Eliade propone un acercamiento al mismo tema de la vida como sueño, desde una perspectiva que difiere a la borgeana-, examinaremos el fenómeno interdiscursivo que está presente en sus creaciones literarias pertenecientes al género fantástico, al tomar como objeto de estudio la figura del laberinto. El enigma que encierra cada uno de los dos laberintos literarios es el carácter alucinatorio de la vida. Este tema de inspiración oriental,<sup>136</sup> que llegó a ser un tópico del barroco y que aparece también en la obra maestra de Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (publicada por primera vez en 1635), se configura estéticamente de maneras distintas en las dos obras. A partir de la premisa de que el discurso literario del rumano es una ilustración de las ideas que este mismo autor desarrolló en sus trabajos científicos, formulamos la hipótesis de que los textos de Borges y los de Eliade incorporan de manera diferente discursos de índole no literaria.

#### 4.2.1. “Las ruinas circulares”

“Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.

¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza

de polvo y tiempo y sueño y agonías?” (“Ajedrez” 191)

La súplica -“Mi dios, mi soñador, sigue soñándome,” que Alonso Quijano le dirige a Cervantes, dos personajes del poema “Ni siquiera soy polvo”- sintetiza el tema central de “Las ruinas circulares”: el soñador que también es sueño de otro. Aún más, el protagonista de la obra maestra española existe –como confiesa en el poema borgeano su doble- mientras su creador siga soñándolo. Ésta es la condición para que Alonso “pueda soñar al otro/ cuya verde memoria será parte/ de los días del hombre,” es decir, para que cumpla con su propio sueño de ser “caballero andante”: “Quisiera Dios que un enviado restituya/ a nuestro tiempo ese ejercicio noble/ ... Seré mi sueño” (“Ni siquiera”). El paladín con el que sueña Alonso Quijano existirá mientras Cervantes sueña con él. Esta afirmación la hace Alonso, el personaje homónimo, pero que pertenece no al “sueño” del autor del Siglo de Oro, sino al del lector de aquél, a Borges, autor del poema citado. Por lo tanto, la autorreflexión que hace el protagonista borgeano sobre su propia condición de ser soñado remite a la relación incluyente entre el personaje, su autor, el lector y Dios, presentada como un sinfín de soñadores que, a su vez, son sueños de otros. La estructura de cuento en el cuento según el modelo de las muñecas rusas o el de las cajas chinas conlleva un condicionamiento intrínseco a la existencia de tal multiplicidad, cada uno sobreviviendo sólo mientras su creador lo conciba.<sup>137</sup> Esta visión da origen a una *mise en abyme* del proceso de creación artística y también del creador, el que sueña la obra, o sea el autor, pero también del infinito número de lectores empíricos, como en una historia sin fin.<sup>138</sup> Por consiguiente, podemos afirmar, inspirándonos en el pensamiento de Ricoeur, que el mundo del texto, por su

construcción semántica, contrasta con la realidad del lector, que puede referir los elementos de la materia novelesca a su propio mundo empírico. En palabras del filósofo francés, esto significa que la literatura funciona por suspensión del referido, es decir, existe un encuentro productivo entre el mundo semántico del texto y el mundo real del lector empírico (*Le conflit* 86).

Volviendo ahora al tema principal de “Las ruinas circulares,” hay que subrayar que la naturaleza ilusoria de la vida humana es un tema recurrente en muchos poemas y cuentos borgeanos, de los que mencionamos “El Golem” (en “El otro, el mismo”), “Arte poética” (de “El Hacedor”) y “La escritura del Dios.” El “Libro de sueños” es una colección de textos oníricos cuyos materiales podrían servir –en opinión del autor- para una historia general de los sueños. La observación de un tal Joseph Addison –que en el Siglo de las Luces hubiera escrito que “el alma humana, cuando sueña, desembarazada del cuerpo, es a la vez el teatro, los actores y el auditorio” - podría llevar a la conclusión de que “los sueños constituyen el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios” (“Prólogo,” *Libro de sueños*, 9).

Entre los textos borgeanos que tratan de temas oníricos, hemos escogido para el presente análisis el cuento “Las ruinas circulares,” que además de una presencia profusa de la figura del laberinto a varios niveles del texto, revela un horizonte deslumbrante de interpretaciones. El hilo narrativo se compone de fragmentos de existencia en dos planos de la realidad: uno, que se desarrolla en el estado de vigilia del protagonista y otro, que se sitúa en el ámbito de lo onírico. Se trata de la historia de un forastero que, después de desembarcar secretamente una noche en una ribera extranjera, se arrastra hasta un “templo inhabitado y despedazado” que es adecuado para su propósito “sobrenatural” de crear un hombre a través del sueño. Al cabo de una serie de sueños “caóticos,” logra concebir “un corazón que latía”; “con minucioso amor lo soñó, durante catorce lúcidas noches” hasta que en menos de un año “soñó un hombre íntegro,” pero que no se

movía, que estaba "dormido" ("Las ruinas" 453). El protagonista hace un pacto con el dios de aquel templo, el dios del fuego, que le pide que, a cambio de que anime el "fantasma soñado," lo mande a éste a otro templo para glorificarlo a él ("Las ruinas" 453). El hijo soñado se despierta y el padre "con cierta amargura" lo envía al otro templo "a muchas leguas de inextricable selva y de ciénaga" ("Las ruinas" 454). Un día, el fuego abrasó las ruinas que habitaba el anciano y éste pensó que "la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos" ("Las ruinas" 455). Sorprendido, observó que las llamas no lo quemaban y "con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo" ("Las ruinas" 455).

### **El sueño creador**

El mago se obstina en cumplir con una misión sagrada: engendrar un ser devoto, que adule "los dioses incendiados y muertos" del templo. Los dioses resucitarían si hubiese un hombre que los adorara; en otras palabras, ellos existirían mientras alguien creyera en su existencia, los concibiera en la imaginación, los creara en el sueño. El objetivo del soñador -de dar concreción corpórea y soplo vital a un ente realizado en el sueño y que, a su vez, de vida a los dioses, a través de la fantasía- dará un resultado nefasto. La idea de *regressus ad infinitum*, que también sobresale del epígrafe al presente subcapítulo, aparece aquí como una alusión, pero es articulada explícitamente en el cuento, "La escritura del dios," donde una voz le dice al cautivo: "No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito" ("Las ruinas" 598).

### **El laberinto del templo, de los sueños y de la estructura narrativa**

El título del cuento borgeano denota el lugar donde van a desarrollarse los acontecimientos, las ruinas de un templo circular, que resulta ser una matriz fecunda, propicia para engendrar un ser humano. El protagonista emprende un viaje penoso hacia el centro del

laberinto, pero su determinación le ayuda a enfrentar los obstáculos: "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" ("Las ruinas" 451). En la clasificación que hace Doob en el ya citado libro, el templo en forma circular es un "laberinto de proceso difícil," en el cual el caminante va a llegar a un conocimiento, a una conclusión; en opinión de la crítica, el viajero ignorante puede estar desconcertado al verse dentro de un proceso intelectual laberíntico, pero el dédalo lo llevará a la iluminación, con la ayuda del arquitecto mismo que le guiará el rumbo (83). Esta clase de laberintos está presente en el cuento borgeano, en donde se aplica también el significado que le atribuye la autora. En "Las ruinas circulares," el proceso intelectual penoso lo constituye el propósito "sobrenatural" del protagonista de soñar un hombre "con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad" ("Las ruinas" 451). El estorbo del camino se conjuga con la dificultad del proceso de procreación que es, de hecho, una etapa de creación intelectual: el personaje comprende 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" ("Las ruinas" 454). Éste va a sobrepasar los obstáculos y va a realizar su ideal y más tarde, al final del camino, la divinidad del laberinto le guiará los pasos hacia el descubrimiento de la clave de su existencia. El laberinto es aquí un objeto simbólico, es decir, un elemento concreto que remite a una realidad abstracta, el proceso intelectual.

La meta hacia la cual se dirige el protagonista en el laberinto espacial del cuento borgeano es la habitación circular del templo. Después de llegar ahí, "el forastero se tendió bajo el pedestal" y se quedó dormido. No sabemos nada de este primer sueño, pero cabe notar que la nueva temporalidad en la que penetra el personaje influye en el tiempo que éste percibirá luego en la vigilia: al despertar, "comprobó sin asombro que las heridas se habían cicatrizado" ("Las

ruinas” 451). En el mundo de los sueños, el tiempo es subjetivo; al despertar, el personaje nota "sin asombro" sus cicatrices, como si fuera normal que unas heridas tan profundas hayan cicatrizado en el transcurso de una noche. De ahí surge la pregunta si éste se despierta a la realidad de la vigilia o a la realidad de otro sueño.

No nos proponemos un acercamiento en clave freudiana de la relación entre sueño e inconsciente, sino hacer resaltar la idea de que los innumerables pasos de la vigilia al mundo de los sueños y al revés son una vacilación entre un estado y otro, que en términos de Moser se llamaría “inestabilidad ontológica” (“Puisance” 190). Estos vaivenes dibujan un itinerario sinuoso, imagen de un laberinto que la psique del personaje recorre sin cesar y que conecta también laberintos ubicados en el plano físico -el camino intrincado hacia el templo en ruinas- con los existentes a nivel onírico, como el "anfiteatro circular" en el medio del cual él imparte clases. Esta red de tiempos y espacios que vincula planos ontológicos diferentes y se multiplica al infinito representa metafóricamente el texto literario –un universo en el que coexisten mundos efímeros y dioses eternos, el mapamundo y el no lugar, la magia y las realidades- y que nosotros, los lectores, percibimos como un “incansable laberinto de sueños” (“Las ruinas” 598) en el que nos perdemos, seducidos por su fascinación. Por consiguiente, existen varios planos de figuración laberíntica –físico, onírico, intermedio (en la zona fronteriza entre un estado y otro) y metafórico- que forman una estructura compleja, que engloba todos estos laberintos y que es en sí un gran laberinto, el de la obra.

### **El sueño “voluntario”**

La idea de hechos comprimidos en un mínimo de extensión espacial y temporal es una alusión al paralelismo entre sueño y creación literaria, cuestión que ha llamado la atención de varios críticos. Citando a Marcel Proust, Volker Roloff afirma que "el sueño cambia la

percepción del tiempo y del espacio y construye así ese 'espacio del tiempo' imaginario" que, como indica el escritor francés, es un aspecto necesario de la experiencia estética, además de modelar la técnica narrativa discontinua, no cronológica (74).<sup>139</sup> Con respecto a esta similitud, cabe notar que en su definición de la literatura a la que considera un sueño, el autor argentino alude a diferentes significados de esta palabra: el sueño "voluntario" es un ideal realizable; el sueño "dirigido" remite al proceso de creación artística; y el sintagma "fundamentalmente un sueño" quiere decir que los dos planos ontológicos –el onírico y el ficcional- tienen la libertad de integrar el espacio y el tiempo de modo idóneo, y que difiere de la manera en la que estas coordenadas funcionan en el mundo fenomenológico.

¿Pero en qué sentido la literatura es un sueño? Freud distingue entre el sueño nocturno, involuntario, y el sueño diurno, consciente, creativo, sinónimo de la fantasía, de la imaginación (*La interpretación* 44). Los surrealistas han comparado la llamada "escritura automática" con el estado inconsciente, propio del plano onírico. Existe también otro argumento que explicaría esta identificación aparentemente paradójica, entre la literatura, resultado de un proceso voluntario, y el sueño, que es una actividad del inconsciente. La aserción de Julia Kristeva de que la literatura deconstruye el postulado del principio lógico de no contradicción aristotélica nos ofrece la clave. Se trata de la premisa de la lógica clásica que establece que toda proposición idéntica es verdadera, o sea que A es A, y su negación es falsa. La literatura y también el sueño tienen la capacidad de deconstruir este principio básico de la filosofía. En el análisis sobre lo que llama "la función no disyuntiva de la novela," la autora afirma lo siguiente:

“L'énoncé romanesque conçoit l'opposition des termes comme une opposition absolue, non-alternante, entre deux groupements rivaux mais jamais solidaires, jamais complémentaires, jamais conciliables dans un rythme indissoluble. Pour

que cette disjonction non-alternante puisse donner lieu au trajet discursif du roman, une fonction négative doit l'englober: la non-disjonction" (65-66).

Una ilustración de este principio de la no disyunción en la obra borgiana es la sobrepuesta de varios personajes que coinciden en uno, como ocurre en "El inmortal." Otro ejemplo es la coexistencia de niveles ontológicos diferentes, como en "Las ruinas," donde el ser soñado se integra en la realidad del soñador. En su análisis de la no disyunción, Kristeva explica los mecanismos a través de los que funciona, en el ámbito literario, lo que es ilógico en el mundo empírico. Sin duda alguna, la definición de Borges se basa en este aspecto idóneo entre la literatura y el sueño.

El segundo sueño ocurre "por determinación de la voluntad" ("Las ruinas" 451), lo cual quiere decir que es un "sueño dirigido" o "voluntario," para utilizar los términos con los que el autor argentino define la literatura.<sup>140</sup> En "Las ruinas circulares," el sueño voluntario tiene varios significados que logran una puesta en abismo del motivo central. Los "sueños caóticos" que el hombre tiene antes de la concepción del hijo representan el caos universal que precedió la creación del mundo. Esto posiciona al protagonista en el lugar de Dios. De ahí, el ser humano trata de traspasar los límites de su propia condición y no simplemente de cometer un acto biológico, lo cual en el plano literario se traduciría por un acto mimético, un intento de crear mediante la imitación, es decir, de *natura naturata*. El hombre se afana por expresar su aptitud creadora original, de *poiesis*, intentando edificar un mundo nuevo a través del sueño, o sea, mediante la imaginación, en un cuento, en una historia. Desde esta perspectiva, soñar es crear una realidad posible, el mundo de la obra literaria. No obstante, el desenlace final le revela la vanidad de su propósito de ser la *natura naturans*. El mago creía que poseía poder divino, pero en efecto su acto no ha sido sino una copia repetida y repetible infinitamente: él ha soñado un ser

humano, así como él mismo ha sido soñado por otro. Kristeva opina que la negación del principio aristotélico tiene como resultado la trasgresión de toda una serie de conceptos al respecto, como la identidad, la sustancia o la causalidad, que serán reemplazados por la analogía, la oposición o la relación (69). La obra borgeana abunda en semejantes transgresiones, por ejemplo, el mago que es creador y creado al mismo tiempo, Yu Tsun que es víctima y victimario o Rufo que ha sido Homero y luego Cartaphilus y que al final será nadie.

Y volviendo al texto de "Las ruinas," cabe notar el hecho significativo de que el protagonista sea anónimo: "si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder" ("Las ruinas" 451); esta anulación de la identidad sugiere que el personaje puede ser cualquier hombre. El soñador que es a su vez soñado representa una *mise en abyme* del escritor. Una vez soñada la creación, es decir, una vez finalizada la obra, ésta ya no le pertenece y él mismo pierde su poder autorial. Otros la están soñando, con lo cual la posición de autor y la de lector son intercambiables, como afirma Borges en el "Prólogo" al libro de poemas *Fervor de Buenos Aires*: "Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor." Quien sueña una y otra vez su creación es el público que, a través de cada lectura, contribuye a la re-creación de la obra, a su concretización. La existencia de un soñador dentro del sueño de otro que sueña a otro más, a su vez, es una representación artística del *regressus ad infinitum*.

"El empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños" ("Las ruinas" 451) es metáfora de la creación literaria, empresa ardua del hombre, similar al intento de re-crear el universo, lo que al mago le resulta imposible, "aunque penetre todos los enigmas del orden superior y del inferior." Por consiguiente, la tarea de la literatura sería de concebir estructuras del universo, un permanente desafío a la vez que una tentativa

constantemente fracasada, debido a la incapacidad de la palabra de aprehender el cosmos. Incapaz de comprender el universo, el hombre trata de imaginarlo, desde sus propias limitaciones, consciente de que el resultado sería puras fantasías, meros juegos de la mente, laberintos de ensueños: “La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo, no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios” (“El idioma analítico” 86). Aun siendo provisorias, estas configuraciones artificiales del universo pretenden, en el marco de la perspectiva teológica, ser copia fiel del gran misterio que nos circunda. La alternativa que se propone el hombre sería entonces, de acuerdo con Borges, configurar esquemas humanos, es decir, encontrar en la literatura el ámbito propicio para crear mundos posibles, aunque nos conste que esto sea sólo una tentativa, un plan, un sueño.

Implícitamente, semejante propuesta remite al carácter provisional de la literatura, lo cual constituye, en palabras de Gutiérrez-Girardot, “una negación y un desafío a toda literatura o filosofía que poseen la seguridad de revelar o describir la verdad del universo o de cualquiera de sus partes” (95). De esta manera, Borges no solamente subvierte los discursos extra-literarios cuyos ecos resuenan en los textos que hemos analizado, sino que deconstruye el discurso literario mismo, haciendo resaltar tanto su estatuto de producto en un proceso siempre inconcluso, como también la falacia de su pretensión de expresar el universo inconcebible. El acercamiento irónico de contradicciones como la del caos del universo y la ambiciosa aspiración de abarcarlo dentro de esquemas racionales es singular en Borges. En este sentido, Gutiérrez-Girardot opina con razón que la ironía se resuelve en la dialéctica de dos mundos complementarios: el lógico-teológico y el del juego (59). El crítico colombiano desarrolla una argumentación interesante respecto de esta dialéctica, en la que sostiene que según la concepción lógico-teológica del universo, Dios habita en el hombre y es creador del mundo ordenado; en cambio, para Borges, la

Divinidad es el universo y el mundo es un caos conjetural, no una obra ordenada, de donde resulta la incertidumbre, la tensión específica de todo juego (Gutiérrez Girardot 60).

Contrariamente a la opinión del crítico colombiano, Johan Huizinga, en su clásico libro *Homo Ludens*, desarrolla una interesante teoría del juego, en la que sostiene que esta actividad humana tiene su propia lógica, muy rigurosa: “la esencia del juego consiste en mantener las reglas,” afirma el teórico holandés (70).

Nosotros somos arquitectos de la realidad que proyectamos en nuestros sueños y que construimos con la materia del tiempo y del espacio y también con absurdidades, con contradicciones, con paradojas, para que lo ilógico de aquéllas nos recuerden que esa realidad es nada más un juego de nuestra fantasía: “nosotros (la indivisa debilidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y en el tiempo, pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso” (OCI). Esta tentativa constante de construir deconstruyendo la realidad es el procedimiento literario a base del cual se edifican “Las ruinas circulares,” así como otros numerosos mundos borgeanos, que se hallan en un proceso continuo de re-modelación, sobre las arenas movedizas de las infinitas lecturas.

### **Construcción y deconstrucción de discursos**

En la presentación del marco teórico-metodológico, hemos introducido el concepto de la “deconstrucción,” tal como lo emplea Moser, con referencia al procedimiento de “re-utilización,” en el sentido de integración de los elementos de un discurso en la narración, pero en una lógica que funciona de manera distinta a la lógica anterior (“Réinscrire” 137). Se trata de un tipo de relato capaz de “desmantelar” cierta lógica narrativa tradicional, que no parece “natural,” y se

caracteriza, entre otros aspectos, por la presencia del principio escolástico aristotélico *post hoc ergo propter hoc* o la así llamada “causa falsa” que asume que la causalidad de un evento procede de la secuencia temporal de los acontecimientos, o sea, lo que es anterior es necesariamente la causa de lo posterior. Borges deconstruye la lógica narrativa tradicional, poniendo en crisis el sentido causal, relativizando la perspectiva, cuestionando el orden ontológico de lo real, lo que tiene como resultado una transformación de la organización fundamental del texto literario.

“Las ruinas circulares” se abre para dar lugar a una autorreflexión del autor como creador del mundo literario y también del lector como “soñador” que imagina e interpreta la historia narrada, confiriéndole nuevos sentidos, desde su propia perspectiva histórica y cultural. El lector contribuye así a la concretización del texto, dado que de la relación entre la obra y la actividad hermenéutica del lector-intérprete se originan nuevos sentidos. Desde este punto de vista, la estética borgeana tiene vínculos con la hermenéutica de Gadamer que postula que el sentido no es algo que esté escondido en el texto y que el intérprete tenga que tratar de ubicar, sino que se produce durante el encuentro de éste con la obra (*Truth* 337).

El mago en “Las ruinas” recorre el laberinto de ensueño y al final se entera de que él mismo es un sueño. Su anhelo de crear un ser humano por medio de la fantasía lo lleva a descubrir la verdad sobre su propio origen ilusorio. El descubrimiento de tal verdad desintegra su propia identidad. Él, el creador, es Nadie, igual que su hijo, el creado. En realidad, la meta hacia la cual se dirige ansiosamente el mago resulta inalcanzable, se desplaza de pronto y remite a otro soñador, y así al infinito. Este modelo de *regressus ad infinitum* que mina el concepto de sentido es una ilustración de la deconstrucción borgeana presente en “Las ruinas circulares.”

Borges convierte las nociones como la identidad y lo trascendente en elementos del

juego. Empleando la terminología de Huizinga, podemos afirmar que en el ámbito del “círculo mágico del juego,” tiene lugar una “cancelación temporal del mundo cotidiano,” ese nuevo universo guiándose según leyes propias (70). El protagonista se ha colocado en el centro del templo, metáfora del universo-laberinto, y su intento de crear es una forma de *imitatio dei*, pero si el ser soñado y también del soñador resultan ser meros simulacros, la pregunta que surge es cuál será la naturaleza del creador de ése último. Por consiguiente, el desenlace del cuento borgeano subvierte tanto la concepción teocéntrica del discurso religioso medieval, como también el antropocentrismo presente en el discurso histórico-cultural renacentista. La ficción borgeana niega también un aspecto del discurso antropológico, de acuerdo con el cual el viaje por el laberinto sería un camino de iniciación.

El cuento se puede interpretar también como una subversión del discurso religioso en torno a momentos clave de la historia de la humanidad. El mago se empeña en construir un mundo que se configura a base de la deconstrucción del Génesis bíblico: “Al principio, los sueños eran caóticos; poco después, fueron de naturaleza dialéctica” (“Las ruinas” 452). “El templo inhabitado y despedazado” parece el mundo creado del caos y en el que luego el mago colocará al hombre. El forastero se soñaba “en el centro de un anfiteatro circular” (“Las ruinas” 452) donde impartía clases. Se pueden distinguir aquí dos de los significados de la noción de sueño: como acto de dormir y como equivalente de “crear,” este último sentido remitiendo a Dios, pero también al artesano, al artista e implícitamente al escritor. Y si recordamos la convicción de Borges de que escribir significa primero leer, entonces la actividad de soñar se refiere también al lector, a los infinitos lectores y a sus innumerables lecturas. Se alude a la idea de predestinación, del “elegido” y también a la semejanza entre el ser humano y su Creador, de la que se habla en las Sagradas Escrituras: “Una tarde ... licenció para siempre el vasto colegio

ilusorio y se quedó con un solo alumno. Era un muchacho taciturno, cetrino, díscolo a veces, de rasgos afilados que repetían los de su soñador” (“Las ruinas” 452). Se ridiculiza también el poder del *logos* que en vez de ser herramienta de creación, tiene efecto destructor: “Quiso congregarse el colegio y apenas hubo articulado unas breves palabras de exhortación, éste se deformó, se borró” (“Las ruinas” 452).” La purificación con agua no es sinónimo del bautizo sagrado,<sup>141</sup> sino que se trata de un rito pagano. Sutilmente se ironiza sobre el primero de los diez mandamientos divinos: “se purificó en las aguas del río, adoró los dioses planetarios, pronunció las sílabas lícitas de un nombre poderoso y durmió” (“Las ruinas” 453). Esta cosmogonía dura catorce días, un múltiple jocoso de la cifra sagrada siete. El propósito del mago de infundirle al hijo el olvido del proceso de iniciación en “los arcanos del universo y del culto del fuego” antes de que éste nazca en el otro templo, “a muchas leguas de inextricable selva y de ciénaga” es una alusión al hecho de que el ser humano no tiene la capacidad de recordar la experiencia acumulada en sus vidas anteriores; la razón de este olvido inoculado antes del nacimiento, “por determinación de la voluntad” del Creador es un misterio revelado entre paréntesis: “Antes (para que no supiera nunca que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros) se le infundió el olvido total de sus años de aprendizaje” (“Las ruinas” 454).<sup>142</sup> Además, la historia del mundo acaba con el Apocalipsis: “se repitió lo acontecido hace muchos siglos. Las ruinas del santuario del dios del Fuego fueron destruidas por el fuego” (“Las ruinas” 454). Pero en este “incendio concéntrico” no sólo el universo retorna al caos primordial –como en el Apocalipsis judeo-cristiano, sino que también el creador es aniquilado, se desvanece en el vacío, junto con el resto del mundo soñado.

