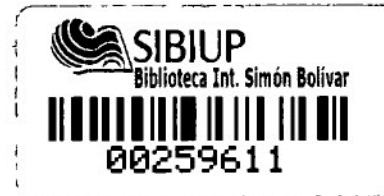


**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ  
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y  
POSTGRADO  
MAESTRÍA EN LITERATURA  
HISPANOAMERICANA**



***ALGUNOS ELEMENTOS CABALÍSTICOS EN LA  
POÉTICA DE JORGE LUIS BORGES***

**POR:  
*FULVIA MARÍA MORALES SÁNCHEZ***

**PRESENTADO A LA CONSIDERACIÓN DE LA  
FACULTAD DE HUMANIDADES PARA OPTAR AL  
TÍTULO DE MAGISTER EN LITERATURA  
HISPANOAMERICANA.**

**PANAMÁ, 1998.**

315578-

*Obs. del autor*

**2 JUL 1999**

*T.M.*

## ***AGRADECIMIENTO***

A la profesora Isabel Barragán de Turner por su orientación e incondicionalidad.

A Yolanda, ser en quien el nombre abstracto amistad se materializa y la comprensión y bondades son infinitas.

**FULVIA**

## ***DEDICATORIA***

A Heraclio, mi solidario esposo y amigo por su comprensión y aliento constante.

A Roberto Antonio y Fulvia Carolina, mis hijos, seres contrarios (yin yang) pero recíprocos que completan mi felicidad y me inspiran cada día.

**FULVIA**

**APROBADO POR**   
**Isabel B. de Turner**

# ÍNDICE

PÁGS.

INTRODUCCIÓN.....	x
<b>I CONTRADICCIONES BORGIANAS: LA CÁBALA ESPECULATIVA Y LA CABALA PRÁCTICA.....</b>	<b>2</b>
A. Conceptos Generales.....	5
1. Numerología.....	12
2. Mitos, Conceptos Religiosos y el Sicoanálisis de Carl Jung.....	15
<b>II ANÁLISIS CABALÍSTICO DE TRES CUENTOS BORGIANOS.....</b>	<b>23</b>
A. La cábala del ocho y el mandala en Las ruinas circulares..	24
1. La disposición cabalística del lector borgiano.....	24
2. La estructura narrativa.....	25
2.1 El artificio narrativo: la fantasía – el microcosmo teoló- gico y metafísico.....	27
2.1.1 El panteísmo y el círculo onírico.....	29
2.1.2 El fuego y el círculo.....	31
2.2 La cábala y la metafísica.....	34
3. El carácter cíclico del cronotopo, el ocho y el mandala....	39
3.1 El sueño y el caos.....	43
4. El personaje y su sueño.....	45
5. La voz narrativa, la ironía y el ocho.....	53
5.1 El tono narrativo y el presagio.....	57
6. Concurrencia de símbolos.....	58
B. El jardín de senderos que se bifurcan: el tiempo y el secreto en la cábala del ocho, el círculo y el mandala.....	61
1. El mandala y la metaficción.....	61
2. Los planos narrativos y el mandala.....	64
2.1 La estructura narrativa circular y el cronotopo.....	64

2.2	Las isotopías léxicas en función del mandala, el círculo y la cabala.....	66
2.2.1	Las contradicciones borgianas y el símbolo del yin yang: otra visión del círculo.....	69
2.3	La función del narrador y la estructura laberíntica....	71
2.3.1	Otras voces narrativas.....	78
3.	Los personajes, la cábala y el ocho.....	80
4.	Confluencia de elementos cabalísticos.....	89
C.	Tema del traidor y el héroe: unión de opuestos y la cábala del círculo, el mandala y el ocho.....	93
1.	Estructura narrativa.....	93
1.2	Los planos narrativos, la unión de contrarios y el movimiento circular.....	96
1.2.1	El círculo, la cábala y el ocho en el relato policial...101	
1.2.2	La metempsicosis, el ocho y la dualidad.....	107
1.2.3	La cábala y la carnavalización narrativa.....	111
2.	Las voces narrativas.....	113
3.	Los personajes y el panteísmo.....	114
4.	El cronotopo y la temporalidad cíclica.....	116
5.	Concurrencia de símbolos.....	118
III EL CORPUS ESTÉTICO PROPUESTO POR BORGES EN TRES DE SUS CUENTOS.....		120
A.	Una visión estética de Borges.....	121
1.	El elemento onírico.....	123
2.	La intertextualidad.....	124
3.	El conceptismo y la cábala.....	124
4.	Perspectiva idealista y dualista.....	126
5.	Lo metafísico y el tiempo.....	126
6.	Recursos lingüísticos.....	127
6.1	Las metáforas.....	129
6.2	La adjetivación.....	131