En el centro dislocado del laberinto de “Las ruinas,” el enigma se revela inesperadamente, una sorpresa cuyo efecto es de perplejidad, manifestándose como engaño,

como vacío, como una incesante reacción en cadena que lleva a la nada, a un soñador de rango superior que tampoco existe. Esta revelación final abre el amplio horizonte interpretativo que intuíamos al principio del presente análisis, dado que cuestiona la relación del hombre con su creador, pone en crisis la idea de génesis de la especie humana y vuelve problemática la diferenciación entre el nivel real y el onírico. Todo esto opera una desconstrucción de la relación genética entre el personaje y su autor –que es o el escritor o bien el lector-, como un cuestionamiento sobre la creación de la obra literaria y el concepto de autoría o como una puesta en tela de juicio de la separación entre diferentes planos de la realidad –fenomenológico, ficcional, onírico- lo que al final lleva al interrogante esencial, que se refiere a la sustancia de lo real.

Elementos de muy variadas inspiraciones se re-inscriben en el texto borgeano, convirtiéndose en material literario. En su clásico estudio sobre “La prosa narrativa en Jorge Luis Borges,” Jaime Alazraki destaca las ideas de inspiración oriental en “Las ruinas circulares.” Como señala el crítico, el mundo como sueño de Alguien o de Nadie forma parte de la religión budista, en la que se inspiraron los filósofos idealistas y que encuentra su expresión en la teoría schopenhaueriana de la voluntad, conforme con la cual, el ser humano llegaría a la liberación absoluta, tras la abolición de su querer (68). Es verdad que Borges incorpora en “Las ruinas” esa adaptación del concepto budista del nirvana a la filosofía occidental. Sin embargo, cabe añadir que una vez integrados en el discurso literario, estos elementos discursivos de índole filosófico-religiosa pierden tanto su valor doctrinario, así como el ideológico-conceptual, apareciendo como una versión posible de la realidad, el mundo maravilloso que se ubica de la otra cara del espejo. Las palabras de cierre, “otro estaba soñándolo,” hacen hincapié en la misma idea de soñador soñado, presente en el epígrafe: “And if he left off dreaming about you,” una cita del

cuento de Lewis Carroll, “Alicia a través del espejo.” Esta similitud entre el inicio y el final del cuento borgeano pone de relieve la circularidad, aspecto presente no sólo en la estructura narrativa, sino también a nivel temático –el templo tiene forma circular-, narrativo –mediante la expresión de esta misma idea en el título- y simbólico, el número de noches en las que el mago se afanó en crear al hijo, mil y una en total, como en el famoso cuento árabe, sugiriendo una incesante repetición. Esta reiterada circularidad realiza una *mise en abyme* del soñador. Por lo tanto, el cuento borgeano reivindica sus fuentes no en la religión ni en la filosofía, sino en otro universo literario, multiplicando al infinito el sueño y la metáfora del creador-soñador.

Borges desarrolla una nueva estética del sueño, en la que el concepto de “sueño dirigido” o “voluntario” es sinónimo de la creación artística; el autor argentino integra en sus textos oníricos elementos antiguos y modernos, pero desde una perspectiva singular, por un lado, utilizando y burlando los conocidos tópicos, mostrando su falta de fundamento y, de esta manera, deconstruyéndolos y, por otro lado, proponiendo una visión diferente, la del sueño como actividad creadora. Este giro en la estética de lo onírico constituye un acercamiento de la capacidad imaginativa que parte desde la literatura y se dirige hacia nuevos caminos también literarios. A base de la asociación entre sueño y literatura se halla el tópico de la literariedad de la vida que el autor argentino menciona en un pasaje sobre el filósofo alemán: “Ya Schopenhauer escribió que la vida y los sueños eran hojas de un mismo libro, y leerlas en orden es vivir; hojearlas, soñar” (“El inmortal” 26). Esta cita se refiere a dos significados de la noción de literariedad: por un lado, se trata de un objeto hecho de letras, es decir un libro, y por otro lado, a la esencia de la literatura o a lo que define el carácter literario de una obra.

En el caso de Dominic, el protagonista de “Youth without Youth,” se trata de un sueño nocturno, que ocurre involuntariamente y tiene una función específica, la de actualizar en la

memoria la información retenida anteriormente (el protagonista recuerda poemas en italiano que aprendió hace muchos años) y, aún más, de permitirle acceder al fondo de conocimientos que la humanidad había acumulado hasta aquel momento. En “Youth without Youth,” igual que en el texto borgeano, se resalta el valor cognitivo de lo onírico, con la diferencia fundamental de que en Borges se insiste en la capacidad creadora del sueño.

La estructura narrativa de “Las ruinas circulares” es la del laberinto, un diseño complejo y fragmentario, al mismo tiempo, que prefigura la imagen de su propia lectura. El laberinto es motivo y también modelo estructural de los textos oníricos, como metáfora de la forma misma del sueño, lo cual pone de relieve la inter-dependencia entre temática y estructura. El tema del hombre soñado remite a las cosmogonías gnósticas así como al texto mitológico conocido bajo el nombre de Epopeya de Gilgamesch y también a la condición misma del personaje literario, producto de los sueños tanto del autor, como del lector, ambos partícipes en el proceso de creación que resulta siempre inacabado, novedoso, irreal, igual que el sueño del que ha surgido.

#### **4.2.2. “Medianoche en Serampor”**

Tanto el universo onírico, como también la idea de la creación como sueño aparecen de manera explícita en el relato borgeano desde el principio. En “Medianoche en Serampor,” en cambio, el plano onírico es sugerido, como una posible explicación de lo acontecido, mientras que el tema de la irrealidad del mundo aparece codificada o "camuflada" a lo largo del texto-para utilizar el término con el cual Eliade define la hierofanía- y que es revelada al final.

Los protagonistas del relato son tres estudiantes de lenguas y culturas indias: Bogdanof, un orientalista ruso, Van Manen, un holandés que dedicó gran parte de su vida al estudio de la lengua tibetana y que estaba fascinado por la India y el tercero, un joven rumano. Éste último es

el narrador omnisciente que expone la vida de los tres estudiantes e investigadores en Calcuta y en sus alrededores. Al viajar de noche en coche, por el único camino entre el chalet de un amigo suyo en Serampor y la autopista, los tres amigos se desvían. El paisaje poco familiar, con árboles inmensos en ambos lados del camino, les asusta ("Desconcertados, inspeccionábamos los alrededores. La soledad nos llenaba de un estremecido horror: ¡cuántos árboles desconocidos, cuyas ramas tendían sobre nuestras cabezas una cortina cada vez más espesa! ¿Pretendían rodearnos para sofocarnos?" ["Medianoche" 24]). Al oír gritos de mujer, el chófer para el coche y los tres estudiantes ingresan en el bosque, caminando en dirección de la voz. Como no encuentran a nadie, vuelven y notan que el chófer y el coche han desaparecido. Vislumbran una luz en la oscuridad y la siguen hasta que llegan a una casa muy extraña, donde se encuentran con un viejo y su amo, Nilamvara Dasa. Ninguno de los dos habla inglés, otra cosa muy rara, y sus movimientos son muy lentos. El amo, con cara pálida y mirada de hielo, habla bengalés con un acento arcaico, tiembla sin ninguna razón aparente y sonríe como en un sueño. Los tres europeos se enteran de que Lila, la joven esposa de Dasa, ha sido asesinada aquella misma noche en la selva. Deciden irse y en el camino de vuelta se quedan dormidos en el bosque.

En la mañana siguiente, regresan al chalet, donde el chófer los ha estado esperando toda la noche para llevarlos a Calcuta y les muestra el coche limpio como prueba de que no se ha movido de ahí. Más tarde, se enteran de que aquella noche en la selva fueron testigos de un acontecimiento que había pasado ciento cincuenta años atrás. Por eso, una de las varias hipótesis que los tres formulan acerca de lo ocurrido es que han sido víctimas de una ilusión, de una trampa que les ha tendido Suren Bose, un profesor enigmático de quien sospechan se dedica al ocultismo. El personaje-narrador encuentra la clave con ayuda de Swami Atmananda, un experto en las prácticas Tantra, quien le dice que todo lo que pasa en este universo es ilusorio. Mientras

el joven le confiesa su perplejidad frente al hecho de que él y sus amigos no sólo hayan asistido a un acontecimiento pasado, sino que hayan participado de manera activa, modificando los hechos con su presencia, Swami lo toma del brazo y le promete que lo hará comprender. A medida que caminan, el paisaje cambia y el joven reconoce la casa de Nilamvara en medio del bosque espeso. Siente que no aguanta re-vivir aquella experiencia y le suplica a su acompañante a que lo despierte ("No me haga pasar por semejante prueba una segunda vez, es demasiado, Swami!" ["Medianoche" 61]).

#### **4.2.2.1 La selva-laberinto, el tiempo-laberinto y el dédalo de las hipótesis**

Una vez que entraron en el bosque, los personajes se perdieron en un laberinto espacial y también penetran, de manera gradual, en otra temporalidad: "No puedo medir el tiempo que pasamos metiéndonos entre los arbustos, con el temor a convertirnos de repente en testigos de algún drama tenebroso" ("Medianoche" 27), confiesa el protagonista-narrador, rememorando la experiencia que vivió con sus amigos, de noche, en la mitad de la selva. "No podía evitar la sensación de que estaba metido en un sueño, del cual no conseguía salir" ("Medianoche" 27), recuerda él, sugiriendo una posible explicación de lo vivido, igual que su compañero Bogdanov, que alude a otra posibilidad: "Comienzo a pensar que los tres hemos sido víctimas de una alucinación" ("Medianoche" 27), dijo aquél.

Poco a poco, la historia en clave realista se desliza hacia lo fantástico, al presentar una realidad que los personajes perciben de manera distorsionada, como si se tratara de un lugar mirífico, un mundo primordial, en donde reinara la paz, la inocencia, la falta de cualquier peligro: "Una extraña seguridad, cuyo origen no sabía discernir, nos rodeaba como una gracia, mientras, sin titubeos, ni temores, pasábamos entre unos gigantescos troncos de árboles, que, hace escasamente unos minutos, nos habrían aterrorizado" ("Medianoche" 29), recuerda el

narrador. “La jungla, en la que la noche multiplica –a los ojos de los pálidos rostros- las ocasiones de inefable horror, se nos antojaba ahora inocente y totalmente desprovista de peligros. No pensábamos en los reptiles ni en los animales salvajes. En suma, nos sentíamos libres de todos los temores de cualquier persona que se aventura, sin guardias ni guías, por el corazón de la selva india” (“Medianoche” 29), rememora el protagonista, haciendo hincapié en el sentimiento de libertad interpretable como un desprendimiento del entorno real, quizás un alejamiento de lo humano, una penetración en el mundo de los espíritus. Una fuerza invisible parece atraer a los viajeros hacia la espesura de la selva: “Nos extraviarnos, aspirados cada vez más por la profundidades del bosque. Unas macizas lianas rozaban nuestras cabezas. Nuestros pies se hundían en un espeso lecho de hojas muertas, musgo y helechos. Pero una tenaz ceguera nos empujaba a proseguir hacia un oscuro y desconocido objetivo” (“Medianoche” 30). Esta escena describe una especie de *descensus ad Inferos*, mediante el empleo de términos del área semántica de lo tenebroso, lo telúrico, lo funeste.

Este nuevo mundo funciona según una coordenada temporal que difiere sustancialmente de la conocida, uno de los aspectos que llaman la atención siendo la lentitud del sirviente bengalés que se mueve como en un sueño (“El anciano observó un instante de inmovilidad completa, con los ojos fijos” [“Medianoche” 31]) y que habla bengalí con un acento arcaico. Los personajes descubren estupefactos que el amo, Nilamvara Dasa, no habla inglés, un hecho muy extraño en la India del siglo XX, además de otros aspectos que hacen que el hindú resulte ser una persona incluso más insólita para sus huéspedes nocturnos: “La pesadez que aplastaba sus gestos, el temblor incomprensible que recorría su cuerpo a intervalos regulares, como si estuviera ardiendo por la fiebre, el brillo poco natural de sus pupilas, sus puños permanentemente cerrados, todos estos signos reclamaban nuestra atención de manera cada vez más insistente”

(“Medianoche” 33). El personaje-narrador reitera su sensación de vivir un sueño y también la percepción distorsionada que tiene de la temporalidad: “¿Era posible que el tiempo se hubiera detenido repentinamente? Tenía la absurda impresión de que sólo lo percibía por fragmentos, por secciones diferenciadas” (“Medianoche” 31), recuerda él.

El relato de Eliade empieza por describir un mundo aparentemente real, dentro del régimen estético realista, con personajes y lugares ficcionalmente reales, como resulta de la exposición en primera persona del protagonista-narrador, cuya identidad remite a la del escritor mismo. En “Medianoche en Serampor,” la selva en la que se desvían los tres amigos toma forma de un laberinto espacial inextricable del que les resulta casi imposible salir. Una vez que ingresan en el bosque, es decir, una vez que entran en el laberinto, éstos penetran en otro espacio y en otra temporalidad y se ven proyectados en un mundo que les sorprende por su aire arcaico. Mientras deambulan por este laberinto, no se dan cuenta de qué es lo que les pasa. Como el narrador le va a contar a Swami más tarde, él y sus amigos habían sido incapaces de reconocer el paisaje, con árboles muy altos y viejos como ya no existían en aquellas tierras: “El bosque que contemplábamos era el bosque de entonces: árboles gigantescos y venerables que probablemente fueron abatidos a lo largo del siglo pasado” (“Medianoche” 58). Les había sorprendido el estilo arcaico de la casa (“En cuanto a la casa de Nilamvara Dasa, erigida en el siglo XVIII ... desapareció de la superficie de la tierra” [“Medianoche” 58]) y el ropaje fuera de moda que llevaban los hombres que traían el cuerpo de la niña (“iban vestidos, a su vez, con ropas a la moda del siglo XVIII: turbantes y pantalones bombachos, cuyo uso ha desaparecido en Bengala” [“Medianoche” 58]). Esta proyección en el pasado constituye una ruptura de nivel que podría ser representada gráficamente por un eje vertical que parte desde el eje horizontal del tiempo cronológico y se dirige hacia abajo, simbolizando un periodo en un pasado lejano. Los tres

amigos deambulan confundidos por caminos tortuosos en el mundo de los muertos y al volver al chalet, regresan o al espacio de su vida cotidiana y retornan a la temporalidad lineal.

El viaje por la selva-laberinto, así como los desplazamientos entre diferentes planos temporales, generan un laberinto de hipótesis que los tres formulan, en el intento de explicar lo acontecido. Cada una de las numerosas hipótesis que los tres formulan y descartan una tras otra da origen a una historia, a un cuento que narra una realidad posible. El desarrollo hipotético de este acontecimiento narrado tiene lugar en el espacio y en el tiempo. Las coordenadas espacio-temporales de cada relato en miniatura forman una red invisible y laberíntica, cuyos caminos recorren mentalmente los tres amigos. Esta multiplicación de versiones posibles contribuye a la mayor complejidad del entramado narrativo. Para ilustrar estas ideas, vamos a referirnos a la conversación entre el narrador y Swami Atmananda, el maestro ocultista. El joven estudiante de cultura oriental admite creer que alguien que tiene poderes mágicos puede anular la condición presente del hombre y proyectarlo en otra parte del universo: “Creo que un experto, que dispone de fuerzas ocultas eficaces, es capaz de arrebatarse del momento presente a una criatura humana, de aniquilar, con ello, en cierta medida, los datos inmediatos de su vida, y de proyectarla sobre otro punto de la máquina universal” (“Medianoche” 55).

Al reflexionar sobre la hipótesis de que realmente sus amigos y él hubieran salido en coche aquella noche, el narrador se pregunta en qué momento ocurrió el desliz hacia el mundo de la ilusión. Si los tres realmente salieron en coche aquella noche, ¿en qué momento ocurrió el desliz hacia el mundo de la ilusión? Y si fueron encantados justamente después de partir del chalet, entonces ¿qué pasó con el chofer? ¿Habría sido éste también hechizado pero sólo por un rato y luego se despertó y regresó al chalet, mientras ellos estaban en el bosque? ¿O a lo mejor fue encantado durante todo el tiempo, volvió al chalet, se durmió y al despertar no recordó nada?

O puede ser que ninguno de los tres haya salido del chalet y que todos hayan sido víctimas de una alucinación.

Swami, el iniciado, guía los pasos del joven hacia la meta. El estudiante le confiesa que lo que no entiende es la posibilidad de que ellos no sólo hubieran asistido al desarrollo de un acontecimiento que ocurrió mucho tiempo atrás, sino aun más, lo hubieran "modificado" con su presencia, como resulta del hecho de que ellos hablaran con Dasa y éste les contestara e incluso le dijera a Bogdanof que no comprendía inglés ("Así que no sólo éramos los espectadores de un drama, que se había representado tiempo atrás, sino que nos introducíamos, como personajes nuevos, en la misma continuación de su intriga, la transformábamos mediante nuestras iniciativas, mediante nuestra actualidad, que los actores primitivos percibían claramente...["Medianoche" 58]). Swami le explica al joven que es un error tratar de atribuir cierta realidad a los acontecimientos, dado que en este mundo ningún hecho es real ("Medianoche" 58). Y en un mundo de las apariencias, el maestro de las fuerzas sobrenaturales puede hacer todo lo que quiere, pero lo que éste hace tampoco es real, sino un mero juego de apariencias, concluye el iniciado en las prácticas tántricas ("Medianoche" 60).

Como este argumento no parece convencerlo al joven europeo, Swami lo toma del brazo y le promete que se lo va a mostrar. Caminan juntos y el joven observa que el paisaje cambia en su alrededor: "Parecía que me hubiera despertado bruscamente en otro mundo. La frescura de la noche del Himalaya había desaparecido como por arte de magia, y en su lugar se había instalado la humedad de las noches meridionales" ("Medianoche" 60). El protagonista se encuentra otra vez proyectado en un laberinto espacial ("Palidecí. Me rodeaba un inmenso bosque" ["Medianoche" 60]) y se da cuenta de que se halla de nuevo proyectado en otra temporalidad ("De pronto reconocí el paisaje: aquellas llamas semiapagadas en unas hogueras abandonadas...

y no lejos de allí surgía la casa de Nilamvara" ["Medianoche" 60]). Para hacerle comprender el secreto, el maestro lo lleva al estudiante al mismo laberinto espacial donde éste se había perdido junto con sus amigos. Proyectado en un momento en el pasado, el estudiante se niega a vivir de nuevo la experiencia del laberinto. Esta vez, la llegada al centro de la construcción inextricable le crea pánico ("Toda la sangre de mis mejillas afluyó a mi corazón" ["Medianoche" 60]) y le suplica a Swami que lo despierte, como si el viaje dentro del dédalo fuera una pesadilla.

Al re-crear la ilusión de un espacio y un tiempo remotos, el ocultista quiso enseñarle quizás que a una ilusión le sigue otra o que uno puede soñar el mismo sueño varias veces o que todo en la vida no es más que un juego de apariencias. Y así este segundo viaje por el laberinto generaría otra vez una red creciente de interpretaciones posibles. Para encontrar una solución al enigma, el viajero tiene que ir de nuevo al laberinto espacial. Este segundo viaje del personaje es, a su vez, origen de una multitud compleja de interpretaciones que construirá el lector. Implicado en este continuo juego de espejos, éste va a tener que recorrer las páginas del libro y revivir la experiencia del dédalo desde el interior, siguiendo los pasos del personaje.

Según Doob, la construcción inextricable tiene una connotación *in malo*, de prisión peligrosa de la cual uno no puede escapar o de camino que lleva a la muerte (72). Los tres personajes llegan a la meta dentro de la selva, la casa de Dasa, y hallan la respuesta al enigma que les preocupa: la voz de mujer apuñalada era la voz de la hija del hindú, que había sido raptada y asesinada por los musulmanes. El descubrimiento de este secreto ocultado en el centro del laberinto literal los lleva a lo que metafóricamente podríamos llamar un laberinto de las interpretaciones del misterio que envuelve su viaje en el bosque. En otras palabras, el laberinto espacio-temporal remite a un laberinto a nivel mental, formado de las varias interpretaciones que los tres tratan de dar a su experiencia. Cada una de las numerosas hipótesis que los tres formulan

y descartan una tras otra da origen a una historia, a un cuento que narra una realidad posible. El desarrollo hipotético de este acontecimiento narrado tiene lugar en el espacio y en el tiempo. Las coordenadas espacio-temporales de cada relato en miniatura forman una red invisible y laberíntica, cuyos caminos recorren mentalmente los tres amigos.

El contacto directo con la cultura de Oriente le enseña al joven europeo que para la filosofía oriental existe un mundo único donde todo es posible al mismo nivel ontológico. Aunque experimenta la transición a otros espacios y a otros tiempos, el joven parece descreer de la posibilidad de que el mundo fuera irreal, lo que constituye, en efecto, el misterio que éste descubre en el centro del laberinto de las hipótesis y que es también el tema central de la obra. El sueño se acaba y el hombre se despierta felizmente a su propia realidad ("Cuando, al día siguiente, me abandonó el sueño, vi que el sol ya estaba alto en el horizonte y las olas verdes del Ganges me parecieron increíblemente dulces, incomparablemente claras, en el sereno reposo que me dispensaban" ["Medianoche" 61]).

#### **4.2.3. Dos mundos oníricos: "Las ruinas circulares" y "Medianoche en Serampor"**

La experiencia del laberinto no afecta la identidad del protagonista-narrador de Eliade, que consigue encontrar la salida y regresar a su condición anterior, como si lo que vivió hubiera sido solamente una ilusión, una alucinación o un sueño. En cambio, en "Las ruinas," la experiencia del laberinto onírico tiene un efecto profundo sobre la identidad del mago soñador, que acaba por desintegrarse. Desde este punto de vista, el centro del laberinto borgeano se define como el momento de consciencia del yo: "Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es" ("El inmortal" 158). La misma identidad entre el

centro y el descubrimiento del yo es expresada en el poema *Elogio de la sombra*:

Llego a mi centro,  
a mi álgebra y mi clave,  
a mi espejo.

Pronto sabré quién soy. (396)

El cuento de Borges describe desde el principio un mundo irreal: el protagonista llega en secreto ("nadie lo vio"), en la "unánime noche" desde "las infinitas aldeas" y su idioma es el zend, que alude a Zend Avesta, el libro sagrado de la religión zoroastriana, lo cual remite a una temporalidad mítica. El relato de Eliade empieza por describir un mundo real, con personajes y lugares auténticos, como resulta de la exposición en primera persona del personaje-narrador, cuya identidad remite a la del escritor mismo. Swami, el representante de la cultura hindú, evoca el carácter ilusorio del mundo, aspecto que se encuentra también en el pensamiento borgeano. Alfonso de Toro señala este componente del universo literario del autor argentino al afirmar que "el mundo exterior no existe por sí mismo, ya que todo es producto de signos codificados por los hombres, que todo es producto de diferentes percepciones" (50). Tanto Borges como Eliade emprenden un viaje en busca de signos, pero mientras la literatura de Eliade imita el mundo y representa una realidad posible, la escritura de Borges no copia el mundo externo, sino fabrica una pluralidad de mundos posibles con materiales culturalmente pre-existentes, y además es autorreferencial, ella misma imponiéndose como objeto de representación. En otras palabras, para Borges "la realidad no es el origen de los signos y de la verdad, sino los signos nos crean unas realidades, unas verdades y nuestra valorización de las mismas" (Toro 62).

A continuación, vamos a hacer referencia a ciertas correspondencias entre los elementos del discurso literario y los del discurso místico, con la intención de identificar y analizar

brevemente algunos elementos del texto que remiten a conceptos que el historiador de las religiones ha desarrollado en sus trabajos científicos.

En el texto eliadiano, el laberinto se configura en una variedad multifacética a varios niveles. El deambular por las tinieblas de la selva parece un itinerario intrincado, durante el cual los viajeros andan perdidos, en dirección del grito espantoso. La selva constituye la primera representación de la figura del laberinto en un plano concreto y aparece como un espacio feérico, roto de una realidad ajena a los tres viajeros. La espesura del bosque con árboles inmensos, como ya no existían en esas tierras y el exotismo de la noche india les causa miedo. Según las investigaciones del historiador de las religiones, en las sociedades arcaicas, las ceremonias de iniciación tenían lugar en el bosque: la selva y las tinieblas simbolizaban el infierno.<sup>143</sup> En medio de la selva, a veces hay una cabaña, lugar en donde el joven pasará por varias pruebas iniciáticas; éste se ve obligado a enfrentar el miedo y la tortura y también va a asumir un nuevo modo de ser, el del adulto, condicionado por la experiencia de lo sagrado, la conciencia de la muerte y la revelación de la sexualidad (*Sacrul* 208-209). En términos de la cosmología, la muerte iniciática en la cabaña que representa la matriz materna tiene la connotación de regreso a un estado embrionario. El joven en proceso de iniciación llega a ser contemporáneo de la Creación del Mundo; él vive en la matriz materna esperando los albores del primer día, porque para ser un hombre nuevo tiene que revivir la cosmología (*Sacrul* 210). La muerte es la salida de la condición profana del ser humano que no conoce la religiosidad; por consiguiente, para las sociedades arcaicas, el acceso a la espiritualidad se traduce por un simbolismo de la muerte (*Sacrul* 213). Desde un punto de vista esotérico, la casa de Nilamvara Dasa sería el correspondiente de la cabaña, vista como lugar de la iniciación, según la hermenéutica del historiador de las religiones.

El tema central del cuento –el descubrimiento por parte del protagonista de que la vida es sueño– tiene origen en la filosofía india. Este tema remite al concepto de Brahman, el ser absoluto que se manifiesta como eternidad, pero también como tiempo histórico. Para la mentalidad hindú, el "pecado" o el error del ser humano consta en vivir únicamente en la temporalidad lineal, ignorando el tiempo cósmico, es decir, dejarse llevar por el tumulto de la vida cotidiana y perder el contacto con lo trascendental, con la realidad de lo más allá, con la Divinidad. En opinión del historiador de las religiones, este mundo es ilusorio porque está en perpetua transformación. El error del hombre moderno consta no en vivir en el tiempo histórico, sino en creer en la realidad ontológica de la historia, en pensar que este mundo perecedero representa la realidad absoluta, en olvidar la eternidad; de ahí, su ansiedad y sufrimiento frente a la muerte (*Sacrul* 62). En conclusión, para la filosofía india, el mundo es un juego divino y desde una perspectiva ontológica la existencia en el tiempo histórico no es real. Una vez que descubre este misterio, el iniciado es capaz de romper la cadena de sus propias determinaciones ópticas y liberarse.

El viaje por el laberinto culmina con la experimentación de lo inquietante, "the uncanny" o "unheimlich" en alemán, término que Freud emplea en sus estudios de psicoanálisis y que significa algo no familiar, oculto, que causa miedo y confusión ("The Uncanny" 222). En el momento cumbre de la trama de "Las ruinas," el mago experimenta de repente "the uncanny" al comprender el carácter ilusorio de su propio ser y de este sentimiento extraño de inseguridad se contagia el lector al darse cuenta que puede tener una suerte similar porque, él mismo, a su vez, ha plasmado en la imaginación al protagonista, es decir, lo ha creado en el sueño. Él mismo habiendo sido soñador-creador, se integra al movimiento circular del destino que retorna eternamente. El protagonista-narrador de "Medianoche en Serampor" también vive intensamente

este sentimiento inquietante cerca del final de su jornada por el camino laberíntico de las hipótesis, cuando el maestro lo lleva de nuevo al maldito bosque que hubo antaño. Sin embargo, esta vivencia dura sólo un instante y parece simplemente una pesadilla de la que el protagonista se despierta sereno el día siguiente. En el texto eliadiano, la experiencia inquietante no compone la escena de cierre, sino es nada más un último obstáculo en las sinuosidades del laberinto, antes de encontrar la salida.<sup>144</sup>

Los dos autores tratan de manera diferente el tema del carácter alucinatorio de la vida. Mientras el tópico barroco de la vida como sueño se basaba en la dicotomía entre el engaño de la existencia terrenal definido como *theatrum mundi* y la verdad divina<sup>145</sup> -perspectiva religiosa que aparece ilustrada en el famoso monólogo de Segismundo en la obra calderoniana- Borges, con escepticismo, relativiza esta diferenciación, al mostrar que la realidad del hombre es un sueño de Dios que es, a su vez, soñado por otro, y así al infinito. Engaño y desengaño ya no son términos excluyentes, los contrarios coinciden formando un todo unitario y complejo, igual que la obra borgeana en su totalidad. En los trabajos de indianística, Eliade interpreta el concepto hindú de irrealidad de la vida relacionándolo con el tiempo histórico y afirma desde la perspectiva del orientalista que el hombre se equivoca al considerar esta realidad efímera la única importante, válida, llena de sentido. En sus relatos se expresa reiteradamente el intento de ofrecer puertas de salida hacia lo trascendente, pero éstas aparecen como posibilidades realizables solamente en el ámbito de lo onírico.

## CONCLUSIÓN

En este momento final del recorrido por los laberintos literarios de Borges y de Eliade, se impone echar una mirada retrospectiva sobre los diferentes enfoques, con el propósito de sintetizar los resultados de la investigación. La similitud esencial que se destaca del análisis de sus obras es que los dos eruditos han buscado medios literarios adecuados para expresar una pluralidad de contenidos intelectuales, mas desde posiciones ideológicas diferentes. Tanto el escéptico que cuestiona, entre otros aspectos, la relación del hombre con Dios, como también el apasionado por la mística que se afana por captar en su literatura la manifestación de lo sagrado en el mundo cotidiano, emplean en sus viajes literarios la misma figura: el laberinto.

Tema principal en los relatos que integran el *corpus* del presente trabajo, el viaje por el laberinto se concretiza como un proceso difícil, peligroso y lleno de obstáculos que el sujeto debe enfrentar, en su recorrido hacia un destino, que puede ser el centro o la salida del laberinto, o bien los dos, como en “El inmortal,” donde el centro de cada dédalo es también la puerta de entrada a otro. El destino de ubicación espacial puede coincidir,<sup>146</sup> en otro nivel de connotaciones, con el resultado de una búsqueda de naturaleza espiritual, mística o existencial. Desde esta perspectiva, el laberinto es un símbolo del proceso cognitivo de iniciación, que conlleva la idea de *peregrinatio*, el afán de conocer siendo la motivación de varios personajes de emprender el viaje. La trama presenta la evolución del personaje en una o más áreas –emocional, intelectual, social y espiritual- a lo largo de su itinerario sinuoso hacia el descubrimiento de un misterio.

En el análisis de los cuentos “El jardín de senderos que se bifurcan” y “El burdel de las gitanas,” hemos verificado la hipótesis de que el laberinto, figura fundamentalmente espacial, adquiere también una configuración temporal, en el texto literario. A partir del concepto

bajtiniano de *cronotopo literario*, hemos examinado la manera en la que el jardín-laberinto y la casa-laberinto son representaciones metafóricas del espacio y también incluyen el componente temporal, a través del desplazamiento de los protagonistas por las sendas sinuosas. Mediante el recorrido de los viajeros, la figura estática del laberinto se dinamiza y se convierte en objeto del universo literario.

La concretización temporal como laberinto trae a colación otra problemática, la de la memoria y del olvido, que está ilustrada en “Funes el Memorioso” y “Youth without Youth,” dos obras cuyo tema principal es la hipermnesia, una capacidad memoriosa extraordinaria. El análisis enfoca los itinerarios temporales enmarañados que recorren Ireneo y Dominic y pone de relieve la manera en la que el tumulto de recuerdos proyecta a cada uno en varias dimensiones del tiempo, formando, en ambos casos, un laberinto de la memoria. Encadenado por su vana e “implacable memoria” (“Funes” 490), Funes es prisionero de este laberinto en el que muere atrapado. A Dominic, en cambio, la capacidad de extraer información depositada en el inconsciente colectivo desde los albores de la humanidad le permite salvar a su amada del proceso de senectud galopante, dándole la posibilidad de que recobre su juventud. Al llegar al “centro” del laberinto de la memoria, Dominic encuentra soluciones para los cuestionamientos de su investigación lingüística y también para el problema de Verónica. La hipermnesia de él es liberadora.

El gran anhelo de los personajes de Borges y de Eliade es llegar al final del camino por del laberinto. El recorrido culmina sea con la llegada al centro, que en sí equivale a una superación de los obstáculos o de una etapa anterior, sea con el encuentro de la salida, que implica un nuevo comienzo. Hemos enfocado esta problemática que concretiza la segunda hipótesis del presente trabajo, a partir del análisis de los mundos literarios de “El inmortal” y “El

secreto del Doctor Honigberger,” cuyo tema principal es el viaje en busca de la inmortalidad, y los de “Las ruinas circulares” y “Medianoche en Serampor” que tienen como denominador común el carácter ilusorio de la vida. Según esta hipótesis, los significados del destino al que llegan los personajes borgeanos difieren de las connotaciones del centro del dédalo eliadiano, contraste que se debe al hecho de que los dos autores retoman, integran y re-utilizan elementos de otros discursos de maneras diferentes. El discurso literario borgeano integra las connotaciones míticas y religiosas que el laberinto posee en otros discursos para engendrar significados diferentes. Al reflexionar sobre los medios de la representación, la estética del autor argentino supera los límites de la mimesis y trae a colación cuestiones estéticas y gnoseológicas. Esta reproducción deformadora de los componentes de otro texto o discurso define la parodia, uno de los procedimientos literarios favoritos del escritor argentino.

Los protagonistas de los cuentos borgeanos que hemos analizado anhelan trascender la condición humana limitada que les parece una cárcel gnoseológica, pero no tienen éxito, son incapaces de alcanzar lo absoluto. Para conseguir este fin, ellos transgreden constantemente los límites del espacio, del tiempo, de lo estético, de la memoria y de la muerte, que articulan la realidad. Por ejemplo, Funes es un modelo de memoria ilimitada, los trogloditas son gente que sobrepasó la frontera de la muerte, la Ciudad de los Inmortales es una construcción extraña que rompe los límites de lo estético y de lo funcional, el laberinto imaginado por Tu'ui Pên es un desafío al linde temporal que impone la cronología, el deseo del protagonista de “Las Ruinas Circulares” de engendrar un hijo en el sueño quebranta el borde ontológico de lo humano. Todas estas ilustraciones de anulación de las fronteras que definen la condición humana son un desafío de lo real, poniendo en tela de juicio su certeza, mostrando su falacia, su insustancialidad.

El camino de iniciación lleva a los personajes a comprender las limitaciones humanas y la

imposibilidad de trascenderlas. Este proceso de comprensión de la condición humana limitada representa lo que Gadamer define como “experiencia real.” “Real experience is that in which man becomes aware of his finiteness,” afirma el hermeneuta, en un capítulo de su famoso libro *Truth and Method*, dedicado al concepto de “experiencia” y a la esencia de la experiencia hermenéutica (*Truth* 320). Es así como se define la experiencia de Yu Tsun en “El jardín de senderos que se bifurcan,” la de Gavrillescu en “El burdel de las gitanas,” la del mago en “Las ruinas circulares” y la del joven rumano en “Medianoche en Serampor.” Aún más, en el caso del personaje-narrador de “El secreto del Dr. Honigberger,” es el recorrido hermenéutico que éste emprende a partir de los textos del Dr. Zerlendi lo que le despierta la conciencia de sus propias limitaciones.

El viaje por el laberinto lleva a los protagonistas de los cuatro textos borgeanos a una revelación de orden ontológico que resulta ser una experiencia desestabilizadora y desintegra su propia identidad, haciéndolos cuestionar su existencia en el mundo y la sustancialidad de la realidad fenomenológica. El acercamiento a esta problemática con profundas implicaciones filosóficas, religiosas y antropológicas desde la perspectiva literaria logra ilustrar –por medio de la creación de mundos misteriosos y fascinantes- una convicción y, al mismo tiempo, interroga su validez, poniendo en crisis tanto la afirmación como también la negación de alguna posición firme. Desde esta perspectiva, la filosofía –y podemos añadir la religión y la antropología- parecen ser “un juego dialéctico,” “derivaciones” del lenguaje, que en la visión de los habitantes de Tlön son puras especulaciones metafísicas (“Tlön” 436). Por consiguiente, el mundo ficcional del laberíntico Tlön se impone como una variante más verídica que la realidad del lector mismo. Si bien Borges deconstruye el relato a través de la multiplicidad de perspectivas y la apertura hacia el infinito que al final llega a incluir de manera alucinante al lector mismo, Eliade

construye el relato que se plantea como itinerario literario que revela la sustancia trascendente de lo real.

Borges juega con paradojas y las convierte en realidad del mundo literario. La figura del laberinto, que está presente de manera recurrente y cobra una multitud de concretizaciones en sus poemas, cuentos y ensayos, representa justamente una manera de expresar la perplejidad frente a las contradicciones del mundo, a los misterios del universo incomprensible y a los límites de la condición humana, así como una puesta de manifiesto de la imposibilidad de superar esos obstáculos, de alcanzar una meta, lo absoluto. En este sentido, estamos de acuerdo con la opinión de Bulacio de que Borges es, más que un escéptico, un creyente o, mejor dicho, “un esperanzado en la existencia de algo más allá de lo puramente fenoménico, un buscador de verdades” (*Los escándalos* 201). Desde esta perspectiva, el laberinto es imagen del universo que el hombre no logra penetrar debido a su finitud. Por otra parte, lo que Eco llama “pensamiento del laberinto” es una valoración positiva del pensar razonable, hipotético y que “no aspira a la globalidad” (“El Antiporfirio” 302). Los mundos literarios que crea Borges no tienen la pretensión de afirmar verdades últimas, sino que entran en esos discursos para cuestionarlos, para jugar con ellos, lo que da origen a una multitud de posibilidades para interpretar la realidad. Es el lector quien goza de la libertad de elegir una bifurcación posible en el laberinto del texto, lo cual implica también un profundo goce estético.

El escepticismo de Borges vuelve confusos los contornos entre lo real y lo irreal, prácticamente desrealizando el mundo (de ahí “la expresión de la irrealidad en su obra,” para traer a colación el sintagma que emplea Barrenechea en el título de su ya clásico libro). El autor argentino expresa esta actitud en un tono irónico, presentando la desproporción entre la pretensión de abarcar la realidad a través del lenguaje y las limitaciones de la naturaleza de éste,

entre la ilusión del hombre de poseer el poder demiúrgico y la falacia de esta fe, entre la aspiración del ser humano hacia la inmortalidad y su condición de mortal, entre la conciencia y el engaño, entre el anhelo de aprehender lo eterno y la perspectiva de lo efímero, lo contingente, lo irrecuperable, desde la que se intenta la comprensión de lo perdurable.

El mundo “ilusoriamente multiplicado en muchos espejos” (en “Otras inquisiciones”) es una imagen del universo-laberinto, en el que no existen ni el espacio ni el tiempo como dimensiones de la realidad: las repeticiones, las simetrías, la perspectiva múltiple como efecto de un sinfín de reflejos en numerosos espejos anulan la presencia física, espacial, mientras que la simultaneidad de todos los instantes de la cronología tiene como consecuencia la entrada en otra temporalidad que se manifiesta como experiencia sea de lo súbito, sea de un presente eterno. En tal universo conjetural, todo está en todas partes y un hombre es todos los hombres. El desvanecimiento del espacio concreto, la abolición del tiempo histórico y la desintegración de la identidad individual constituyen expresiones de una actitud irónica frente a las contradicciones del mundo, que son ironizadas, por ejemplo, en “La Biblioteca de Babel”: “Afirman los impíos que el disparate es normal en la Biblioteca y que lo razonable (y aun la humilde y pura coherencia) es una casi milagrosa excepción” (469).

El análisis comparado pone en relieve también la cuestión de la identidad. Al anular la identidad del yo, Borges aniquila también la del otro, sosteniendo que “mi verdadero nombre es Nadie” y que “Nadie es alguien.” Eliade, en cambio, disuelve el yo para lograr –igual que el hombre de las sociedades tradicionales- una comunión íntima con el otro. Esto ocurre en el ámbito de un *locus amoenus*, un espacio de conciliación, entre la vida y la muerte, fuera de la historicidad, donde las identidades opuestas coexisten. Se trata, por ejemplo, de la experiencia inefable del personaje-narrador de “Medianoche,” cuando el maestro en los misterios del

tantrismo lo proyecta de repente en medio de un ambiente que le resulta extraño, donde se encuentran seres que pertenecen a dos momentos históricos y a dos niveles ontológicos diferentes. Otra ilustración de semejante disolución identitaria es la experiencia de Gavrilescu en “El burdel”; en el mundo ambiguo donde viven las gitanas, el protagonista queda desnudo, lo que se puede interpretar como la pérdida de la identidad individual, con lo cual Gavrilescu se convierte en cualquier hombre, en todos los hombres, iguales, frente a la muerte. Esta etapa de la disolución del yo anticipa el encuentro con la otredad, con el mundo de los espíritus en el que el alma va a iniciar un nuevo ciclo vital. Es aquí donde se manifiesta el problema lógico que lleva el nombre de *coincidentia oppositorum*, es decir, la unificación de polos opuestos, el mundo de los mortales que se sobrepone al mundo eterno. Gavrilescu vacila entre el uno y el otro, camina de incógnito en su barrio y al final se reúne con la mujer amada, a la que abandonó. Esto significa que el caminante se encuentra con la muerte, pero también con el amor que da vida, dos contrarios que coinciden al final del recorrido textual y al cabo del viaje del ser por este mundo.

Sin embargo, mientras el discurso literario de Eliade conlleva este significado trascendente que se puede extender para englobar la existencia humana en general, Borges alude, a través de la negación del yo, al destino del escritor en particular, cuya voz queda en silencio para dejar hablar la obra. “Una poética de la lectura, en vez de una poética de la escritura, está implícita en esta negación” (*Borges, hacia una lectura* 35) afirma en este sentido Rodríguez Monegal, alusión a la necesidad de apelar al lector para la interpretación del texto literario.

Del acercamiento comparado a la figura del laberinto en las ficciones de los dos autores se desprende la idea de que ésta puede ser utilizada como configuración de las paradojas de este mundo: simbolización del caos y del orden, una manera de estructurar para poder representar físicamente el espacio ilimitado y el tiempo infinito, la multiplicidad por medio de las

desviaciones y la unidad de la construcción en su totalidad. En Borges, el laberinto se convierte en símbolo libresco. Por un lado, escuchamos la risa lúgubre del viajero que descubre, al final, que el rumbo no ha tenido sentido, que aunque llegó a la meta, ésta fue engañosa, y él cayó víctima de su propio sueño y ahora se complace en mostrarnos la ironía de la suerte, de su propia suerte que se convierte en nuestro destino de lectores, que tampoco somos capaces de intuir, hasta muy cerca del final, la trampa. Por consiguiente, el laberinto se convierte en imagen autorreferencial y en figuración del metalenguaje. En cuanto a la prosa iniciática eliadiana, el esoterismo que destaca en ella no se basa en el escepticismo, sino en la afirmación de la existencia de un más allá lleno de significado. La muerte no es el punto final del viaje por el laberinto, sino solamente una etapa de un proceso de transformación, un paso indispensable del camino de iniciación, la oscuridad antes de un nuevo alba.

La idea que se destaca de nuestra lectura es que tras el motivo del viaje por el laberinto, Borges y Eliade cuestionan la sustancialidad y la insustancialidad de lo real. El universo literario borgeano tiende a problematizar las connotaciones míticas y teológicas del laberinto, que se manifiesta sobre todo como configuración metafórica de la literatura misma. El laberinto como “caos de palabras heterogéneas” y multitud monstruosa de “dientes, órganos y cabezas” (“El inmortal” 538) configura un “no lugar.”<sup>147</sup>

La Ciudad de los Inmortales es un espacio de pasaje, de anonimato, creado por acumulación excesiva de objetos sin individualidad. Según Augé, el no lugar se construye a base de la lógica del exceso. La Ciudad-laberinto es un no lugar resultado del exceso de espacio, mientras que el dédalo como bifurcación incesante en la imaginación de Ts’ui Pen es un no lugar como consecuencia del exceso de tiempo, y la yuxtaposición de Homero, Cartaphilus y Rufo constituye un exceso del *ego* que da origen a un laberinto del yo. Esta abundancia llega a negar

cualquier correspondencia con la materia, el tiempo y el yo, el laberinto borgeano afirmando, de esta manera, la realidad de su propia literariedad. Al cerrarse hacia el exterior, el dédalo se interioriza y refleja su propia sustancia, la de espacio literario donde las contradicciones pueden desarrollarse. Lo real en Borges es la experiencia de la escritura, del texto, del lenguaje. La ambigüedad simbolizada mediante el laberinto sobresale una vez más a nivel de la relación entre el texto y la realidad fenomenológica. El laberinto borgeano afirma su realidad dentro de la obra y, al mismo tiempo, relativiza los vínculos con la realidad externa. El único mundo posible de existencia de tal laberinto es el universo literario. La literatura es reproducción de sí misma y de ahí resulta su carácter irreal. Paradójicamente, lo real en Borges es entonces la experiencia de la irrealidad. En Eliade, lo real es la experiencia de lo sagrado. Tanto el recorrido literario como el encuentro con lo sagrado son modalidades de experimentar una realidad más significativa que otras, en el intento inagotable del ser humano de evadir de su historicidad.