	PÁGS.
6.3 La sustantivación.....	133
6.4 El verbo.....	133
CONCLUSIONES.....	136
BIBLIOGRAFÍA.....	139

## ***INTRODUCCIÓN***

Este estudio se fundamenta en el análisis de tres cuentos de Borges. El examen de *Las ruinas circulares*, *El jardín de senderos que se bifurcan* y *Tema del traidor y del héroe*, tiene por objeto observar la cábala del ocho, el círculo, el mandala, el yin yang y el psicoanálisis de Carl Jung, para descifrar el discurso narrativo borgiano.

El análisis de la narrativa de Borges y la teoría expuesta en sus ensayos es fundamental para comprender la narrativa contemporánea.

Presentamos un estudio diferente de la obra de Borges. Pretendemos realizar un análisis minucioso y profundo de los cuentos mencionados de acuerdo con el pensamiento teórico del autor, conforme a la cábala, a la gematria, a los principios de las diferentes religiones, de manera que se pueda estructurar, al final del trabajo, un esquema que oriente a los que leen la obra de Borges.

El análisis del discurso fantástico contemporáneo es un reto para los estudiosos de la literatura, principalmente en Panamá,

donde no contamos con instrumentos para realizar una verdadera incursión en el carácter ideoestético de las obras de nuestros días.

Borges es uno de los grandes maestros de la literatura del siglo XX y en sus ensayos y en sus cuentos nos presenta su teoría sobre la creación literaria; teoría que es el fundamento para interpretar no solo sus cuentos, sino las más diversas obras de autores del "postboom" hispanoamericano, norteamericano o europeo de la postmodernidad.

Sus ensayos y sus cuentos constituyen la propuesta de un nuevo mito de la literatura fantástica, que está conformada por un sistema de símbolos poseedores de múltiples valores e inspirados en hipótesis metafísicas y en doctrinas de la teología, en la cábala, en la numerología, en principios mitológicos y en el psicoanálisis.

Con estos instrumentos analizamos los tres cuentos seleccionados de *Ficciones*, de manera que se puedan extraer los signos y las pautas para entender el canon de la creación del escritor argentino y que nos guíen en la producción literaria

actual. de la producción literaria actual. Esta indagación proporcionará herramientas a los jóvenes críticos para estudiar la narrativa fantástica; una alternativa de análisis que puede ser enriquecida por los incipientes especialistas de la literatura.

Consideramos que esta investigación es un desafío que nos lleva a una superación intelectual y nos fortalece como críticos de la literatura.

Nos hemos ubicado en un tema evidentemente intelectual, el cual consiste en escudriñar el pensamiento teórico de Borges en los tres cuentos mencionados. Esto implica desarmar y volver a armar un mundo laberíntico como es el del genio creativo de este escritor.

Dos puntos convergen en este tema: 1) analizar al teórico que ya es un estilista, y 2) analizar al creador de un discurso narrativo.

Este desciframiento del discurso de Borges se propone extraer un ensayo en donde prime una nueva perspectiva de lectura que no deseche lo ya aportado.

A pesar del vasto análisis que se le ha hecho a este maestro del lenguaje y de los temas, creemos que su creación permite múltiples lecturas más.

Se ha estudiado a Borges en su prosa, en sus temas, en su estilo, en su escritura. Cuentos como el Aleph y Las ruinas circulares y toda Ficciones, se han analizado en el plano metafísico, en el temático, en los recursos, en su intertextualidad, en fin, que como maestro de la literatura fantástica se le ha visto como un bastión rico en donde explorar y re-descubrir.

En los estudios que hemos consultado sobre teoría frente a narrativa hemos observado un viaje abarcador donde se pretende detenerse rápidamente en todos los puntos de la geografía de la escritura de Borges.

Este trabajo se sostiene sobre investigaciones de la obra de Borges como la de Jaime Alazraki, Ana María Barrenechea, Arturo Echavarría, Alberto Julián Pérez y Emir Rodríguez Monegal. También en teóricos de la poética literaria como son: Vladimir Propp, Roland Barthes, Mijail Bajtín, Algirdas J.

Greimas y Renato Oropeza. Además la teoría sobre la cábala especulativa y la práctica, lo mismo que la numerología y el psicoanálisis de Jung, como antes mencioné. Alazraki en su obra *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* analiza al autor en dos aspectos: en la estructura y en el estilo.