Tras la coexistencia ecléctica de diferentes corrientes y géneros literarios, la obra borgeana no sólo parodia el canon, sino que también relativiza sus límites, deconstruyéndolos, mostrando la realidad desde otras perspectivas, trascendiendo las fronteras impuestas por discursos especializados como la filosofía, la religión y la antropología. Borges es el creador de una meta-literatura que cuestiona las limitaciones de sus propias fuentes, reflexionando sobre las paradojas insolubles de este mundo. La impresión de lectura es, según Rosa, que “estamos siempre demasiado cerca o demasiado lejos, pero nunca encontramos el centro” (“Texto-palimpsesto” 187) que encierre la verdad absoluta, y la respuesta única que el lector se empeña encontrar es inubicable. Lo único se esparce en lo múltiple y lo múltiple se disuelve en uno, con lo cual el objeto de la búsqueda es relativizado. El discurso borgeano pone en tela de juicio la dialéctica de lo bueno y lo malo que rige, por ejemplo, el acto de Yu Tsun que es a la vez víctima

y victimario, así como la búsqueda de Rufo que prefiere volver a la mortalidad, así como la dialéctica de la memoria y del olvido al que remite el caso de Funes y también la vacilación entre la posibilidad y la imposibilidad que subsiste en el afán del mago de crear un hombre en el sueño.

Cada uno de los textos que hemos analizado comienza como un viaje por un laberinto y las reglas del juego son bien definidas al principio: Yu Tsun tiene que doblar siempre a la izquierda para no perderse, Rufo tiene que recorrer desiertos, enfrentarse con bestias y sufrir de sed, mientras que la tarea del mago es soñar. El objeto anhelado tiene intrínsecamente una connotación *in bono* que coincide con la expectativa del lector implícito: huir del perseguidor, tender al ideal de inmortalidad, tener una vasta capacidad memoriosa o crear a través del sueño son metas positivas. Estas reglas del juego son justamente normas de legibilidad que los textos proponen al inicio. Sin embargo, el desarrollo de la trama desobedece estas mismas normas, decepciona al viajero y también engaña las expectativas del lector. El protagonista recorre uno o varios laberintos en cada uno de los cuales el lugar que correspondería al centro o a la meta es una trampa, un desengaño, un desplazamiento hacia otro laberinto (como en “El inmortal”), la realización de la propia insustancialidad (en “Las ruinas”) e incluso la muerte (en “El jardín” y en “Funes”).

En la revisión crítica de la literatura en torno a Borges, hemos mencionado que Rosa hizo hincapié en la artificiosidad del estilo borgeano “pulsátil,” como si fuera un “escándalo geométrico,” que solamente remitiera a una experiencia de lectura (“Texto-pamlimpsesto” 187), es decir, no a algún significado profundo. Nosotros hemos llegado a la conclusión de que, al contrario, los juegos de palabras remiten a estructuras profundas, pero que también son juegos: Borges juega con los términos, relativizando la relación ya consagrada del significante y el

significado, pero también con ideas filosóficas cuestionando su validez, con sistemas filosóficos, relativizando su valor doctrinario,<sup>148</sup> con figuras emblemáticas de la cultura universal, desmitificándolas -al afirmar que “todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare son Shakespeare” (“Tlön” 439)- jugando como un duende travieso y burlón que nos incita a re-pensar, a interrogar, a tomar posición, a re-evaluar nuestras referencias culturales, a aceptar la existencia de otras posibilidades.

Recordando la reflexión de Eliade de que el sentido de la existencia es justamente encontrarle sentido, podemos concluir que los personajes que viajan por los laberintos de las obras de los dos autores están en busca de un sentido. De manera similar, los lectores que recorren estos laberintos literarios esperan penetrar algún enigma existencial al final de los caminos sinuosos: comprender el mapa del universo, hallar el elixir de la juventud eterna y vencer la irreversibilidad del tiempo o encontrarse con lo sagrado. Constarán sorprendidos que al cabo del itinerario, tal desenlace no ocurre, el misterio no se les revela, sino que ellos mismos están invitados a participar en la creación de un posible sentido.

A través del acercamiento comparado a obras de Borges y de Eliade, hemos logrado integrar la literatura de Eliade en un debate literario que proyecte su valor hacia el ámbito internacional y que también haga resaltar, por medio de una perspectiva recíproca, la especificidad de Borges. La lectura de los laberintos borgeanos en comparación con los del autor rumano ha sacado a luz cuestiones menos estudiadas de la obra del argentino, entre los que mencionamos las connotaciones místicas del viaje por los dédalos, la interpretación del centro del laberinto y la dinámica de las relaciones interdiscursivas, así como la fe en la perduración de sus palabras, como prueba del optimismo del creador de arte que confía en la vida de su propia obra.

A su vez, la lectura de los laberintos eliadianos “a partir” de Borges ha abierto un marco de discusión sobre temas como la inmortalidad, por ejemplo, ya que la obra del argentino relativiza la perspectiva respecto de esta cuestión, que en Eliade aparece como ideal supremo del ser humano cuyo alcance brindaría la felicidad. La visión de la muerte como iniciación y paso hacia otra vida, tal como está presente en Eliade, y no como punto final del destino implacable, es otro de los aspectos que han puesto de relieve la lectura en paralelo. El aspecto autotélico que coloca la literatura en la posición del referente último del texto y que es fácilmente detectable en Borges –característica de la escritura borgeana que ha sido analizada extensamente por la crítica– es un elemento que hemos encontrado también, en ciertos episodios, en las ficciones del escritor rumano.

El análisis en paralelo de las estructuras narrativas ha destacado dos modelos hermenéuticos. El camino por el laberinto borgeano es metáfora del viaje a través del texto literario, recorrido al final del cual la revelación no acontece, sino que el caminante mismo tiene que producir, dándole sentido. Cabe notar el parentesco entre esta visión de Borges y la hermenéutica de Gadamer que postula que el sentido se produce durante el encuentro del intérprete con el texto (*Truth* 337). La famosa definición de la obra artística que esboza Borges pone de relieve la ausencia de la revelación e implica la participación del receptor en la producción de sentido: "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 que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético" ("La muralla" 13).

El laberinto que imaginó el bisabuelo de Yu Tsun, como también el laberinto de los sueños del mago son metáforas borgeanas del concepto epistemológico del autor. Igual que el

laberinto de Asterión o el de La Biblioteca de Babel, se trata de figuras con bifurcaciones permanentes que no representan una realidad definitiva ni fija, sino un constante proceso de búsqueda de algo siempre inaprehensible. Este proceso se puede interpretar como la palabra que mejor exprese lo real, como la verdad que se bifurca y se puede mirar desde diferentes perspectivas o como el deseo de conocer al creador del mundo, al Bibliotecario. Los viajes a través de estos laberintos son metáforas de unos recorridos literarios. Los mundos ficticios descomponen sus procedimientos para revelar sus mecanismos de funcionamiento. Finalmente, esta cosmovisión caótica es expresión metafórica del propio concepto de autor cuyo estatuto se vuelve ambiguo: éste ya no es creador absoluto de su obra, sino co-creador, junto con el número infinito de lectores, que toman contacto con el mundo literario, durante un sinfín de lecturas y de relecturas. Y aún más, la posición del autor es relativizada también en dirección vertical, la sugerencia de otro creador que le haya dado vida –también de manera ilusoria- desintegrando su yo. En un análisis comparado entre la obra de Borges y la de Michaux, Eberhard Geisler afirma que la escritura borgeana “no logra establecer algo único, una última verdad, constituyendo, en su lugar, un mero juego de diferencias” y que “el discurso carece de valor epistemológico” (117). Nosotros pensamos que la verdad última es justamente la modalidad procesual de tal verdad, es decir, el hecho de que la verdad no sea algo completo ni acabado, sino que esté en un constante proceso de transformación, de finalización, pero sin que llegue a ser fijo.

Con respecto a los modelos hermenéuticos que proponen los textos de Eliade, podemos afirmar que al principio, éstos parecen conformarse al modelo de *aletheia*,<sup>149</sup> con estructuras narrativas que aparentemente conducen a la revelación de cierto sentido, pero en efecto, el final – en cada uno de los cuatro relatos que hemos analizado: “El burdel,” “Youth,” “El secreto” y “Medianoche”- revela un desenlace ambiguo que alude a varias posibilidades e implica la

participación del lector en la creación de sentido del texto literario. Desde esta perspectiva, cabe mencionar que la “hermenéutica creadora” que promueve Eliade es una manera de interpretación participativa, de comprensión y vivencia a la vez, un acto que implica una transformación espiritual por parte del intérprete. Es esta la experiencia de Honigberger y sus seguidores, por ejemplo, personajes cuyos planos existenciales son afectados por sus propios proyectos hermenéuticos. Desde la perspectiva de lo sagrado, en donde penetra en su viaje de interpretación, el mundo profano le resulta incomprensible, extraño, sin sentido. Es tanto el caso de Honigberger, Zerlendi y el narrador de ese cuento, como también el de Gavrillescu y del protagonista de “Medianoche.”

Contrario a la opinión de la crítica, los universos literarios de los dos autores no copian elementos de otros discursos. En un estudio de 1986 que destaca las correspondencias entre la narrativa de Borges y la filosofía, Juan Nuño opina que la creación literaria del argentino es una ilustración de ideas filosóficas o metafísicas y afirma que “se trata ni más ni menos que de una aplicación del platonismo metafísico al mundo de la literatura y, en general, de la creación artística” (58). En nuestra opinión, afirmar que la literatura de Borges ilustraría ideas filosóficas o que la narrativa de Eliade constituiría una representación de su hermenéutica de las religiones sería una simplificación de las posibilidades expresivas de sus universos literarios y una limitación de las interpretaciones de éstos. En cambio, se puede hablar de un proceso de deslizamiento de un registro al otro, que se explica por el hecho de que lo estético ofrece la posibilidad de presentar mundos con sus propias peculiaridades, de los que no faltan ecos filosóficos, metafísicos, antropológicos, religiosos. Si en el caso de Borges este desplazamiento de lo metafísico a lo estético se traduce por un juego gracias a su propia fascinación por la distancia crítica, como lo interpreta Bravo (257) y podríamos añadir, un juego estético que

convierte la certeza en azar, las similitudes en paradojas y lo real en ilusorio, en el caso de Eliade, esta transición es más bien vertical, mediante la apertura insólita de una vía de acceso hacia otra realidad, que irrumpe inesperadamente en el plano cotidiano del mundo literario.

La crítica en torno a la obra literaria de Eliade hace hincapié en los vínculos entre los conceptos que el historiador de las religiones desarrolla en sus trabajos científicos y la creación artística; en opinión de dicha crítica, su arte representa más bien una ilustración de los discursos extra-literarios que éste incorpora. En nuestro análisis, hemos llegado a la conclusión de que los vínculos con los elementos que forman parte del paradigma hermenéutico de lo sagrado que el historiador de las religiones examina, teoriza e interpreta en el discurso de las ciencias humanas, se pueden interpretar, en varios casos, como parte de una fase de mistificación en el desarrollo de la trama. Hemos visto, por ejemplo, en “El secreto del Doctor Honigberger,” una transición de un paradigma hermenéutico a otro, un cambio de acercamiento desde la búsqueda de la meta única, o sea, de un entramado narrativo que se dirigía hacia la revelación de una esencia oculta en el “centro” del texto, a la producción de significados múltiples. La historia de detectives tiende hacia la resolución del misterio, pero al final les da a los lectores la tarea de producir sus propios sentidos.

En los cuatro textos literarios eliadianos, el valor místico de lo sagrado disminuye, a veces casi se laiciza, mientras que la dialéctica de lo sagrado y lo profano es ilustrada como polarización de mundos recíprocos y complementarios, cuya co-existencia confiere carácter fantástico a la obra. Podemos concluir que la disolución del aspecto religioso de lo sagrado que ocurre en algunos momentos en ciertos textos literarios de Eliade, como por ejemplo, en “El burdel,” en “El secreto” y en “Medianoche,” tiene como resultado una suspensión de la referencia externa, lo que ilustra la teoría de Ricoeur. Según este teórico, “the literary work

through the structure proper to it displays a world only under the condition that the reference of descriptive discourse is suspended. Or to put it in another way, discourse in the literary work sets out its denotation as a second-level denotation, by means of the suspension of the first-level denotation of discourse” (*Rule 272*). De este modo, el elemento del discurso místico-religioso, al perder su connotación originaria, se convierte en componente del discurso literario. La tensión del momento cumbre del encuentro con lo sagrado, en dichos relatos, se resuelve como sueño, ilusión o juego. Aunque estos textos estén repletos de figuraciones míticas, alusiones filosóficas y creencias religiosas, el desenlace abre un abanico de interpretaciones posibles, y una de ellas es de fase demistificadora, en la que las referencias a aspectos extra-literarios funcionan como figuraciones del texto literario.

El carácter autotélico que semejantes elementos confieren, en ciertos momentos de la lectura, a los textos eliadianos, constituye una de las similitudes que comparten los universos literarios muy contrastantes de los dos autores. Entre otras características que sobresalen del discurso de ambos literatos, además del mencionado intento de captar la realidad más allá de lo expresable en la figura del laberinto, cabe recordar la manera insaciable de hablar de la lectura y de la escritura, así como una particularidad relativa a la hermenéutica del “centro” del laberinto. En los textos que hemos analizado, el alcance de la meta hacia la que tienden los protagonistas desde el principio de su recorrido no se concretiza como destino final del viaje, sino que lleva a algo más allá. Este elemento insólito del itinerario les propone a los caminantes un nuevo reto, que en Borges constituye un *regressus ad infinitum*, y en Eliade, un *regressus ad originem*.

En Borges, se deja percibir una nostalgia por una literatura totalizadora, un proyecto de reunir los saberes dispersados en la física cuántica, la geometría fractal, las ciencias humanas, de integrarlos en la realidad ficcional. En Eliade, se deja percibir cierta nostalgia por el paraíso

perdido, por la espiritualidad del hombre primordial y por una “religiosidad cósmica,” vista como solución a las angustias de la sociedad moderna.

Por consiguiente, los universos literarios de los dos autores tejen sus tramas alrededor de una problemática similar: el cuestionamiento acerca de la naturaleza de lo real. Cada uno concibe esta problemática de maneras diferentes: para Borges, lo real es insustancial, absurdo, incomprensible, paradójico; para el historiador de las religiones, lo real se define como experiencia de lo sagrado y, por consiguiente, es sustancial, conmovedor, una revelación llena de significados, que se concretiza en sus textos literarios no como verdad última, absoluta, unívoca, sino como una de las varias posibilidades.

## Anexo

### Mircea Eliade: ficha bio-bibliográfica<sup>150</sup>

Mircea Eliade nace en Bucarest, en 1907. Es hijo del capitán Gheorghe Eliade y de Ioana Stoenescu. En 1921, gana el Primer Premio en un concurso organizado por „Ziarul Științelor Populare” (“El periódico de las ciencias populares”), por el ensayo „Cum am găsit piatra filozofală” (“Cómo encontré la piedra filosofal”), que dio muestra de su talento literario y también de su interés por la filosofía. A los 21 años, recibe una beca para estudiar filosofía en la Universidad de Calcuta, en la India, bajo la dirección del profesor Surendranath Dasgupta. Pasa seis meses en un monasterio del Himalaya, donde tiene la oportunidad de vivir experiencias místicas que lo convencen de la viabilidad de los símbolos religiosos y de la importancia de la espiritualidad arcaica y Oriental para el mundo Occidental. En La India aprende sánscrito y junta material para su tesis doctoral que se titula “Le Yoga, immortalité et liberté.” En 1930 escribe en India su primera novela *Isabel și apele diavolului* (*Isabel y las aguas del diablo*) por la que la sociedad literaria “Femina” le otorga el Premio para La mejor novela del año. De vuelta a Rumanía, funda la revista *Zalmoxis. Revue des études religieuses* y recibe el puesto de asistente de Nae Ionescu en la Universidad de Bucarest y profesor suplente de su curso de Metafísica e Historia de la Lógica. En 1934 se casa con Nina Marey. En 1937, publica “Cosmologie și alchimie babiloniană” [Cosmología y alquimia babilónica], un trabajo que detalla sus temas predilectos y que más tarde va a retomar en los estudios de historia de las religiones.

En la década de los treinta, Eliade es el portavoz de la joven generación rumana y anima a sus compatriotas a fomentar la espiritualidad rumana y a restaurar las raíces autóctonas a nivel gubernamental. Como muchos compatriotas de su generación, Eliade está desilusionado con la desigualdad social y con la situación económica del país y con la violencia entre varios grupos

étnicos y políticos. En cierto momento, decepcionado con la democracia, Eliade piensa que la dictadura sería una mejor opción para la crisis política y apoya las ideas fascistas, tal como se deduce de unos cuantos artículos que escribe en este periodo y por los que durante el periodo comunista que duró en Rumania hasta la Revolución del 1989, la publicación de su obra literaria fue estrictamente censurada. Es detenido por su asociación con Nae Ionescu (profesor de filosofía en la Universidad de Bucarest, quien también mostró cierta simpatía hacia la Guardia de Hierro, el partido de la ultra-derecha) y para ayudarlo a escapar de la presión política, el Primer Ministro le ofrece en 1940 el encargo de agregado cultural en la Embajada de Rumanía en Londres y en 1941 el de consejero cultural en Lisboa.

En 1944, muere su esposa, Nina. En 1945, regresa por última vez a Rumanía antes de su exilio a París. Durante su estancia en París entre 1945 y 1955, Eliade gana prestigio internacional como historiador de las religiones por varios trabajos científicos que publica en francés, entre los que mencionamos *Traité d'histoire des religions* y *Le Mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition*. El rumano continúa siendo la lengua de los sueños y de la creación literaria. En 1954 escribe su obra maestra, la novela *Noaptea de Sânziene (La noche de San Juan)*. En 1948, funda *Luceafărul*, la revista de los escritores rumanos en exilio. En París se reencuentra con sus amigos rumanos, Emil Cioran y Eugen Ionescu y conoce a intelectuales reputados, como Henry Corbin, Jean Danielou, Georges Dumézil, Carl Gustav Jung, Claude Lévi-Strauss, Gerardus van der Leeuw y Giuseppe Tucci. Eliade acepta la invitación de Dumézil de enseñar en L'École des Hautes Études en Sciences Sociales en 1946 un curso sobre "El mito del eterno retorno."

En 1950, contrae matrimonio con Christinel Cottesco y se traslada a vivir a Chicago, donde continúa su labor docente en la universidad. En 1957 obtiene el puesto de profesor titular y director del Departamento de Historia de las Religiones de la Universidad de Chicago. En

1960, funda la revista *History of Religions*, junto con Joseph M. Kitagawa y Charles Long. Entre 1973 y 1983 escribe *Histoire des croyances et des idées religieuses* en 3 tomos y es editor en jefe de la *Enciclopedia de las Religiones*, un amplio proyecto en 16 tomos. Recibe el título de *Doctor Honoris Causa* de varias universidades: en 1969, de La Universidad de La Plata y The Rippon College; en 1970, de The Loyola University en Chicago; en 1971, de The Boston College; en 1972, de La Salle College; en 1975, de The University of Lancaster; y en 1976, de L'Université de Paris-Sorbonne. En 1965 imparte un curso sobre las religiones indias en el Colegio de México y en 1968 recibe "The Christian Culture Award Gold Medal for 1968" por la Universidad de Windsor, Canadá. A partir de 1966 es miembro de The American Academy of Arts and Science y en 1969 es nombrado profesor extraordinario de la Escuela de Estudios Orientales de la Universidad de San Salvador. Muere en Chicago en 1986.

## Anexo 2

**Jorge Luis Borges: ficha bio-bibliográfica**

El escritor, poeta y ensayista argentino nació en Buenos Aires, en 1899. El precoz Georgie, como lo llamaban en casa, pasó su infancia en el barrio porteño de Palermo, “en una biblioteca de ilimitados libros ingleses,” donde aprendió a leer en inglés antes que en castellano, por influencia de su abuela paterna. A los diez años publicó su primera traducción del inglés al español, “El príncipe feliz” de Oscar Wilde. Cuando estalló la Primera Guerra Mundial, en 1914, viajó con su familia a Europa y se instaló en Ginebra, donde cursó el bachillerato. Borges era entonces un adolescente que devoraba incansablemente la obra de los escritores franceses, desde los clásicos como Voltaire o Víctor Hugo hasta los simbolistas, y que descubría maravillado el expresionismo alemán, por lo que se decidió a aprender el idioma descifrando por su cuenta la inquietante novela de Gustav Meyrink *El golem*. Hacia 1918 leía asimismo a autores en lengua española como José Hernández, Leopoldo Lugones y Evaristo Carriego y al año siguiente la familia pasó a residir en España, donde el joven conoció a los escritores Ramón del Valle Inclán y Juan Ramón Jiménez y al filósofo José Ortega y Gasset, entre numerosas personalidades de la vida cultural de aquella época.

De vuelta a Argentina, fundó en 1921 con otros jóvenes la revista *Prismas* y, más tarde, la revista *Proa*. En 1923, publicó su primer libro de poemas *Fervor de Buenos Aires*, inspirado en su ciudad natal, seguido por *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929). En este mismo periodo escribió también sus primeros ensayos, *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928).

Ejerció asiduamente la crítica literaria, tradujo con minuciosidad a Virginia Woolf, a Henri Michaux y a William Faulkner. En la década de los 30 inició una larga y entrañable

amistad con el escritor Adolfo Bioy Casares, con quien compartió numerosas aventuras literarias, como la compilación de una *Antología de la literatura fantástica*, y una *Antología poética argentina* y la creación de un escritor imaginario, H. Bustos Domecq. Con este seudónimo, publicaron, entre otros, *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942).

En 1937, Borges se empleó en una biblioteca municipal. En la década siguiente, fue testigo de una experiencia histórica crucial en la Argentina, la del peronismo, a la que siempre se opuso. En los años cuarenta, el escritor erudito y polémico se consagró con la publicación de los libros de cuentos *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). A causa de su ceguera que se estaba agudizando, tuvo que resignarse a dictar sus cuentos y fue su madre quien lo apoyó en numerosas ocasiones.

En 1955, el gobierno militar que derrocó a Perón designó a Borges director de la Biblioteca Nacional, cargo que desempeñaría hasta 1973. En 1956, fue nombrado profesor de literatura inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En la década de 60 comenzó a extenderse el reconocimiento a su obra y ganó el Premio Formentor en 1961, compartido con Samuel Beckett, y el Cervantes en 1979, con Gerardo Diego.

En 1967, a los 68 años se casó por primera vez, con Elsa Astete, de la que se separó a poco tiempo, porque ella no soñaba. Luego, regresó a vivir con su madre, Leonor Acevedo, con quien mantuvo siempre un vínculo muy estrecho.

Poco antes de su muerte, ya octogenario, formalizó su relación con María Kodama, su secretaria y compañera, una mujer mucho más joven que él, de origen japonés y a la que nombraría su heredera universal. Murió en 1986, en Ginebra.

## Notas

---

<sup>1</sup> Dicha biblioteca se encuentra actualmente en Montevideo, según Rodríguez Monegal (*Borges, hacia una lectura* 11).