En la estructura se ocupa de la invención y motivación, y enfrenta a la teoría de los ensayos con los cuentos, a partir de aquí recoge en una amalgama comparativa los supuestos teóricos y críticos con la producción cuentística. En cuanto al lenguaje, se concentra en las figuras de contigüidad y en la adjetivación.

María Barrenechea en su obra *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, compara los ensayos con la producción narrativa, pero en su estudio analiza las metáforas y el adjetivo. Este desde el plano de la luz, y las metáforas en toda su amplitud. Busca otros recursos como el perspectivismo, el tiempo y los sueños.

Arturo Echavarría en su *Lengua y literatura de Borges* critica a los que se fundamentan en el Borges teórico y crítico

para analizar el escritor. Afirmar que los cuentos están llenos de contradicciones y busca un soporte en los ensayos y en las entrevistas para circunscribir su investigación al análisis del lenguaje.

Emir Rodríguez Monegal presenta a *Borges por él mismo*, y es un estudio cercano al amigo en el plano de la experiencia compartida y el de las entrevistas. Rodríguez Monegal conoció al hombre, al genio y al ente de ficción.

Alberto Julián Pérez en su *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges*, se fundamenta en la teoría crítica de Bajtín con los problemas de la polifonía y la carnavalización en la literatura, la descripción del cronotopo (tiempo – espacio) y los géneros discursivos.

El mundo literario de Borges ha permitido diversos enfoques y mi exploración por ese universo me hace pensar que todos los trabajos son profundos y argumentativos de cada punto de vista y aun la crítica de la crítica me brindó frutos para mi re-lectura específica.

Por otro lado, penetrar en Borges implica cultura, conocimiento amplio de los clásicos de todas las épocas, porque las obras de estos y ellos mismos, al igual que la mitología, el propio autor, las ideas filosóficas y teológicas, y el manejo diestro del lenguaje metafórico, que de sistema arbitrario pasó a ser un lenguaje personal borgiano, constituyen el cronotopo y la expresión del universo de signos de este escritor argentino.

Este trabajo consta de tres capítulos. En el primero se presenta el marco teórico denominado: *Algunas contradicciones borgianas: la cábala especulativa y la cábala práctica*. En el segundo se analizan, mediante las isotopías, los paradigmas contrarios y las interpretaciones de los signos cabalísticos, tres cuentos de *Ficciones*. En el tercer capítulo se realiza el estudio de los recursos retóricos que están presentes en los textos comentados.

Esperamos que esta investigación sirva de orientación al joven estudioso de la literatura y a los profesores de esta

especialidad y que además pueda ser complementada con otras lecturas.

El análisis de los cuentos de Borges nos hizo andar como los místicos judíos en un trabajo de desciframiento cabalístico enriquecedor; viaje que volveríamos a realizar para conocer más sobre tan extraordinario escritor.

## SUMARIO

El presente trabajo de investigación pretende dar a conocer una visión de la poética del escritor argentino Jorge Luis Borges. Una visión fundamentada en el análisis de tres cuentos de la colección *Ficciones* (1944): *Las ruinas circulares*, *El jardín de senderos que se bifurcan* y *Tema del traidor y del héroe*. El examen de estos relatos nos llevó a demostrar que la creación borgiana exige un desciframiento, una cábala continua y que, además, este artificio se mueve en círculos repetibles, encadenados, que forman números ocho infinitos  $\infty$ . Esta poética se cimienta en una red de conceptos teológicos, metafísicos, míticos, cabalísticos y del psicoanálisis, todo en un embrión que crece y se desarrolla a través de un lenguaje simbólico constituido por metáforas múltiples que conducen al plano léxico-semántico, a los paradigmas de oposición y a la intertextualidad dialógica. El desciframiento del lenguaje del autor de *El jardín de senderos que se bifurcan* diverge y se complementa como en un macro yin yang por un lado y en dos caminos, el del teórico que presenta la literatura como un quehacer ya hecho por autores anteriores y el del creador de relatos fantásticos que parecen lógicos en virtud del discurso que oscila entre realidad y ficción.

## SUMMARY

The purpose of this investigation work is to show a vision of Argentinean writer, Jorge Luis Borges, poetic. This vision is based upon the analysis of three stories in the collection *Ficciones* (1944): *Las ruinas circulares*, *El jardín de los senderos que se bifurcan* y *Tema del traidor y del héroe*. Through the study of these writings (narration) we demonstrate that borgians creation requires to be decipher, asks for a continuous cabala. Also, this literary artifice moves in repetitive circles or chains, that form numbers of infinite eight. This poetic is founded in a red of theological, metaphysical, mythological, and cabalistic concepts of psychoanalysis, altogether in an embryo that grows and develops through a symbolic language formed by multiples metaphors that take you to the lexicon semantic plane, to the opposition paradigms and to the intertextual dialogic. The language deciphering of the author of *El jardín de senderos que se bifurcan*, diverges and complements like a macro Chinese yin yang, in several roads. In one hand, the man of theory that present literature like a chore already done by former writers, and in the other, the creator of fantastic narrations the seem logic because of the discourse that oscillates between reality and fiction.