<sup>2</sup> En cuanto a sus preferencias políticas, la desilusión frente al totalitarismo soviético los llevó a ambos a una postura anticomunista. Eliade escribió en su juventud unos cuantos artículos de inclinación extremista durante su pertenencia al movimiento fascista conocido bajo el nombre de “La Guardia de Hierro”. Poco después, abandonó la organización, antes de su partida definitiva de Rumanía en 1945. Hasta la revolución del 1989, el nombre del exilado rumano en París y, más tarde, en Chicago, se mencionaba con cautela en los círculos de intelectuales de su patria y su obra científica y beletrística tenían que someterse a los rigores de la censura comunista.

<sup>3</sup> Lucien Dällenbach desarrolla este concepto en su libro *Le récit spéculaire*. El crítico define la *mise en abyme* de un relato como “une citation de contenu ou un résumé intertextuels” (76). Según el autor, se trata de un procedimiento de condensación del material del relato, a través del cual un enunciado se refiere a otro enunciado (76). La *mise en abyme* constituye instrumento de una repetición interna y elemento del código metalingüístico (76). De ahí resulta que

... la fonction narrative de toute mise en abyme fictionnelle se caractérise fondamentalement par un cumul des propriétés ordinaires de l’itération et de l’énoncé au second degré, à savoir l’aptitude de doter l’oeuvre d’une structure forte, d’en mieux assurer la signification, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d’un appareil d’auto-interprétation (76).

<sup>4</sup> Cabe mencionar las coincidencias existentes entre sus biografías. Los dos sufrieron de

---

muy escasa vista desde la adolescencia: Eliade padeció de miopía, Borges se quedó casi completamente ciego. Las fuentes de lectura de Borges son primero la inglesa, con la que toma contacto a través de su abuela inglesa y luego en la biblioteca paterna, la española, la francesa y más tarde, durante su estadía en Ginebra, aprende alemán, lo que le abre otro horizonte vastísimo de lectura, a partir de los libros de filosofía. Sin embargo, su lectura inmensa pero de manera desordenada no se puede equiparar con la lectura ávida y muy sistemática que practica Eliade con estricta disciplina de imponerse un horario limitado de muy escaso sueño cada noche. Los dos mueren en el mismo año, 1986.

<sup>5</sup> Nicolás Helft cuenta casi veinte mil trabajos críticos hasta 1993 en *Jorge Luis Borges, bibliografía completa*.

<sup>6</sup> En este contexto, el término “estructura” se refiere a los laberintos de vía única y a los de vía múltiple. Cada una de estas diferentes estructuras tiene ciertas connotaciones, en la historia cultural, tal como señala Penelope Reed Doob. Una presentación amplia de esta cuestión se encuentra en el capítulo dedicado al laberinto en el arte y en la literatura.

<sup>7</sup> Paul Ricoeur retoma el concepto gadameriano de “distanciación” y lo desarrolla en su argumentación al hablar de “la suspensión de la referencia” (*The Rule* 56).

<sup>8</sup> El cuestionamiento acerca de la sustancialidad de lo real ha sido enfoque de la filosofía desde la Antigüedad, a partir de Parménides; la teoría de la paradoja que propone Zenón de Elea y la teoría del cambio que acuña Heráclito plantean el problema desde la vertiente opuesta, interrogando la fijeza de lo real, lo cual se convertirá en una de las intuiciones fundamentales de la modernidad (Bravo 196).

<sup>9</sup> Un análisis sintético y contundente de las etapas históricas de la modernidad y de sus características se encuentra en Bravo (11-37).

---

<sup>10</sup> Esta idea se destaca en Nietzsche: “La esencia es algo de perspectiva y supone ya una pluralidad” (Nietzsche 549 cit. en Bravo 19).

<sup>11</sup> En este sentido, cabe traer a colación el argumento de Hopenhayn de que el perspectivismo como “pensamiento de la diferencia,” en términos derridianos, da lugar a un “pluralismo interpretativo,” dado que por un lado afirma y por el otro critica cierto aspecto de la realidad (Hopenhayn III cit. en Bravo 19).

<sup>12</sup> La casa de Albert en “El jardín de senderos que se bifurcan,” la casa de Nilamvara Dasa en “Medianoche en Serampor,” La Ciudad de los Inmortales en “El inmortal” y el jardín fresco en “El burdel de las gitanas” son ejemplos de destinos concretos, que constituyen finales del recorrido por el laberinto.

<sup>13</sup> Ilustraciones del “destino,” en el sentido figurado, pueden ser la creación de un ser humano vivo, como meta en un laberinto de sueños en “Las ruinas circulares,” el descubrimiento del origen del lenguaje, objetivo del recorrido por la memoria-laberinto de la humanidad en “Youth without Youth” y la penetración del misterio acerca de la desaparición del Dr. Zerlendi, finalidad hacia la que aspira el narrador de “El secreto del Dr. Honigberger” al comienzo de su viaje por el laberinto libresco.

<sup>14</sup> Como confiesa el autor mismo, en el “Prólogo” a la Segunda Edición de “Evaristo Carriego,” 1955.

<sup>15</sup> Como apunta Bravo, se trata de la anticipación de la tesis doctoral de Hugo Everett III publicada en 1957, bajo el título “Relative State Formulation of Quantum Mechanics,” en la que se analiza la existencia de muchos mundos (14).

<sup>16</sup> Sin lugar a dudas, existe una impresionante bibliografía en torno a Borges narrador, a Borges poeta y a Borges ensayista, cuyas controvertidas creaciones literarias siguen

---

incitando a la polémica. Para mencionar un ejemplo de momento cumbre en la producción crítica, el centenario del escritor argentino que se celebró en 1999 ha ocasionado la publicación de numerosos estudios, entre los cuales cabe resaltar: *Homenaje a Jorge Luis Borges*, una compilación de artículos que enfocan diferentes aspectos de su obra y que fue publicada por la Academia Argentina de Letras; *Haciendo camino: pactos de la escritura en la obra de Jorge Luis Borges* de Adriana J. Bergero; *Jorge Luis Borges. L'univers, la lettre et le secret* de Marcel Le Goff; *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, un conjunto de trabajos en que son analizados varios temas comunes a los dos autores, editado por María J. Calvo Montoro y Rocco Capozzi y *Borges: Desesperaciones aparentes y consuelos secretos* editado por Rafael Olea Franco.

<sup>17</sup> La obra del autor argentino constituye objeto de estudio no sólo del campo literario. Un ejemplo es el libro *Borges y el cinematógrafo*, donde Edgardo Cozarinsky realiza un retrato de la sensibilidad cinematográfica del autor argentino, tomando como punto de partida los artículos sobre cine publicados en la revista *Sur* entre 1935 y 1945 y también textos literarios de éste. El estudio dividido en dos partes “Borges sobre cine” y “Cine sobre Borges” pone de relieve tanto la pasión que el autor sentía por el cine como también su vocación de genio literario, dos aspectos a los que se refiere la cita de Jean-Luc Godard que encabeza el libro: “Les écrivains ont toujours eu l’ambition de faire du cinéma sur la page blanche: de disposer tous les éléments, et de laissez la pensée circuler de l’un à l’autre (Jean-Luc Godard, entrevistado en *Cahiers du Cinéma* 171, octubre 1965)” (Cozarinsky 9).

<sup>18</sup> Volumen de poemas que originalmente publicó en 1923.

<sup>19</sup> Sin embargo, cabe mencionar, entre las numerosas teorías del lenguaje (performativo, constructivista, profético, mimético, para nombrar unas cuantas), la teoría de

---

Humboldt – Sapir – Whorf que indica el papel decisivo de la lengua en la estructuración del pensar y, más aún, en la formación de la visión del mundo.

<sup>20</sup> Como relata María Kodama, Borges habló de esa experiencia con un monje budista Zen en Kiotto e incluso pasó un año en un monasterio en Japón, explorando el carácter suprrracional de la revelación a la que llama “ese súbito relámpago: el satori” (*Obras completas en colaboración* 772).

<sup>21</sup> Cita del texto borgeano “La muralla y los libros” (13).

<sup>22</sup> Con respecto a la primera categoría, Grau afirma: “a partir de una figura simple y por yuxtaposición de dicha figura en las distintas dimensiones del espacio euclídeo, se genera un tipo de laberinto de gran complejidad espacial, donde el recorrido tiene distintas alternativas – a derecha e izquierda, hacia arriba y hacia abajo” (65). Uno de los varios relatos borgeanos que contienen este tipo de laberinto es “La biblioteca de Babel,” donde el laberinto se forma a lo largo de la lectura y cobra proporciones infinitas que abarcan el universo entero (Grau 75).

<sup>23</sup> El así llamado “laberinto de las duplicaciones y simetrías” puede ser real, a través de la duplicación de la arquitectura, o ficticio, mediante el uso del espejo; en este laberinto, el viajero pierde la orientación, dado que cada elemento arquitectónico aparece duplicado por otro simétrico (Grau 84). “La multiplicación de estos elementos indefinidamente en diferentes sentidos y direcciones genera un espacio en el que nunca sabemos en qué lugar nos encontramos, ni si estamos en un nuevo recorrido o recorriendo incesantemente el mismo camino” (Grau 85). El laberinto de simetrías aparece configurado por un juego especular, en la casa de la quinta de Triste-le-Roy, donde se desarrolla la acción del cuento policial “La muerte y la brújula”; esta casa “se constituye en la clave y el centro del laberinto donde la muerte espera al protagonista quien, una vez alcanzada la meta, propone a su asesino otro laberinto, el de las

---

subdivisiones infinitas” (Grau 96).

<sup>24</sup> El “laberinto de vía única” se genera -en opinión de Grau- “por adiciones sucesivas a lo largo de una matriz recta, zigzagueante, curvada o helicoidal” (106). En Borges, encontramos dos tipos de laberintos infinitos: uno, creado a través de la continua adición de piezas arquitectónicas en el espacio, como es el caso de “Parábola del Palacio”; otro, construido mediante la constante y sucesiva subdivisión del espacio en piezas cada vez menores, tal como aparece en “La muerte y la brújula” (Grau 107).

<sup>25</sup> Según el crítico, el círculo, uno de los cuatro elementos fundamentales del universo de los símbolos (cuyas figuras fundamentales son el centro, la cruz, el cuadrado y el círculo [121]), representa la perfección y, por consiguiente, la divinidad, concepto que se remonta a la Antigüedad clásica y que en Borges aparece, entre otros, en el relato “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”: “Dios es una esfera inteligible cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna” (“La esfera” 14). El símbolo del círculo encierra la idea de eternidad, uno de los atributos divinos, relacionados con el concepto de Eterno Retorno o la “doctrina de los ciclos,” que aparece en algunos ensayos y poemas de Borges. Cabe notar que varios laberintos borgeanos tienen forma circular como, por ejemplo, la celda de “La escritura del dios,” el laberinto de sueños de “Las ruinas circulares,” las repeticiones infinitas de “La biblioteca de Babel” o el tiempo circular en “Los teólogos” (Huici 124).

<sup>26</sup> El laberinto espiral aparece en el relato borgeano “El acercamiento a Almotásim,” en que el viaje físico del protagonista “se corresponde con distintas 'estaciones' de purificación espiritual que lo llevan a una supuesta participación mística con la divinidad, a una muerte y a un renacimiento” (Huici 125). Según el crítico, para entender el significado de la espiral, hay que tener en cuenta el valor simbólico del centro que, en opinión del historiador de

---

las religiones Mircea Eliade, representa un *axis mundi*, el lugar de conexión entre la Tierra, el Cielo y el Infierno. Se trata, por una parte, de un punto de vista “profano,” conforme con el cual el laberinto es una construcción militar que hay que defender, como es el caso del laberinto-fortaleza de “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” y “La muerte y la brújula,” cuentos en los que el laberinto, en efecto, no tiene una función defensiva, sino que es una trampa que atrae al enemigo (Huici 127). Por otra parte, el laberinto con proyecciones metafísicas que constituye un lugar sagrado, aparece en “La casa de Asterión”. En el centro de este laberinto habita el monstruo, pero lo monstruoso y lo extraordinario pueden representar categorías de lo sagrado (Huici 127).

<sup>27</sup> Otra forma que el laberinto puede asumir es el mandala, que Chevalier y Gheerbrant definen como “una imagen del mundo, al mismo tiempo que la representación y actualización de poderes divinos; es también una imagen psicológica, propia para conducir a quien la contempla a la iluminación” (Chevalier y Gheerbrant 679 cit. en Huici 127). Según Aniela Jaffé, una de las seguidoras de Jung, los mandalas son “representaciones del sí mismo del hombre transpuesto al plano cósmico” (cit. en Huici 128). El concepto del sí mismo del que habla Jung constituye “el centro mismo de nuestra psique y su conocimiento” y “el acceso a ese 'lugar' está en la base del llamado 'proceso de individuación' o estado de máximo desarrollo y madurez personal” (Huici 128). El simbolismo del mandala se puede asociar con el tema del *peregrinatio*, el viaje del alma en el camino hacia la perfección (Huici 128). Huici nota que el tema del viaje está presente en “El acercamiento a Almotásim” y en “La muerte y la brújula,” pero desde el punto de vista escéptico de Borges, dado que el camino, aunque ascendiente, no culmina con la unión mística con la divinidad, en opinión del crítico (128).

<sup>28</sup> Otra categoría dentro de la clasificación propuesta por Huici es el así llamado

---

“laberinto propiamente dicho,” figura que puede ser asociada con la telaraña simétrica (y una alusión a éste diseño encontramos en “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”) o con la caverna, “como recinto de acceso difícil y espacio que sume al hombre en la oscuridad de la ignorancia” (como en “La escritura del dios”) (130).

<sup>29</sup> La última forma de representación laberíntica dentro de la tipología de Huici es el laberinto griego que está presente en “La casa de Asterión,” relato “en cuyo trasfondo se dibuja toda la carga de terror y de misterio que informa la primitiva historia del rey Minos” (131). En opinión de Pierre Grimal, el hecho de que el término “laberinto” deriva de *lábrys* le confiere al mito cretense un carácter histórico: “El laberinto es, efectivamente, el palacio de la doble hacha (en griego *lábrys*), símbolo que aparece repetidamente en los monumentos minoicos y que quizás tenga una significación solar” (Grimal 361 cit. en Huici 133).

<sup>30</sup> Es un sintagma que emplea Caballero Wangüemert (14).

<sup>31</sup> Gutiérrez Girardot subraya este aspecto esencial de la visión borgiana, al afirmar:

La pregunta de si el modo de relación con Dios es la duda permanente, es una pregunta que hasta ahora no ha planteado ningún poeta hispánico. La relación con el mundo como orden y Dios como su creador se niega o se afirma, pero nunca se considera como pregunta permanente, que no busca soluciones y respuestas. Esta actitud inquisitiva constituye la singularidad de la obra de Borges en la literatura hispánica. (119)

<sup>32</sup> En “Nueva refutación del tiempo” expone una de sus obsesiones metafísicas, la negación del tiempo, partiendo de ciertos textos de filósofos idealistas:

Berkeley negó que hubiera un objeto detrás de las impresiones de los sentidos;  
Hume que hubiera un sujeto detrás de la percepción de los cambios. Aquél había

---

negado la materia, éste negó el espíritu; aquél no había querido que agregáramos a la sucesión de impresiones la noción metafísica de materia, éste no quiso que agregáramos a la sucesión de estados mentales la noción metafísica de un yo.

(139)

En esta línea del pensamiento idealista se inscribe el argumento borgeano: “Fuera de cada percepción (actual o conjetural) no existe la materia; fuera de cada estado mental no existe el espíritu; tampoco el tiempo existiría fuera de cada instante presente” (“Nueva refutación” 140).

<sup>33</sup> La traducción del rumano es nuestra.

<sup>34</sup> La traducción es nuestra.

<sup>35</sup> En la historia de las religiones, se constata una doble perspectiva metodológica: existe por una lado una visión desde la fenomenología, sintética y generalizadora, que se propone analizar las estructuras universales y, por el otro lado, un enfoque más especializado de la unicidad de las condiciones históricas y culturas en las que se desarrolla un fenómeno religioso. Eliade ha combinado ambos acercamientos siendo considerado un generalista que ha acudido a la fenomenología, que ha apoyado su investigación en datos etnológicos y en descubrimientos arqueológicos, como también en un alto conocimiento de la lengua y la historia de las sociedades cuyas religiones estaba estudiando. Eliade se define a sí mismo como historiador y también como fenomenólogo, debido a la necesidad de buscar significados dentro de la estructura religiosa (Şera 75).

<sup>36</sup> Marino menciona, en este sentido, que para Ricoeur, el único hermeneuta francés que ha asimilado el método del pensador rumano, la “hermenéutica propiamente dicha” consiste en “l’interprétation appliqueée chaque fois à un texte singulier” (Ricoeur, *De l’interpretation* 35 cit. en Marino 32).

---

<sup>37</sup> Es la definición de lo sagrado según Otto, tal como aparece en *Sacral* 229.

<sup>38</sup> Para la filosofía hindú, el esoterismo constituye una forma de conocimiento científico (Berechet 7). El título del famoso texto sagrado “Veda” procede del verbo latino “videre,” es decir, “ver”. Para la mentalidad hindú, el iniciado sabe que el mundo sometido al tiempo histórico es ilusorio, es un juego mágico del creador divino, mientras que el no iniciado todavía cree en la realidad del mundo fenomenal (Berechet 8).

<sup>39</sup> La autora opina que a cada uno de estos niveles le corresponde otro lector implícito: el nivel de la historia en la que se desarrolla el hilo argumentativo, o sea, el que remite al plano profano, será evidente para cualquier lector; las rupturas de nivel óptico y el “camuflaje” de lo sagrado en lo profano aparecen bajo forma alegórica y son menos perceptibles, mientras que el significado último, “anagógico,” será detectado solamente por “el lector capaz de transformar la lectura en un ejercicio espiritual, en una iniciación” (Berechet 11). Las estructuras míticas arcaicas están presentes en la vida del hombre moderno que las re-actualiza constantemente a través de imágenes y de símbolos “camuflados.” Desde la perspectiva esotérica, la imagen es una manera de transmitir la gnosis, y remite a un modelo ejemplar (Berechet 9). En la literatura mítica, la imagen esotérica cumple con un papel de iniciación mediante *coincidentia oppositorum*: la realidad se vuelve menos densa, misteriosamente, mientras que el plano abstracto se concretiza; al evocar una imagen icónica, el iniciado hace visible una entidad cósmica y, de este modo, transgrede los límites de lo humano y abre vías de comunicación entre mundos que se hallan a niveles ontológicos diferentes (Berechet 10). En la prosa corta eliadiana, la imagen representa un vehículo de la gnosis, según esta autora (10). Semejante instrumento de conocimiento, imagen literaria plurivalente, presente como figura esotérica, oculta en el telar del texto, es el laberinto, que desempeña un papel de iniciación,

---

significativo en la ficción mítica del historiador de las religiones.

<sup>40</sup> Berechet explica que para la estética tántrica, el arte puede ser una forma de liberación. La experiencia estética se transubstancializa en el acto religioso de unión mística con Brahman, la divinidad suprema, momento en el que el condicionamiento óptico es anulado y al ser se le permite el acceso a la gnosis (11).

<sup>41</sup> En la misma dirección, Ricoeur habla del “nodo semántico” de significados múltiples (*Le conflit* 8).

<sup>42</sup> “Que muestra los objetos por medio de la luz refleja” (según el DRAE).

<sup>43</sup> Durante el período cumbre del manierismo, en España nació la más grande colección de dibujos de entrelaces y laberintos que se conocía en Europa hasta entonces, en *Nueva arte de escribir* de Pedro Diaz Morantes, editada entre 1616-1631 (Hocke 109).

<sup>44</sup> Por lo tanto, el arte y la religión, incluso cuando ésta última se manifiesta de manera gnóstica y herética, todavía no están separados en los siglos XVI y XVII (Hocke 108).

<sup>45</sup> Se trata del filósofo alemán Friedrich Nietzsche que consideraba la era moderna “laberíntica” (cit. en Cipolla 11).

<sup>46</sup> Varias construcciones antiguas incorporaban una estructura laberíntica: algunas pirámides egipcias, el Acrópolis de Atenas y la tumba del emperador Augusto (Hocke 109).

<sup>47</sup> En su novela alegórica *El Criticón*, Gracián describe Madrid en los siguientes términos: “Era un perfecto laberinto y una verdadera residencia del Minotauro”.

<sup>48</sup> Médico, alquimista y astrólogo suizo medieval, conocido bajo el pseudónimo Eufrastus Bombastus Paracelsus.

<sup>49</sup> Johann Amos Comenius, pensador checo del siglo XVII, precursor del humanismo moderno. En su obra capital *El laberinto...*, satiriza la sociedad de su tiempo y

---

desarrolla una profunda reflexión espiritual.

<sup>50</sup> El rizoma es una metáfora vegetal, que Deleuze y Guattari (1976) definen en los términos de una “estructura proliferante que cambia continuamente, enlaza sistemas y códigos diversos, excluye todo género de jerarquía, anula la distinción sujeto-objeto, impide la formación de árboles genealógicos o de ejes genéticos, permite cualquier tipo de acceso y está abierta a todas las direcciones” (Silvestre 105).

<sup>51</sup> La explicación de los arqueólogos que rechazaron esta etimología fue que en la época cuando se construyó el laberinto cretano, el hacha no se designaba en Creta con el término *labrys*, sino *peleku* (Santarcangeli 65).

<sup>52</sup> Los escritores clásicos utilizaban el concepto de *bivium*, la opción representada por Hércules o Pitágoras a través de la letra *Y*, con un camino llevando suavemente al placer y otro austeramente a la virtud. Los autores cristianos se inspiraron en la imagen bíblica que aparece en Mateo (7:13-14), la elección entre el camino amplio que lleva a la destrucción y la senda estrecha hacia la vida (Doob 46).

<sup>53</sup> Según la interpretación de Doob, el caminante en el laberinto *multicursal* determina su propio destino de manera activa. Este modelo ilustra la responsabilidad del individuo a quien continuamente se le impone optar; en cambio, el tipo *unicursal* ejemplifica la inevitabilidad del destino y, en este sentido, el viajero del laberinto *unicursal* es cualquier persona, y no un individuo (50). Comparando los dos modelos laberínticos, la autora llega a la conclusión de que puede haber una relación de inclusión entre éstos: el laberinto *multicursal* incluye al modelo *unicursal*, en el sentido de que las opciones correctas del viajero en la construcción *multicursal* describen una senda única y esta conversión curiosa de lo múltiple en lo único podría explicar por qué los laberintos en las iglesias, con significados positivos, son

---

*unicursales*: Cristo enseñó el único camino verdadero entre una multitud de opciones falsas y mundanas, definiendo así la ruta directa hacia la salvación (53).

<sup>54</sup> Doob apunta un comentario interesante con respecto a la fusión de inextricabilidad e impenetrabilidad laberíntica en *De Civitate Dei* de Agustín (354-430), donde éste asocia la filosofía pagana con el pensamiento laberíntico. Este autor rechaza el concepto neoplatónico de los ciclos en cuya repetición no hay nada nuevo, argumentando que la creación del ser humano y el sacrificio de Cristo representan, en realidad, nuevos acontecimientos. Los platónicos están atrapados en estos círculos - en la visión de Agustín - y no pueden encontrar la salida, dado que son incapaces de penetrar la sabiduría de Dios (Doob 81). El lenguaje es un laberinto en el centro del cual está Dios, y Cristo salva a sus seguidores de la ilusoria repetición cíclica del tiempo (Doob 81).

<sup>55</sup> Se trata, en este caso, de laberintos de palabras y conceptos y las raíces de los usos metafóricos de estas construcciones pueden estar relacionadas con el complejo funcionamiento lineal de la percepción del cerebro, de acuerdo con la psicología que dominó la epistemología clásica y medieval (83).

<sup>56</sup> El proceso laberíntico de aprendizaje está vinculado con el método dialéctico, muy común en la educación clásica y medieval (Doob 87). En el diálogo sobre el papel del maestro (en *De magistro*, ca. 389), Agustín explica la teoría laberíntica de la educación, conforme con la cual el profesor sabio guiaría los pasos del alumno, para ayudarle recordar lo que, en efecto, éste ya sabe (Doob 88). De este modo, el proceso de aprendizaje constituye un laberinto en el cual el estudiante se mueve en círculos, aparentemente retrocediendo, pero en realidad acercándose cada vez más al conocimiento que es su meta y a la que no se puede llegar tan eficazmente a través de un circuito corto, porque el proceso en sí determina la comprensión

---

(Doob 89). Desde este punto de vista, el laberinto es dual, sinónimo de la confusión, para el ignorante, mientras que para el alumno capaz de aprender, la aparente confusión lleva a la percepción del significado y del orden. De esta manera, el camino elegido por el profesor parece *unicursal*, mientras que para el alumno el viaje mental puede parecer *multicursal*, con múltiples preguntas y posibilidades (Doob 90).

<sup>57</sup> Platón define el tiempo como "the moving image of eternity" (Bossart 87).

<sup>58</sup> De ahí resulta que el espacio y el tiempo son empíricamente reales, dado que representan condiciones de la experiencia sensorial. Sin embargo -opina Bossart- desde la perspectiva trascendental, el espacio y el tiempo son también ideales, porque se originan en la mente y no existen de manera independiente (Bossart 91).

<sup>59</sup> Traducción nuestra del rumano.

<sup>60</sup> Cabe precisar que lo fantástico del siglo XIX no se limita a la presencia de vampiros, y nos referimos, por ejemplo, a los textos de E.T.A. Hoffmann, Guy de Maupassant o de Villiers de l'Île Adam.

<sup>61</sup> Mihai Eminescu (1850-1889) es considerado el poeta nacional de los rumanos. Su creación artística ha sido traducida y profundizada en sesenta y cuatro idiomas. Poeta del romanticismo tardío, dedicó himnos al amor profundo, a la naturaleza y a la historia rumanas. Su obra genial es una síntesis artística del filón rumano de las antiguas culturas de Tracia y de la Dacia romana, en la que se encuentran temas autóctonos, así como una honda meditación filosófica de inspiración occidental.

<sup>62</sup> La cuestión de la temporalidad ha constituido una preocupación constante del ser humano, desde los albores de su existencia. Obviamente no vamos a insistir aquí en una periodización, pero para mostrar que se trata de de esta preocupación ancestral, vamos a

---

mencionar algunas visiones presentadas en textos antiguos, como los que apunta Eliade en un apartado “Indian symbolism of the Abolition of Time” de su estudio sobre imágenes y símbolos religiosos. En Atharva Veda, por ejemplo, se destaca el carácter temporal de todas las existencias: “Time has engendered all that has been and all that will be” (Atharva Veda, XIX, 54, 3 cit. en *Images* 73). Brahman, el espíritu universal, aparece en las Upanishadas como tiempo transcendental y también fuente de todo lo que se manifiesta en el tiempo: “Lord of what has been and what will be, he is both today and tomorrow” (Kena Upanishad, IV, 13 cit. en *Images* 74). Krishna, el dios del Cosmos, declara: “I am Time, which in its course destroys the world” (Bhagavad-Gita, XI, 32 cit. en *Images* 74).

<sup>63</sup> Cabe indicar que Borges emplea el sintagma “eterno regreso,” mientras que en las traducciones de la obra de Eliade, aparece el término “retorno”.

<sup>64</sup> Concepto del griego antiguo, que hace referencia al acto creativo, visto como creación única, original e irreplicable, a diferencia de la *mimesis* que define la representación artística como imitación de la naturaleza. En el libro *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Hans Robert Jauss estudia la evolución de este concepto (46-61). Aristóteles define la “poiesis” como conocimiento productivo. A comienzos del Siglo XX, en la época de la literatura y las artes de vanguardia, este concepto se refiere a la experiencia estética productiva, y es justamente éste el significado que tiene en la obra de los dos autores literarios.

<sup>65</sup> En la literatura esotérica, se menciona que durante el Gran Paso hay un momento en el que el ser ve toda su vida en retrospectiva.

<sup>66</sup> En el presente trabajo, citamos de la versión en rumano, *Sacral si profanal*, traducción al rumano de la versión francesa *Le Sacré et le Profane*.

<sup>67</sup> El momento extático aniquila la continuidad temporal, como vemos en Virginia

---

Woolf o en James Joyce. En Joyce, la epifanía deriva de un momento presente de contemplación, de iluminación súbita.

<sup>68</sup> Como menciona Nicolás Rosa, los laberintos vegetales eran comunes en el Renacimiento; los jardines franceses de Choisy le Roi o los italianos de Boboli son muestra del estilo barroco que magnificó el laberinto (“Borges” 144).

<sup>69</sup> Traducción nuestra.

<sup>70</sup> Para el lingüista americano Charles Peirce, el símbolo es arbitrario con respecto al referente; en cambio, Saussure llama símbolo “a una clase de objetos semióticos en los que se da una relación de analogía convencional entre lo simbolizante y lo simbolizado” (*Diccionario de retórica* 381).

<sup>71</sup> Para ilustrar esta idea, Eliade señala un ejemplo que pone de relieve la inexistencia de la noción de “llegar a ser” en ciertas lenguas de pueblos que, sin embargo, expresan este concepto de manera gráfica.

To give an example, the terms designated "becoming" appear fairly late in history, and only in some languages of high culture: Sanskrit, Greek, Chinese. But the symbolism of "becoming," the images and myths which place it in motion are already evidenced in the archaic strata of culture. All the images of the spiral, of weaving, of the emergence of light from shadow, of the phases of the moon, of the wave... [are] symbols and myths of "becoming" (*Symbolism* 36).

<sup>72</sup> En tal sentido, cabe referir a la interpretación de Gaetano Cipolla del drama en el laberinto mítico. Según este autor, el drama se puede interpretar, por un lado, como la lucha de Teseo por la independencia individual, por superar una etapa de su propio desarrollo y, por otro, como la lucha de la colectividad por superar una etapa en su evolución hacia la conciencia; los

---

demás personajes del mito – el Minotauro, Ariadne, Minos y Pasífae - representan proyecciones de la psique de Teseo y también de la colectividad (Cipolla 16). La figura de Teseo - concretización de un arquetipo – puede ser interpretada como personaje con historia individual y, al mismo tiempo, representante de la humanidad (Ibíd.). Desde el punto de vista psicológico, la lucha de Teseo con el Minotauro simboliza la rebelión en contra de los arquetipos Madre y Padre, que hay que vencer para llegar a ser realmente independiente: en el intento de despertar su propia consciencia, el héroe aniquila el arquetipo Madre, representante de los instintos, las cualidades telúricas de la psique y el inconsciente, victoria que le brinda una nueva espiritualidad; enemigo del orden antiguo y revolucionario por excelencia, el protagonista también tiene que derrotar el arquetipo Padre, representante del canon cultural, las instituciones y las leyes de la sociedad (Cipolla 17). El monstruo que hay que vencer encarna estos dos arquetipos, dos fuerzas negativas: el miedo tanto del poder femenino de castrar, como de la tiranía del hombre dominante (Cipolla 17). Símbolo de la fertilidad en el área mediterránea y de la sexualidad violenta en Grecia, el toro puede interpretarse como producto del Matriarcado (Cipolla 17). La lucha entre Teseo, el héroe patriarcal de Atenas, y el Minotauro, símbolo del matriarcado, constituye la confrontación de dos visiones antitéticas de la vida humana; en los pasillos del laberinto, se enfrentan el Minotauro y Teseo, ambos hijos de Poseidón, hermanos míticos que representan actitudes psicológicas divergentes dentro del mismo hombre, el lado consciente y el inconsciente de su psique (Cipolla 20). En opinión de Cipolla, la victoria de Teseo significa no solamente el final de la dominación matriarcal en Creta, sino el comienzo de la madurez, la unificación del ser dividido (21). Ariadna, la divinidad del laberinto, desempeña un papel significativo en el mito, simbolizando la meta, el tesoro buscado por Teseo y, al mismo tiempo, el componente femenino de su psique; es ella quien guía sus pasos por los corredores del

---

laberinto, quien le ayuda a confrontar el monstruo, a asimilarlo y a salir de la oscuridad del inconsciente (Cipolla 23-24).

<sup>73</sup> Según la interpretación de Jung, los mitos son análogos a los arquetipos del inconsciente colectivo y representan la forma de manifestación de los arquetipos en el proceso de conversión de éstos en símbolos. La función psíquica responsable de la habilidad del ser humano de crear mitos es la imaginación, pero no de un individuo, sino de toda una humanidad, siendo éstos productos del alma colectiva; así se explica por qué ciertos rasgos de un héroe no son individuales, sino que constituyen elementos suprapersonales que trascienden lo individual (Cipolla 14).

<sup>74</sup> El historiador de las religiones sostiene que el tiempo cíclico, visto como forma esencialmente asociada a la narración mítica, con su repetición *ad infinitum*, no es pura especulación india, sino que las sociedades tradicionales concebían la existencia del hombre en el tiempo no simplemente como una reiteración incesante de gestos ejemplares; más bien, veían en el aspecto cíclico de la temporalidad un eterno re-comenzar (*Images* 71). Esta permanente sucesión de nacimiento, muerte y resurrección -presente, por ejemplo, en el simbolismo lunar- es tema de muchos mitos y ritos. Para la filosofía post-védica, nos dice el historiador, el eterno retorno significaba la transmigración de las almas de los mortales que, dominados por su karma, están condenadas a viajar por este mundo denominado *samsara*, ignorante, efímero e ilusorio; la liberación equivaldría a la salida del tiempo histórico (*Images* 73).

<sup>75</sup> “Initiation is equivalent to a basic change in existential condition; the novice emerges from his ordeal endowed with a totally different being from that which he possessed before his initiation: he has become 'another'” (*Rites and Symbols* x.).

<sup>76</sup> Carl Olson opina que, a través de sus obras escolásticas y literarias, Eliade se ha

---

convertido en un símbolo del peregrino en busca del centro, lo cual pone de relieve el valor soteriológico de su obra. Teniendo la convicción de que el ser humano contemporáneo está perdido en el laberinto destructivo de la historia, el historiador de las religiones trata de volver a introducir el misterio religioso en la vida cotidiana (165).

<sup>77</sup> “The myth tells a sacred story. That is to say, it recounts a primordial event that took place in the beginning of time and involved characters who are either gods or heroes and whose deeds created civilization. That is why the myth is the foundation of absolute truth” (*L'épreuve* 156).

<sup>78</sup> Para Eliade, la cristiandad cósmica -una religión natural regida por ritmos cósmicos e impregnada de espiritualidad cristiana- es el modelo paradigmático que representaría el centro de la existencia del ser humano contemporáneo. En este contexto, Jesús no es una figura remota, sino la Divinidad que santifica la naturaleza. Como parte de la cristiandad cósmica, uno ignora la historia y “se casa” con el Cosmos, que conlleva el significado de la existencia (Olson 169).

<sup>79</sup> Por ejemplo, Aristóteles y Kant en “Crítica de la razón pura” son dos de los numerosos filósofos que han analizado la cuestión de la temporalidad (Bossart).

<sup>80</sup> Las traducciones del título al inglés y al francés evitan el uso del término “burdel”: “With the Gypsies,” “With the Gipsy Girls” y “Les trois grâces”.

<sup>81</sup> Sin embargo, en el presente trabajo vamos a citar de la versión en español y por lo tanto, vamos a emplear el título que establecieron las traductoras María Teresa Gallego y María Isabel Reverte.

<sup>82</sup> Cabe mencionar a Sorin Alexandrescu y a Eugen Simion, dos críticos rumanos de renombre que dedicaron amplios estudios a la creación literaria de Mircea Eliade.

---

<sup>83</sup> La interpretación de Berechet toma como punto de partida *El libro tibetano de los muertos*, en el que el estado de Bardo aparece como una etapa intermedia entre la conciencia de la vida y la de la muerte (117). Conforme con este texto tántrico de Padma-Sambhava, del siglo VIII, si la ilusión de la vida fenomenológica no se cumple en el transcurso de la vida terrestre, el cuerpo del difunto entra horrorizado en el estado de Bardo y pierde la oportunidad de librarse. El texto oculto describe tres etapas por las que el cuerpo espectral tiene que pasar durante el viaje de iniciación. En la primera etapa, si reconoce el espíritu divino en la luz sobrenatural, el difunto identifica su propia esencia y consigue la libertad. Sin embargo, es posible que los residuos del tiempo histórico que quedan en el consciente no le permitan desprenderse del mundo físico. Se trata de recuerdos de lugares amenos, de sentimientos de afección por alguien o de deseos incumplidos y de fracasos. En la segunda etapa del viaje en Bardo, la prueba es distinguir entre lo real y lo ilusorio, el individuo teniendo que enfrentar las proyecciones mentales y emocionales de su propia vida, visiones kármicas que aparecen como dioses (118). El ser siente una fuerte atracción por sus propios condicionamientos de los que tiende a quedarse ligado. Si en esta segunda fase el cuerpo etérico tampoco identifica el reflejo divino en la luz brillante, éste va a seguir deambulando por entre los ecos del mundo humano (118). En la última etapa de la iniciación, el fallecido busca una nueva matriz para re-encarnarse y es la fuerza mental la que lo ayuda a elegir una existencia mísera o gloriosa (118.).

<sup>84</sup> El tema del Juicio Final está presente tanto en la teología cristiana como también en la mística tántrica. *El libro tibetano de los muertos* describe esta confrontación del alma con sus propios sentimientos reprimidos y señala que, durante el Juicio de Thot, el ser liberado de las cadenas del tiempo histórico debería “reconocer el esquema de iniciación impuesto de manera inconsciente a su existencia profana” (Berechet 120).

---

<sup>85</sup> Se trata del cuerpo físico, el cuerpo emocional y el cuerpo mental que el ser se quita en su camino ascendiente, para quedar sólo como forma etérica.

<sup>86</sup> El momento importante del encuentro aparece marcado no sólo visualmente a través de la luz, sino también por elementos auditivos – la música en “El jardín” (“una música aguda y como silábica se aproximaba y se alejaba en el vaivén del viento, empañada de hojas y de distancia” [475]) y los palmoteos en “El burdel”- e incluso olfativos (Gavrilescu sintió “en las narices un perfume suave y exótico” [449]). Ambos viajeros viven intensamente este momento cumbre, participando con todos los sentidos.

<sup>87</sup> La cita de Nae Ionescu aparece mencionada en el estudio de Rusti (82).

<sup>88</sup> Cabe mencionar que la existencia de las realidades alternativas ha constituido objeto de estudio de la mecánica cuántica. En este sentido, Floyd Merrell elabora un análisis interesante de “El jardín de senderos que se bifurcan” a partir de la interpretación de la multitud de mundos que Hugh Everett III desarrolla en su tesis doctoral de 1953 (y que luego Princeton University Press publicará junto con una colección de trabajos sobre el mismo tema, bajo el título “The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics,” Dewitt&Graham, 1973), desde la perspectiva de la mecánica cuántica (Merrell 177-182).

<sup>89</sup> Fragmentos de este sub-capítulo fueron presentados bajo el título: “Funes and His 'Implacable' Memory,” en las Jornadas de Estudios organizadas por la Canadian Research Chair in Literary and Cultural Transfers, University of Ottawa, 16 de noviembre de 2007.

<sup>90</sup> Este término de origen griego tiene aquí el significado de descripción gráfica de una obra de arte visual, como si ésta existiera de verdad. James Heffernan define la *ekphrasis* como “the literary representation of visual representation” (1). Según Bernadette Fort, este concepto de la teoría de la representación participa y mediatiza entre dos sistemas semióticos

---

diferentes (58). “Ekphrasis transforms vision into language” and it “offers the beholder’s intimate response to the work of art, not a critical analysis of its iconography, sources, or formal qualities” (59), afirma esta crítica. En la Introducción al libro *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Peter Wagner, el editor, opina que se trata de una forma de mimesis: “it stages a paradoxical performance, promising to give voice to the allegedly silent image even while attempting to overcome the power of the image while transforming and inscribing it” (13).

<sup>91</sup> Bulacio destaca la misma diferencia, al afirmar: “La fuerza del intelecto, el misterio del logos, permite al hombre no detenerse en los ínfimos detalles que le ofrecen los sentidos y que lo extraviarían en los matices del mundo; pero es ese mismo artilugio el que lo aleja, de modo inevitable, de la realidad inmediata, cambiante, múltiple y vertiginosamente rica” (*Los escándalos de la razón en Jorge Luis Borges* 86).

<sup>92</sup> Cabe mencionar el comentario de Merrell de que esta percepción total de Funes es similar a la problemática de un hipotético Sobreobservador (“Superobserver”) que analiza Laplace. Tal individuo, si es conocedor del estado de todo el universo en un solo instante, podría determinar la totalidad de los estados pasados y futuros, a partir de la ley de la causalidad (252).

<sup>93</sup> El filósofo alemán afirma:

No obstante, tanto en lo que respecta a la felicidad pequeña, como a aquella que es mayor, su esencia es siempre la misma: el poder olvidar o, por expresarlo con mayor erudición, la capacidad de sentir de manera no histórica durante el plazo que abarca la felicidad. Quien no puede asentarse en el umbral del instante olvidando todo lo pasado, quien no puede erguirse cual una diosa de la Victoria en un solo punto, sin vértigo ni temor, nunca sabrá qué es la felicidad

---

y, pero aún, nunca hará nada por brindar felicidad a sus prójimos” (*Segunda consideración* 16)

<sup>94</sup> Nietzsche llega a la conclusión de que olvidar es un paso esencial en la actividad de memorización y, en este sentido, afirma: “Toda acción demanda olvido, tal como toda vida orgánica no solo demanda luz, sino también oscuridad” (*Segunda consideración* 16).

<sup>95</sup> Según Braunstein, se trata primero de unos cuantos detalles relacionados con la biografía de Funes que pueden vincularlo a éste con el filósofo alemán: el memorioso gaucho borgeano nació en 1868, el año en el que Nietzsche empezó su carrera académica, y murió en 1889 de una congestión pulmonar, el mismo año cuando a causa de una congestión, el filósofo cesó su actividad (57). Braunstein nota otra coincidencia aparente entre el hecho de que el accidente ecuestre constituyó un acontecimiento importante que generó procesos esenciales en la vida de cada uno de los dos: tanto la memoria prodigiosa de Funes como la vida filosófica del alemán comenzaron a desarrollarse justamente después de semejante accidente (59). ¿Serán puras coincidencias las paralelas que acabamos de mencionar, en la obra del ilustre escritor? Sin duda alguna, la respuesta es negativa.

<sup>96</sup> Una versión preliminar de este trabajo ha sido presentada bajo el título: “Memories from the Future in *Youth without Youth* de Francis Ford Coppola,” en el marco de las Jornadas de Estudios “(An)amnesia Movies,” organizadas por la “Canada Research Chair in Literary and Cultural Transfers, University of Ottawa,” 22 de febrero de 2008.

<sup>97</sup> Se trata de la película más reciente de Francis Ford Coppola, *Youth without Youth* (2007), una transposición bastante fiel de la materia novelesca del relato homónimo eliadiano a la pantalla.

<sup>98</sup> Se trata de “Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte,” un viejo cuento

---

popular rumano, cuyo héroe principal emprende un viaje en busca de la inmortalidad.

<sup>99</sup> Este tejido complejo difícilmente accesible para el espectador debido a la densidad, la variedad y la pluralidad de aspectos que incorpora, constituye una transposición bastante directa a la pantalla, de una pluralidad de imaginarios míticos y personales de Eliade.

<sup>100</sup> “I’m beginning to feel detached from my past. It’s as though I weren’t the same person” (“Youth” 77).

<sup>101</sup> “My dear sir, in order to master Chinese you must have the memory of a Mandarin, a *photographic memory*” (“Youth” 54).

<sup>102</sup> Se trata de las etapas del desarrollo biológico del ser humano como individuo.

<sup>103</sup> Se refiere a la historia de la evolución de la especie humana.

<sup>104</sup> Como señala Moser, este retorno evolucionista al origen del habla es similar al proyecto de Herder, en su “Tratado del origen del lenguaje” (“Notes” 3).

<sup>105</sup> “*But in distinction to characters in science-fiction novels, you have retained the freedom to accept or reject this new condition. At the moment you wish, for one reason or another, to return to the other condition, you are free to do it*” (“Youth” 99).

<sup>106</sup> “... if I’ve confused real experiences with erotic dreams, things are more complicated than I had imagined” (“Youth” 82).

<sup>107</sup> Empleamos el concepto de “lector empírico” en oposición al de “lector implícito,” que según Wolfgang Iser se refiere a aquél que el texto crea a través de sus estructuras y lo predispone a leer de cierta manera (Selden 134). El lector implícito funciona como una instancia intratextual, generada por el texto, mientras que el lector empírico es una persona existente en el mundo real y constituye el destinatario de la narración. El lector empírico al que Iser llama “real” comprende e interpreta el texto en función de su propia experiencia

---

(Selden 134).

<sup>108</sup> Esta escena está presente en el texto literario y también en la película.

<sup>109</sup> En el ámbito literario, la epifanía establece un lazo comunicacional entre el texto y el lector. El lector es un observador sensible que, junto con el personaje, tiene la revelación de la realidad, del objeto o la situación trascendental.

<sup>110</sup> Eliade explica en *Images and Symbols* que todas las imágenes que expresan la salida del tiempo tienen significado de transición de un estado de ignorancia a la iluminación, a la vida, a la falta del condicionamiento (82). El autor distingue tres tipos de semejantes imágenes que señalan la abolición del tiempo: el primer tipo consiste en rupturas de los planos, como por ejemplo, el rayo; el segundo, las situaciones inconcebibles, como el cesar de los estados de la conciencia; y el tercero, la imagen contradictoria del “momento favorable,” “un fragmento de tiempo transfigurado en un instante de iluminación” (82-83).

<sup>111</sup> La alusión a Frankenstein ocurre en la escena de la crisálida y es más obvia en la película, porque es en el filme donde esta escena resulta bastante inquietante por su carácter visual. El espectador –aún más que el lector- junto con el equipo de médicos, se pregunta qué va a salir de esta especie de momia consciente, de este ser pensante cuyos recuerdos vivos – presentes, en la película en primer plano, en imágenes en blanco y negro- ocultan el cuerpo que permanece inmóvil en la cama, envuelto en vendas blancas.

<sup>112</sup> Véase la nota 98.

<sup>113</sup> Según Moser, este fantasma del lenguaje universal artificial es concretizado, en el siglo XIX, en una versión matemática -el modelo “Begriffsschrift” de Gottlob Frege, es decir, un lenguaje aritmético para expresar relaciones lógicas- y una versión semántica -el esperanto. El nuevo lenguaje de Dominic se aproxima al proyecto de la invención del esperanto (“Notes” 2).

---

<sup>114</sup> Una primera versión de este análisis fue presentada en el VII Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana, que tuvo lugar en Cusco, Perú, en marzo de 2008.

<sup>115</sup> Esto es lo que generalmente pasa en los casos clínicos, en semejantes circunstancias, y que también aparece ilustrado en varias representaciones cinematográficas que enfocan el tema de la memoria y el olvido.

<sup>116</sup> La dinámica de estas temporalidades es bastante difícil de representar sobre la pantalla. Las escenas en blanco y negro constituyen puentes hacia el pasado, imágenes del recuerdo, momentos de fisura de la cronología, cuando otra temporalidad disturba el hilo de la narración.

<sup>117</sup> La referencia frecuente al tiempo cronológico es una manera de organizar la memoria: los personajes miden cuidadosamente el tiempo, apuntan las fechas, muestran fechas en los documentos de identidad, hablan de fechas históricas importantes, de fechas de nacimiento y la imagen de las fases de la luna registra el tiempo a la vez que introduce una temporalidad cíclica, repetitiva, cósmica. A pesar de esta precisión para marcar el tiempo histórico, otros planos temporales se entretajan, lo que hace que las fronteras entre la realidad y el sueño se conviertan porosas. Las transiciones hacia el sueño son estéticamente realizadas a través de imágenes trastornadas. Al final de la película, el espectador queda justamente con esa esa misma impresión – de la que Dominic se queja- de imposibilidad de distinguir entre esas dos realidades, el sueño y la vigilia, dentro de la ficción.

<sup>118</sup> En esta escena, la película no es completamente fiel al texto, el director introduce un elemento nuevo, la posibilidad de que ese encuentro con los amigos fuera solamente una alucinación del protagonista. En la estética de lo normal del filme surge una pista que alude al carácter ilusorio del encuentro y que es la aparición brusca y poco natural de los amigos de

---

Dominic alrededor de la mesa del bar. Sin embargo, el texto no sugiere tal posibilidad. La impresión de irrealidad creada en la película en la escena de *Café Select*, en donde los amigos de Dominic aparecen insólitamente delante de él, es confirmada luego por la fecha del pasaporte. Es decir, una variante posible es que después del accidente, el protagonista haya seguido viviendo bajo una identidad ficticia, con lo cual esta escena final resuelve el conflicto entre los dos mundos.

<sup>119</sup> En la película, estos personajes parecen estar flotando, se mueven con lentitud, como si existieran sólo en el sueño de Dominic, un sueño que lo lleva hacia el otro mundo.

<sup>120</sup> En este sentido, cabe mencionar la afirmación del famoso maestro espiritual Sri Chinmoy -que hasta recientemente ha impartido su sabiduría oriental a los jóvenes americanos interesados en la espiritualidad de su antigua civilización-, de que la conciencia humana equivale justamente a ese olvido de la conexión del hombre con la Divinidad: “la conscience humaine est synonyme d’oubli –oubli de l’infini dans le fini- ...” (13).

<sup>121</sup> Hay que tener en cuenta el hecho de que etimológicamente, el nombre del protagonista proviene de “Dominicus,” que significa “perteneciente a Dios,” una obvia connotación místico-religiosa, representando Dominic a un tipo de mensajero divino.

<sup>122</sup> Coppola realiza admirablemente esta escena, cargada de simbolismo: en la pantalla, queda congelada, en blanco y negro, la imagen de la calle nevada mirada de un costado, desde la posición de Dominic que yace inmóvil, tirado de lado en la acera, a pie de unos peldaños que parecen subir hasta el cielo. Igual que en “*Funes*,” en vez de conclusión, aparece una fecha, 18 de noviembre de 1939, que marca no el fin, sino el nacimiento de un tal Martin Audricourt, la nueva identidad que Dominic usó después del accidente. La fecha de nacimiento, la escalera y la rosa que una fuerza femenina invisible le pone en la mano son símbolos del re-

nacer. Se oye el eco de la voz del doble preguntándole dónde quería que le pusiera la rosa y, de pronto, en la mano congelada del personaje aparece una rosa roja, que se puede interpretar como símbolo del tiempo efímero, aunque para el budismo la rosa simboliza la vida. Esta escena final nos hace recordar un pasaje similar de “La flor de Coleridge,” en donde Borges cita una nota de Coleridge: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano ¿entonces, qué?” (17).

<sup>123</sup> En el cuento folclórico rumano cuyo título se traduciría por “Juventud sin vejez y vida sin muerte,” hay una escena similar: Făt-Frumos, o sea, el Príncipe Azul, en su viaje en busca de la inmortalidad, tiene que enfrentar tres obstáculos. Primero, cruza los campos de Gheonoaia, mujer que por su malicia, ha sido metamorfoseada en criatura diforme, caníbal, espantosa; después, pasa por las tierras de la hermana de aquella, Scorpia, una monstruosidad femenina también antropófaga, con tres cabezas, que derrama fuego y pez por las bocas; la última prueba es el atravesar un bosque en donde acechan fieras pavorosas.

<sup>124</sup> En la tradición gauchesca, el caballo es el animal fuerte, valiente y fiel a su amo, como aparece, por ejemplo, en el poema *Caballito criollo* del poeta argentino Belisario Roldán:

-¡Caballito criollo del galope corto,  
 Del aliento largo y el instinto fiel,  
 Caballito criollo que fue como un asta  
 Para la bandera que anduvo sobre él!

¡Caballito criollo que de puro heroico  
 Se alejó una tarde de bajo su ombú,  
 Y en alas de extraños afanes de gloria

---

Se trepó a los Andes y se fue a Perú!

.....

(<http://www2.informatik.uni-muenchen.de/tangos/msg06235.html>)

En cambio, en los cuentos de hada del folclore rumano, el caballo cumple con función de guía astuto, dotado de poderes mágicos, un Pegasus que lleva al príncipe volando, por encima de bosques en donde acechan bestias espantosas, en busca del río que da “juventud sin vejez y vida sin muerte”. Tanto en “El inmortal,” como en el cuento “Juventud sin vejez y vida sin muerte,” el caballo lo ayuda al amo a cruzar la frontera hacia el mundo de los inmortales. Aunque en el texto borgeano no se menciona el carácter sobrenatural, de ser totémico, no obstante, se alude sutilmente al hecho de que este animal pertenezca inherentemente a la otra realidad, dado que posee la calidad de inmortal, en el sentido de que le falte la conciencia de la no existencia: “Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprendible, es saberse inmortal” (540).

<sup>125</sup> Alazraki desarrolla un análisis de este sueño, en clave psicoanalítica, que consideramos oportuno recordar aquí, como una posible lectura. A partir de la tesis freudiana en relación con el fenómeno de condensación que se produce en el sueño y que se refiere al aspecto fragmentario e incompleto del material psíquico que éste presenta, el crítico literario distingue dos significados del sueño del cántaro: el primero sería el de proyección de la sed por estar en el desierto, y el segundo, el anhelo de buscar el río inmortal y el temor de no poder encontrarlo (“El inmortal” 340-41). Desde una perspectiva retórica, este sueño se puede interpretar en torno a la metonimia y la sinécdoque, figuras retóricas identificables en el texto. El cántaro constituye expresión metonímica del agua, el contenido siendo dado por el recipiente; a su vez, el agua forma parte del río secreto que el personaje anda buscando, y esta figura de estilo por la que la

---

parte hace referencia a la unidad es una sinécdoque (Alazraki 341).

<sup>126</sup> A partir del término griego “aletheia,” que significa “verdad,” Martin Heidegger desarrolla el concepto de *Unverborgenheit*, (en inglés “Unconcealment”) que se refiere a la verdad como resultado de una revelación o descubrimiento. En su trabajo *The Origin of the Work of Art*, el filósofo alemán enfoca el valor de la obra de arte como modalidad de revelar la verdad, y no únicamente en el sentido de expresarla, de representarla, sino también de crearla, al generar la comprensión por parte de la comunidad, de cierto elemento de verdad en una cultura.

<sup>127</sup> Se trata de composiciones líricas populares de la Hispania musulmana, Al Andalus, en dialecto mozárabe, escritas con caracteres árabes.

<sup>128</sup> Esta reflexión en línea del pensamiento romántico se puede relacionar con las ideas que expone Novalis en “Die Christenheit oder Europa,” uno de los más importantes ensayos programáticos del romanticismo alemán, una descripción en términos apologéticos de la Europa medieval, vista como un periodo de unidad y de práctica de los ideales cristianos, un modelo que -en opinión del autor- la sociedad europea de finales del siglo XVIII habría de adoptar, para restaurar una fuerte cristiandad, después de la crisis política, iniciada con la Revolución Francesa, así como la religiosa, a consecuencia del declive de la autoridad papal. La conclusión de Zerlendi está también vinculada con la nostalgia reaccionaria que Eliade reitera en sus trabajos de religión comparada, una propuesta implícita de mirar hacia el pasado mítico de la humanidad, para encontrar una solución a la crisis existencial del hombre moderno debida, según él, a la ruptura con sus orígenes que se traduce por el desinterés frente a lo espiritual.

<sup>129</sup> El teórico literario Wayne Booth, en el ya clásico libro *The Rhetoric of Fiction*, emplea el término de “reliable narrator”.

<sup>130</sup> “Samyama” es un término sánscrito, empleado en las Yoga Sutras de Pantajali,

---

que significa “conectar, atar”. Se refiere a una combinación de prácticas de concentración, meditación y absorción psicológica en la esencia de un objeto, con el propósito de expandir el conocimiento sobre dicho objeto (Desikachar 110). Según el Mudrashram Institute for Spiritual Studies, “samyama refers to the flowing of attention, awareness and energy in meditation that occurs so spontaneously and effortlessly as to be said to be nearly spontaneous”

(<http://www.mudrashram.com/samyama1.html>).

<sup>131</sup> Para un resumen de la biografía de Eliade, véase el Anexo 1.

<sup>132</sup> Este impacto que tiene la experiencia del contacto con el texto de Zerlendi, en el personaje-lector que se ve integrado como participante activo del proceso artístico de la obra, se puede vincular con el tema de la reciente exposición de escultura e instalaciones de la Galería Nacional de Arte de Ottawa, Canadá, bajo el título sugestivo: *Caught in the Act: The Viewer as Performer*. El mensaje de tal obra -una invitación dirigida al espectador de interaccionar, de colaborar en la creación del sentido-, de indiscutible influencia gadameriana, se encuentra también en los textos literarios que estamos analizando.

<sup>133</sup> Conforme con la estructura jerárquica del universo, conocida bajo el nombre de “The Great Chain of Being” o la “scala naturae,” que Arthur Lovejoy presenta en su libro *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*.

<sup>134</sup> Desde una perspectiva esotérica, se podría considerar que la iniciación no es completa porque a diferencia de los dos doctores, el protagonista lleva a cabo solamente un recorrido virtual, penetrando en el mundo de los libros, y no se toma la tarea de seguir prácticamente los pasos de los dos yoguís. Al hacer caso omiso del componente experimental, él no acaba por iniciarse, sino por desviarse de manera irrecuperable en el laberinto libresco.

<sup>135</sup> La Enciclopedia de la época romántica nos ofrece una amplia perspectiva acerca

---

de esta problemática:

Romantic poets often explored the creative process through dreams, and an analogy between the creative imagination and the power of dreaming was made by writers such as Samuel Taylor Coleridge, John Keats and Thomas de Quincey. Coleridge and William Wordsworth, in particular, were interested in how dreams could enable them to escape from the 'tyranny' of the senses, or, in the tradition of the European Romantic poets, might be a means of transcending the limitations of the senses. Dreams also offered an escape from strict realism, and an introduction to the mysteries of the folk tale and old romance (*Encyclopedia* 293).

<sup>136</sup> El tema de la vida como sueño forma parte tanto de la religión hindú, para la cual el proceso cósmico es un sueño del dios, como también del pensamiento budista, que considera el universo un sueño sin soñador (Bossart 182).

<sup>137</sup> Se trata de una jerarquía de poder, similar a la del dueño y el perro de "Jacques le Fataliste" de Diderot, donde cada perro es dueño de otro perro, una ilustración del hecho de que cada personaje es narrador de otro cuento, con otro personaje.

<sup>138</sup> La película *The Neverending Story* (del director Wolfgang Petersen, 1984), una adaptación de la novela alemana *Die unendliche Geschichte* publicada por Michael Ende en 1979, ilustra esta misma idea: la protagonista del cuento implora al joven lector que le ponga un nuevo nombre para que ella no desaparezca junto con el castillo, sino que siga viviendo como parte de un nuevo cuento.

<sup>139</sup> Roloff analiza el concepto de "sueño dirigido" y su vasto horizonte estético, que remite a la definición de la lectura que en visión proustiana es un sueño diurno y, para Sartre, una "creación dirigida" (Roloff 73), dos perspectivas que ponen de relieve la función activa del

---

lector como una especie de co-creador del texto literario.

<sup>140</sup> " . . . ese sueño voluntario que se llama la creación artística," dice Borges en el ensayo "El escritor argentino y la tradición" (274) y en otro lugar apunta: ". . . la literatura es un sueño, un sueño dirigido y deliberado, pero fundamentalmente un sueño" ("Nathaniel Hawthorne" 48).

<sup>141</sup> En su análisis comparado, Eliade afirma que en cualquier contexto religioso, las aguas mantienen invariablemente su función de abolir las formas, de purificar de pecados, de regenerar (*Images* 152).

<sup>142</sup> En un capítulo que se titula "From Classical Symbols to Medieval Signs," de su libro *Jorge Luis Borges and His Predecessors or Notes Towards a Materialist History of Linguistic Idealism*, Malcolm Read señala la presencia de las ideas pre-socráticas en Borges, con respecto a la unidad del *logos*, que corresponde al orden natural y a las instituciones sociales (31). Desde esta perspectiva, en su obra, el lenguaje tiene un poder mágico, igual que los pensamientos y los nombres secretos, concepción que caracteriza las sociedades arcaicas: "[L]os nombres no son símbolos arbitrarios sino parte vital de lo que definen" ("Otras Inquisiciones" 223). En opinión de Read, el artista primitivo no desea imitar el mundo, sino aspira crearlo, a base de una identidad oculta, causal, entre el artefacto y el modelo (35). El mago pues aspira crearlo, pero al final se da cuenta de que sólo ha sido capaz de un gesto mimético, de crear en el sueño imitando a su propio creador. Esta visión perpetuada a través del mito de Pygmalion aparece ilustrada en "Las ruinas circulares," donde los nombres que el mago pronuncia configuran solamente un cuerpo ideal, que se mueve en "un mínimo de mundo visible" y a que le está prohibido utilizar sus capacidades mentales: "le infundió el olvido total de sus años de aprendizaje" (Read 38). El mago mismo posee un cuerpo espectral, "consagrado a la única tarea

---

de dormir y soñar” y aparece sólo como pensamiento en la mente del otro.

<sup>143</sup> En ciertas regiones, existe la creencia de que un tigre lleva al candidato a la selva, animal que encarnaría al maestro mítico de la iniciación, mientras que en otras, el joven es tragado por un monstruo donde reina la Noche cósmica y donde éste va a volver simbólicamente al modo embrionario de la existencia (Eliade, *Sacral* 210).

<sup>144</sup> En un análisis psicoanalítico de la obra de Borges, Julio Woscoboinik menciona las teorías sexuales infantiles a las que Freud hace referencia al hablar del mito del laberinto en su “New Introductory Lectures on Psycho-Analysis,” donde afirma: “the legend of the labyrinth can be recognized as a representación of anal birth: the twisting paths are the bowels and Ariadne’s thread is the umbilical cord” (SE 22 cit. en Woscoboinik 81). Por consiguiente, como opina el crítico, el laberinto y el Minotauro representan versiones incipientes de las fantasías del origen (82). Sin embargo, el laberinto borgeano no alude a este significado de comienzo, sino al contrario, en todos los textos que hemos analizado, el laberinto lleva a un final que es ya la muerte, ya la negación de la propia sustancialidad. Son los personajes de Eliade los que van más allá, experimentando este final como una fase del proceso de iniciación que los lleva hacia un nuevo comienzo. Desde este punto de vista, los laberintos eliadianos pueden vincularse con la interpretación freudiana del mito cretense.

<sup>145</sup> Roloff señala esta diferenciación en su estudio (73).

<sup>146</sup> Cabe reiterar el hecho de que no todos los laberintos borgeanos tienen centro, como es el caso de las arenas del desierto en “Los dos reyes y los dos laberinto,” la repetición infinita de los libros de “La Biblioteca de Babel” o los muros de una cárcel en “La escritura del dios.”

<sup>147</sup> El “no lugar” es un concepto desarrollado por Marc Augé que hemos presentado

en la página 152.

<sup>148</sup> En este sentido, Bulacio afirma: “Se resistió, de modo particular, a los límites que marcan los dogmatismos; de allí, la paradoja entre el abordaje de temas metafísicos y la ironía con que habla de esa disciplina. Consideraba falsa toda especulación con pretensiones de verdad definitiva y un límite para el verdadero ejercicio del pensamiento. Ningún estilo, ninguna ideología de moda lograron someter su espíritu libre” (*Los escándalos* 231).

<sup>149</sup> Véase la nota 120.

<sup>150</sup> Inspirada en las *Memorias* de Mircea Eliade y en los detalles biográficos que apunta David Cave en su libro *Mircea Eliade's Vision of a New Humanism* (6-12).

## Referencias bibliográficas

### Jorge Luis Borges, obras literarias

- Borges, Jorge Luis. "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto." *El Aleph. Obras completas*. I. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 600-606.
- . "El acercamiento a Almotásim." *Historia de la eternidad. Obras completas*. Tomo I. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 414-417.
- . "Ajedrez." *El hacedor. Obras completas*. Tomo II. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 191.
- . "El Aleph." *El Aleph. Obras completas*. Tomo I. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 617-627.
- . "La biblioteca de Babel." *Ficciones. Obras completas*. Tomo I. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 465-471.
- . "La casa de Asterión." *El Aleph. Obras completas*. Tomo I. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 569-570.
- . "La doctrina de los ciclos." *Historia de la eternidad. Obras completas*. Tomo I. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 385-392.
- . "II. Del cuarto capítulo: El truco." *Evaristo Carriego. Obras completas*. Tomo I. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 145-147.
- . "Los dos reyes y los dos laberintos." *El Aleph. Obras completas*. Tomo I. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 607.
- . *Elogio de la sombra. Elogio de la sombra. Obras completas*. Tomo II. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 395-96.
- . "Epílogo." *El hacedor. Obras completas*. Tomo II. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 232.
- . "Epílogo." *Nuevas inquisiciones. Obras completas*. Tomo II. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 153.

- . "El escritor argentino y la tradición." *Discusión. Obras completas*. Tomo II. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 267-274.
- . "La escritura del dios." *El Aleph. Obras completas*. Tomo I. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 596-599.
- . "La esfera de Pascal." *Otras inquisiciones. Obras completas*. Tomo II. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 14-16.
- . "El etnógrafo." *Elogio de la sombra. Obras completas*. Tomo II. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 367-368.
- . "La flor de Coleridge." *Otras inquisiciones. Obras completas*. Tomo II. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 17-19.
- . "Funes el memorioso." *Ficciones. Obras completas*. Tomo I. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 485-490.
- . "El hilo de la fábula." *Los conjurados. Obras completas*. Tomo III. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 477.
- . "Historia de la eternidad." *Historia de la eternidad. Obras completas*. Tomo I. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 353-367.
- . "El hombre de la esquina rosada." *Historia universal de la infamia. Obras completas*. Tomo I. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 331-36.
- . "El idioma analítico de John Wilkins." *Otras inquisiciones. Obras completas*. Tomo II. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 84-87.
- . "El idioma de los argentinos." *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza, 1998. 143-161.
- . "El inmortal." *El Aleph. Obras completas*. Tomo I. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 533-544.
- . "El jardín de senderos que se bifurcan." *Ficciones. Obras completas*. Tomo I. 4ª ed.

- Barcelona: Emecé, 1999. 472-480.
- . "Las Kenningar." *Historia de la eternidad. Obras completas*. Tomo I. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 368-381.
- . "Un lector." *Elogio de la sombra. Obras completas*. Tomo II. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 394.
- . "El libro." *Borges, oral. Obras completas*. Tomo IV. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 165-171.
- . "Martín Fierro." *El hacedor. Obras completas*. Tomo I. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 175.
- . "La metáfora." *Historia de la eternidad. Obras completas*. Tomo I. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 382-384.
- . "El milagro secreto." *Ficciones. Obras completas*. Tomo I. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 508-513.
- . "La muerte y la brújula." *Ficciones. Obras completas*. Tomo I. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 499-507.
- . "La muralla y los libros." *Otras inquisiciones. Obras completas*. Tomo II. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 11-13.
- . "Nathaniel Hawthorne." *Otras inquisiciones. Obras completas*. Tomo II. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 48-63.
- . "Ni siquiera soy polvo." *Historia de la noche. Obras completas*. Tomo III. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 178.
- . "Nota sobre Walt Whitman." *Discusión. Obras completas*. Tomo I. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1999. 249-253.
- . "Nueva refutación del tiempo." *Otras inquisiciones. Obras completas*. Tomo II. 4ª ed.

- Barcelona: Emecé, 1999. 135-149.
- . *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1979.
- . "La otra muerte." *El Aleph. Obras completas*. Tomo I. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 571-575.
- . "Pierre Menard, autor del Quijote." *Ficciones. Obras completas*. Tomo I. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 444-450.
- . "El primer Wells." *Otras inquisiciones. Obras completas*. Tomo II. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 75-77.
- . "Prólogo a una edición de las poesías completas de Evaristo Carriego." *Evaristo Carriego. Obras completas*. Tomo I. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 157-158.
- . "Prólogo." *Artificios. Obras completas*. Tomo I. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 483.
- . "Prólogo." *Fervor de Buenos Aires. Obras completas*. Tomo I. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 16.
- , ed. "Prólogo." *Libro de sueños*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1976.
- . "Las ruinas circulares." *Ficciones. Obras completas*. Tomo I. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 451-455.
- . "La secta de los Treinta." *El libro de arena. Obras completas*. Tomo III. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 38-40.
- . "Los teólogos." *El Aleph. Obras completas*. Tomo I. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 550-556.
- . "El tiempo circular." *Historia de la eternidad. Obras completas*. Tomo I. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 393-396.
- . "El tiempo y J.W. Dunne." *Otras inquisiciones. Obras completas*. Tomo II. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona:

Emecé, 1999. 24-27.

---. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius." *Ficciones. Obras completas*. Tomo I. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 431-443.

---. "Una vindicación de la Cábala." *Discusión. Obras completas*. Tomo I. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé, 1999. 209-212.

### **Mircea Eliade, obras literarias**

Eliade, Mircea. "El burdel de las gitanas." *El burdel de las gitanas*. Trad. María Teresa Gallego y María Isabel Reverte. Madrid: Siruela, 2003. 107-159.

---. *Isabel și apele diavolului*. 1930. București: Humanitas, 2003.

---. *Isabel y las aguas del diablo*. Trad. Joaquín Garrigós. Madrid: Espasa Calpe, 2003.

---. "Medianoche en Serampor." *Medianoche en Serampor*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1997. 5-61.

---. *Noaptea de Sânziene*. Paris: Ioan Cușa, 1971.

---. *La noche de San Juan*. Trans. Joaquín Garrigós. Barcelona: Herder, 1998.

---. "Noapți la Serampore." *La țigănci și alte povestiri*. București: Editura pentru literatură, 1969. 307-352.

---. "Podul." *La țigănci și alte povestiri*. București: Editura pentru literatură, 1969. 499-524.

---. "El secreto del Doctor Honigberger." Trad. Joaquín Jordá. *Medianoche en Serampor*. Barcelona: Anagrama, 1997. 63-134.

---. "Secretul doctorului Honigberger." *La țigănci și alte povestiri*. București: Editura pentru literatură, 1969. 249-306.

---. "Youth without Youth." *Youth without Youth and Other Novellas*. Ed. Matei Călinescu. Trad.

Mac Linscott Ricketts. Columbus: Ohio State UP, 1988. 51-149.

### **Mircea Eliade, obras científicas**

Eliade, Mircea. *Alchimia asiatică. Cosmologie și alchimie babiloniană*. 1937. București:

Humanitas, 1991.

---. *Aspects du mythe*. 1963. Paris: Gallimard, 1963.

---. *Australian Religions: An Introduction*. Ithaca: Cornell UP, 1973.

---. *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris: Payot, 1951.

---. "La conception de la liberté dans la pensée indienne." *L'Herne*. Trad. Alain Paruit. 1937. 33  
(1978): Paris. 168-171.

---, ed. *The Encyclopedia of Religions*. New York: Collier MacMillan, 1987.

---. *Făurari și alchimiști*. Trad. Maria Ivănescu y Cezar Ivănescu. București: Humanitas, 1996.

---. *Histoire des croyances et des idées religieuses*. Paris: Payot, 1978.

---. *Images and Symbols. Studies in Religious Symbolism*. Trad. Philip Mairet. New York: Sheed  
and Ward, 1961.

---. *Întîlnire cu sacrul*. Cluj: Echinox, 2001.

---. *Méphistophélès et l'Androgyne*. Paris: Gallimard, 1962.

---. *El mito del eterno retorno*. Trad. Ricardo Anaya. Buenos Aires: Emecé, 2001.

---. *Mitul reintegrării*. București: Humanitas, 2003.

---. *Mituri, vise și mistere*. Trad. Maria Ivănescu y Cezar Ivănescu. București: Univers  
enciclopedic, 1998.

---. *Le Mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition*. Trad. Jean Gouillard y Jacques  
Soucasse. Paris: Gallimard, 1949.

- . *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Gallimard, 1957.
- . *Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions: Essays in Comparative Religions*. Chicago: Chicago UP, 1976.
- . *Patterns in Comparative Religion*. Trad. Rosemary Sheed. London: Sheed and Ward, 1958.
- . *The Quest, History and Meaning in Religion*. Chicago: Chicago UP, 1969.
- . *Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth*. Trad. Willard R. Trask. New York: Harper, 1965.
- . *Le Sacré et le Profane*. 1957. Paris: Gallimard, 1965.
- . "The Sacred and the Secular World." *Cultural hermeneutics*. I (1973): 101-113.
- . *Sacrul și profanul*. Trad. Brîndușa Prelipceanu. București: Humanitas, 2000.
- . *Symbolism, the Sacred, and the Arts*. Ed. Diane Apostolos-Cappadona. New York: Crossroad, 1985.
- . *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot, 1948.
- . *Tratado de historia de las religiones*. Trad. Tomás Segovia. México: Era, 1996.
- . *Le Yoga. Immortalité et liberté*. Paris: Payot, 1954.

### **Mircea Eliade, otros escritos**

- Eliade, Mircea. *Cum am găsit piatra filozofală*. București: Humanitas, n.d.
- . *L'épreuve du labyrinthe: entretiens avec Claude-Henri Roquet*. Paris: Belfond, 1978.
- . "Fragment autobiografic." *Caete de dor* 7 (1953): 64.
- . *Journal I: 1945-1955*. Trad. Mac Linscott Ricketts. Chicago: Chicago UP, 1990.
- . *Memorii*. 2 tomos. București: Humanitas, 1991.
- . *Oceanografie*. București: Humanitas, 2003.

--- *Solilocvii*. București: Humanitas, 2003.

---, ed. *Zalmoxis. Revue des études religieuses*. 3 tomos. París: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1938-1942.

### **Trabajos críticos**

Alleau, René. *De la nature des symboles*. París: Petite Bibliothèque Payot, 2006.

Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1955.

Aizenberg, Edna, ed. *Borges and His Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*. Missouri UP: Missouri, 1990.

Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas-estilo*. Gredos: Madrid, 1983.

Alexandrescu, Sorin. "Dialectica fantasticului." *La țișănci și alte povestiri*. De Mircea Eliade. București: Editura pentru literatură, 1969. V-L.

Anderson Imbert, Enrique. *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976.

Arana, Juan. *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges*. Pamplona: EUNSA, 1994.

(L'abbé) Auber. *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme*. París, 1884.

Augé, Marc. *Non Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso, 1995.

Bajtín, Mijaíl. "Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica." *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. 127-409.

Barei, Silvia N. *Borges y la crítica literaria*. Tauro: Madrid, 1999.

Barnstone, Willis. "The Secret Islands." Willis Barnstone, ed. *Borges at Eighty*. Bloomington: Indiana UP, 1982. 1-14.

Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Paidós: Buenos Aires, 1967.

Berechet, Lăcrămioara. *Ficțiunea inițiativă la Mircea Eliade*. Constanța: Pontica, 2003.

Bergero, Adriana J. *Haciendo camino: pactos de la escritura en la obra de Jorge Luis Borges*. México: UNAM, 1999.

Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

Blüher, Karl Alfred y Alfonso de Toro, ed. *Jorge Luis Borges: variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1992.

Bohrer, Karl Heinz. *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance*. Trad. Ruth Crowley. New York: Columbia UP, 1994.

Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago UP, 1983.

Bossart, W.H. *Borges and Philosophy: Self, Time and Metaphysics*. New York: Peter Lang, 2003.

Braunstein, Néstor. "Nietzsche anticipa a Funes el memorioso." *La memoria, la inventora*. México: Siglo XXI, 2008. *Google Book Search*. 19 de septiembre de 2009. Web.

Bravo, Víctor. *El orden y la paradoja: Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

Bulacio, Cristina. "Los escándalos de la razón y razones del escándalo." Cristina Bulacio, ed. *De laberintos y otros Borges*. Buenos Aires: Victoria Ocampo, 2004. 13-29.

---. *Los escándalos de la razón en Jorge Luis Borges*. Ciudad de Buenos Aires: Victoria Ocampo, 2003.

- Bușe, Ionel. *Métamorphoses du symbole. Figures de l'imaginaire dans la prose fantastique de Mircea Eliade*. Cluj-Napoca: Dacia, 2004.
- Caballero Wangüemert, María. *Borges y la crítica. El nacimiento de un clásico*. Madrid: Complutense, 1999.
- Cahiers de L'Herne*. (directeur Dominique de Roux) París: L'Herne, 1964.
- Caillois, Roger. "Les Thèmes fondamentaux de J.L.Borges." *Cahiers de L'Herne*. París: L'Herne, 1964. 211-217.
- . "De la féerie à la science fiction." *Anthologie du fantastique*. París: Gallimard, 1966. 8-18.
- Calvo Montoro, María J. y Rocco Capozzi, ed. *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha: 1999.
- Campra, Rosalba. *Territori della finzione. Il fantastico nella letteratura*. Roma: Carocci editore. 2000.
- Cassirer, Ernst. *The Philosophy of Symbolic Forms*. Trad. Ralph Manheim. New Haven: Yale UP, 1970.
- Caught in the Act: The Viewer as Performer*. 2008-2009. Instalaciones. National Gallery of Canada, Ottawa.
- Cave, David. *Mircea Eliade's Vision of a New Humanism*. New York: Oxford UP, 1993.
- Cervera Salinas, Vicente. "Las horas y los siglos de Borges." *Borges Studies Online*. University of Pittsburg. <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/cerver.php>>
- Champeau, Serge. "Le labyrinthe." *Borges et la métaphysique*. París: Librairie Philosophique, 1990. 95-158.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *A Dictionary of Symbols*. Oxford: Blackwell, 1994.
- Chinmoy, Sri. "Introduction." *La lumière de l'au-delà*. París: Éditions Sri Chinmoy, 1989. 13-

14.

Cipolla, Gaetano. "Psychological Implications of the Myth of Theseus." *Labyrinth. Studies on an Archetype*. Ottawa: LEGAS, 1987. 13-36.

Creuzer, Georg Friedrich. *Les Religions de L'Antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*. Trad. J.D. Guigniaut. Paris: Treuttel et Würtz, 1825.

Dälenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abîme*. Paris: Seuil, 1977.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. "Introduction: Rhizome. Capitalisme et Schizophrénie." *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980. 9-37.

Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

---. *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa, 1989.

---. "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences." *Writing and Difference*. Trad. Alan Bass. Chicago: Chicago UP, 1978. 278-293.

Desikachar, Thomas K.V. *El corazón del yoga: desarrollando una práctica personal*. Vermont: Inner Traditions, 2003.

Diaz Morantes, Pedro. *Nueva arte de escribir*. 1616-1631. n.p. n.p.

*Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española. XXI<sup>a</sup> ed. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

Doob, Penelope Reed. *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca: Cornell UP, 1992.

Durand, Gilbert. *L'imagination symbolique*. Paris: P.U.F, 1993.

Echavarría, Arturo. "Espacio textual y el arte de la jardinería china en Borges: El jardín de senderos que se bifurcan." Alfonso de Toro y Fernando de Toro, eds. *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert

1999. 71-103.
- . "Borges en la historia de la crítica contemporánea." *El siglo de Borges: Homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario*. Coord. Alfonso de Toro y Fernando de Toro. Tomo I: *Retrospectiva-Presente-Futuro*. Iberoamericana: Madrid; Frankfurt am Main: Vervuert, 1999. 17-31.
- Eco, Umberto. "El Antiporfirio." *El pensamiento débil*. Eds. Vattimo y Rovatti. Madrid: Cátedra, 1990.
- . *The Limits of Interpretation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- . "Prólogo." *El libro de los laberintos: historia de un mito y de un símbolo*. Madrid: Siruela, 2002. 13-17.
- Ende, Michael. *Die unendliche Geschichte*. Stuttgart: Thienemann Verlag, 1979.
- Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. París: Flammarion, 1977.
- Fort, Bernadette. "Ekphrasis as Art Criticism: Diderot and Fragonard's 'Coresus and Callirhoe.'" *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Ed. Peter Wagner. Berlin: Walter de Gruyter, 1996. 58-77. *Google Book Search*. Web. 29 de agosto de 2009.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. París: Gallimard, 1966.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza, 1988.
- . "The Uncanny." *SE* 17. 222-226.
- Gadamer, Hans-Georg. *El giro hermenéutico*. Trad. Arturo Parada. Madrid: Cátedra, 1998.
- . *Truth and Method*. Trad. Garrett Barden y John Cumming. New York: The Seabury Press, 1975.
- Geisler, Eberhard. "El otro de Borges, Michaux." *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas*

- sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1992. 103-128.
- Genette, Gerard. "L'utopie littéraire." *Figures*. París: Seuil, 1966. 123-132.
- . *Palimpsestes*. París: Seuil, 1982.
- Glodeanu, Gheorghe. *Coordonate ale imaginarului in opera lui Mircea Eliade*. București: Dacia, 2001.
- Godard, Jean-Luc. "Pierrot mon ami." *Cahiers du Cinéma*. 171 (octubre 1965): 16-18. París: Éditions de l'Étoile.
- Gracián y Morales, Baltasar. *El Criticón*. Ed. Carlos Vaíllo. Barcelona: Círculo de Lectores, 2000.
- Grau, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1979.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Jorge Luis Borges: el gusto de ser modesto*. Santafé de Bogotá: Panamericana, 1998.
- Handoca, Mircea. *Istoricitate și eternitate. Repere pentru o istorie a culturii românești*. București: Capricorn, 1989.
- Heffernan, James Anthony Walsh. *Museum of Words: the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: Chicago UP, 2004.
- Heidegger, Martin. *The Origin of the Work of Art*. Waterloo, ON: University of Waterloo, 197. Web. 29 de agosto de 2009. <<http://www.worldcat.org/oclc/30774429>>
- Helft, Nicolás. *Jorge Luis Borges, bibliografía completa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Henriksen, Zheylya. *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*. Madrid: Pliegos,

1992.

Hocke, Gustav René. "Le monde: un labyrinthe." *Labyrinthe de l'art fantastique. Le maniérisme dans l'art européen*. París: Gonthier, 1967. 105-112.

*Homenaje a Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1999.

Höfner, Eckhard. "Unos aspectos del problema del tiempo en la obra de J. L. Borges: un ecléctico entre Platón y la teoría de la relatividad." Alfonso de Toro y Fernando de Toro, eds. *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 1999. 223- 257.

Hopenhayn, Martin. *Después del nihilismo. De Nietzsche a Foucault*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1997.

Huici, Adrian. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges: El laberinto*. Sevilla: ALFAR, 1998.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. Boston: Beacon Press, 1970.

Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.

Ispirescu, Petre, ed. y comp. "Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte." *Legendele sau basmele românilor, adunate din gura poporului*. București: n.p., 1882. 1-10.

Jauss, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: Minnesota UP, 1982.

Kancyper, Luis. *Jorge Luis Borges o El laberinto de Nársciso*. Buenos Aires: Paidós, 1989.

Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Trad. Pedro Ribas. 2a ed. Madrid: Alfaguara, 1993.

Kapschutschenko, Ludmila. "Jorge Luis Borges: Intentos de orden en el arte." *El laberinto en la*

- narrativa hispanoamericana contemporánea*. London: Tamesis Books Limited, 1981. 19-55.
- Kazmierczak, Marcin. *La metafísica idealista en los relatos de Jorge Luis Borges*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2001. UAB: Bellaterra, 2001. 27 de agosto de 2009. Web. <[http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0307103-182121/index\\_an.html](http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0307103-182121/index_an.html)>.
- Kristeva, Julia. *Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil, 1969.
- Lafon, Michel. *Borges ou la réécriture*. París: Seuil, 1990.
- Layard, John. *Stone Men of Malekula: Vao*. London: Oxford UP, 1942.
- Le Goff, Marcel. "Une architecture ésotérique: le labyrinthe." *Jorge Luis Borges: L'univers, la lettre et le secret*. L'Harmattan: París, 1999. 309-312.
- Lillo, Gastón. Mensaje a la autora. 5 de junio de 2009. Correo electrónico.
- Lovecraft, Howard Philips. "La naissance de la littérature fantastique." *Secolul 20*. 4 (1973): 69-70.
- Lovejoy, Arthur. *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*. Harvard: Harvard UP, 1936.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1989.
- Marino, Adrian. *L'herméneutique de Mircea Eliade*. París: Gallimard, 1981.
- Massuh, Gabriela. *Borges: una estética del silencio*. Buenos Aires: Belgrano, 1980.
- Matthews, William Henry. *Mazes and Labyrinths: Their History and Development*. London: Longmans, Green and Co., 1922; New York: Dover Publications, 1970.
- Merrell, Floyd. *Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics, and the New Physics*. West Lafayette: Purdue UP, 1991.

- . "Borges y Calvino: ¿Caosmos desenmarañado?" Eds. Alfonso de Toro y Fernando de Toro. *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 1999. 189-221.
- Moser, Walter. "Buffon: exégète entre théologie et géologie." *Strumenti critici*. N.S. II: 1, 1987. 17-42.
- . "D'Alembert: l'ordre philosophique de ce discours." *MLN* 91 (1976): 722-733.
- . "Le livre total." *Romantisme et crises de la modernité. Poésie et encyclopédie dans Le Brouillon de Novalis*. Québec: Préambule, 1989.
- . "Notes: Visionnement du *Youth without Youth*." 2007. 1-6. TS.
- . "Puissance du Baroque: de l'instabilité ontologique dans les nouveaux médias." *Barroco*. 18 (2000):189-206.
- "Réinscrire, déconstruire: une critique du troisième type." *Recherches sémiotiques/ Semiotic Inquiry*. 10.1-2-3 (1990):127-143.
- Murray, Christopher John. *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850*. Volume 1. London: Taylor and Francis Group, 2004.
- Müller, Max F. *Last Essays: Essays on the Science of Religion*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2007.
- The Neverending Story*. Dir. Wolfgang Andersen. Rep. Barret Oliver, Noah Hathaway, Tami Stronach, Moses Gunn y Thomas Hill. Prod. Bernd Eichinger y Dieter Geissler. Dist. Warner Bros. 1984. Film.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *La voluntad de poderío*. 2a ed Madrid. EDAF, 1981.
- . *Segunda consideración intempestiva*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006. *Google Books Search*. Web. 29 de agosto de 2009.

Novalis. "Die Christenheit oder Europa." *Schriften*. Vol. 3 (ed. Richard Samuel). Stuttgart: Kohlhammer, 1968. pp 507-524.

Núñez, María Gracia. "La discusión acerca del Mito y el Laberinto en 'La casa de Asterión' de J. L. Borges." *Espéculo*. 22 (2002). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Web. 27 de agosto de 2009. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/asterion.html>>

Nuño, Juan. *La filosofía en Borges*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Olea Franco, Rafael, ed. *Borges: Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1999.

Olson, Carl. *The Theology and Philosophy of Eliade. A Search for the Centre*. New York: St. Martin's Press, 1992.

Paracelso, Teofrasto. *Labyrinthus medicorum errantium*. 1599. *Google Book Search*. Web. 21 de septiembre de 2009.

Platón. *Collected Dialogues*. Eds. E. Hamilton y H. Cairns. New York: Pantheon, 1961.

Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. Trad. Estela Canto. México: Posada, 2005.

Read, Malcolm K. *Jorge Luis Borges and His Predecessors or Notes Towards a Materialist History of Linguistic Idealism*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1993.

Rest, Jaime. *El laberinto del universo: Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Librerías Fausto, 1976.

Ricoeur, Paul. *De l'interprétation*. París: Seuil, 1965.

---. *Le conflit des interprétations*. París: Seuil, 1969.

---. "Mircea Eliade." *Cahiers de L'Herne*. 33. París, 1978. 276-277.

---. *The Rule of Metaphor: the Creation of Meaning in Language*. London: Routledge, 2003.

---. *Tiempo y narración. Tomo I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. 5ª ed. Buenos

- Aires: Siglo XXI Editores, 2004. *Google Books Search*. 1º de septiembre de 2009. Web.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Borges, hacia una lectura poética*. Madrid: Guadarrama, 1976.
- . "En el laberinto." *Asedio a Jorge Luis Borges*. Ed. Joaquín Marco. Madrid: Ultramar, 1981. 61-73.
- . "Borges and Derrida. Apothecaries." *Borges and His Successors: The Borgian Impact on Literature and the Arts*. Missouri UP: Missouri, 1990. 128-138.
- Roldán, Belisario. *Caballito criollo*. 29 de agosto de 2009. Web.
- <<http://www2.informatik.uni-muenchen.de/tangos/msg06235.html>>
- Roloff, Volker. "Aspectos estético-receptivos en el discurso onírico de los cuentos de Jorge Luis Borges." *Jorge Luis Borges: Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Eds. Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro. Frankfurt am Main: Vervuert, 1992. 67-90.
- Rorty, Richard. *El giro lingüístico*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Rosa, Nicolás. "Borges o la ficción laberíntica." *Nueva novela latinoamericana*. Ed. Jorge Lafforgue. Tomo 2. Buenos Aires: Paidós, 1969. 140-173.
- . "Texto-palimpsesto: memoria y olvido textual." *Jorge Luis Borges: Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Eds. Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro. Frankfurt am Main: Vervuert, 1992. 185-192.
- Ruşti, Doina. *Dicţionar de simboluri în opera lui Mircea Eliade*. Bucureşti: Coresi, 1997.
- Sábato, Ernesto. *Uno y el Universo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1952.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1994.
- Santarcangeli, Paolo. *El libro de los laberintos: historia de un mito y de un símbolo*. Madrid: Siruela, 2002.

- Saussure, Ferdinand De. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1945.
- Scipione, Ileana-Cornelia. "Aspecte ale livrescului - De la Borges la Eliade." Tesis Doctoral.  
București: Universitatea București, [2000?].
- Selden, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Trad. Juan Gabriel López Guix. 4ª ed.  
Barcelona: Ariel, 2000.
- Sessarego, Myrta. *Borges y el laberinto*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes,  
1998.
- Silvestri, Laura. "Experiencia y enciclopedia: figuras de una contaminación." Eds. Alfonso de  
Toro y Fernando de Toro. *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*. Madrid:  
Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 1999. 105-115.
- Simion, Eugen. *Mircea Eliade: A Spirit of Amplitude*. New York: Columbia UP, 2001.
- Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: El Ateneo,  
2001.
- Sturrock, John. *Paper Tigers. The Ideal Fictions of Jorge Luis Borges*. London: Oxford UP,  
1977.
- Sucre, Guillermo. *Borges, el poeta*. Caracas: Monte Avila, 1967.
- Șera, Nicolae. *Écriture diurne et nocturne dans l'oeuvre de Mircea Eliade*. Cluj-Napoca: Editura  
Fundației pentru studii europene, 2005.
- Thodol, Bardo. *El libro tibetano de los muertos*. 3ª ed. Barcelona: Obelisco, 1994.
- Todorov, Tzvetan. *Introducere în literatura fantastică*. București: Univers, 1973.
- . "La notion de littérature." *Les genres du discours*. Paris: Seuil, 1978. 13-26.
- Toro, Alfonso de. "Cervantes, Borges y Foucault: la realidad como viaje a través de los signos."  
*El siglo de Borges: homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario*. Tomo II: *Literatura-*

- Ciencia-Filosofía*. Eds. Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert: 1999. 45-65.
- Toro, Alfonso de y Fernando de Toro, eds. *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*. Iberoamericana: Madrid; Frankfurt am Main: Vervuert, 1999.
- Toro, Alfonso de y Fernando de Toro, eds. *El siglo de Borges: homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario*. Tomo I: *Retrospectiva-Presente-Futuro*. Iberoamericana: Madrid; Frankfurt am Main: Vervuert, 1999.
- Toro, Alfonso de y Susann Regazzoni, eds. *El siglo de Borges: homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario*. Vol.II: *Literatura-Ciencia-Filosofía*. Iberoamericana: Madrid; Frankfurt am Main: Vervuert, 1999.
- Vázquez, María Esther. *Borges: Imágenes, memorias, diálogos*. Caracas: Monte Avila, 1977.
- *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1999.
- Virk, Tomo and Nike Kocjancic. "Borges, Eliade and the Ontology of Premodern Societies." *Latin-America and Its Literatures*. Whitestone, NY: Council on National Literature, 1995. 141-51.
- Wagner, Peter, ed. *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: Walter de Gruyter, 1996. 58-77.
- Woscoboinik, Julio. *The Secret of Borges. A Psychoanalytic Inquiry into His Work*. Lanham: UP of America, 1998.
- Youth without Youth*. Dir. Francis Ford Coppola. Dist. Tim Roth, Alexandra Maria Lara, Bruno Ganz, André Hennicke, Marcel Iureş, Adrian Pintea, Alexandra Pirici, Florin Piersic Jr., Zoltan Butuc, Adriana Titieni. Guión: Francis Ford Coppola. American Zoetrope, 2007. Film.

Zavadivker, Nicolás. "La metafísica como literatura fantástica. Estrategias y fundamentos de la ficción filosófica borgeana." Ed. Cristina Bulacio. *De laberintos y otros Borges*. Buenos Aires: Victoria Ocampo, 2004. 57-68.