***CAPÍTULO I***  
***CONTRADICCIONES BORGLANAS: LA***  
***CÁBALA ESPECULATIVA Y LA CÁBALA***  
***PRÁCTICA***

El fuego, la transmigración de las almas, el sueño, la vigilia, el lenguaje con sus múltiples funciones, el hombre y Dios, la historia y el presente, constituyen la literatura de Borges, todo con el propósito de buscar la verdad a la manera de los místicos. Sus cuentos exigen varias lecturas y el análisis de estos textos llevan a un juego cabalístico constante. Por esta razón, partimos de la concepción de la “cábala”, porque Borges nos ha llevado a múltiples pensamientos, a diversas perspectivas sobre la vida y la inmortalidad. Su vasta cultura lo hizo indagar y dudar de la existencia de un Dios perfecto; pero no le abolió de su intelecto la creencia en él. Según sus críticos, concebía el mundo material de su narrativa al estilo de los místicos, a pesar de que se consideraba un agnóstico (*es decir, seguidor de la doctrina que defiende la incognoscibilidad de lo suprasensible*)<sup>1</sup> Une todo al conocimiento y da una nueva metodología, una nueva estética. Así, Alazraki en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*

---

<sup>1</sup> Walter Braggar *Diccionario de Filosofía* Barcelona, Editorial Herder 1972 Pág. 43.

sostiene: *“Las realidades concretas de sus cuentos son lo que el mundo concreto es para los místicos: un sistema de símbolos.”*<sup>2</sup>

Observamos, pues, que Borges “mistificador-cuentista” toma de la cábala especulativa y de la cábala práctica, los conceptos que tomaron los pueblos para convertirlos en sabiduría popular, en un sistema de conjuros, de poderes místicos, de amuletos y manipulaciones de letras y números, además, se nutre de las corrientes míticas judías, del sostén teórico de muchas religiones, y estructura su literatura.

Borges no es un creyente, pero demuestra con esta estética simbólica que hubo en él una preocupación por un Dios, ya sea subalterno o superior, que existe, en su literatura, aunque a veces irónicamente.

La cábala, según el maestro argentino, es: *“una suerte de metáfora del pensamiento”*<sup>3</sup>. Para los judíos: “Kábala” significa “recibir” y es la designación de la tradición o enseñanza recibida.

<sup>2</sup> Jaime Alazraqui. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid. Gredos. Pág. 45.

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges. *Cábala*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz. 1976. Pág. 274

## ***A. Conceptos Generales***

Cábala, según la *Enciclopedia Judaica Castellana*, es un sistema místico de interpretación de la Biblia que viene desde la época talmúdica, como tradición esotérica, transmitida oralmente. A partir del siglo II comienzan a aparecer los primeros libros místicos, de ellos el más importante es el *Sefer Yetzirah* (Libro de la Creación). Con este libro los estudios cabalísticos pasaron de Babilonia (donde se iniciaron) a España, Italia, Francia y Alemania. Ese texto ha sido estudiado por Borges, así lo dice Alazraki en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*: “Consecuentemente ha frecuentado obras como *Sefer Yetzirah*, el *Zohar*, la *Mishnah*, el *Talmud*...”<sup>4</sup>

En la época talmúdica se desarrolló la cábala práctica con sus talismanes, espiritismo y otras supersticiones; encontramos, así, que la cábala especulativa degenera en la cábala práctica. Por otro lado, la filosofía gnóstica que tiene como una de sus ideas

---

<sup>4</sup>Jaime Alazraki. Ibid.

centrales que el alma asciende y se une con Dios, influye en el misticismo judío, que al igual que las creencias griegas, cree que el alma humana mora en Dios antes de entrar en el cuerpo humano. De esta manera, se observa la presencia de la filosofía en la cábala. Asimismo, las personificaciones de los atributos de Dios dan origen a la angelología y de allí a los encantamientos y a la demonología persa y babilónica que luego hereda Europa.

Otra interpretación bíblica (Gen. 4,4 y Ex. 34, 1) que sostiene que *“Dios infinito se limitó o se contrajo para revelarse”* da origen a la doctrina cabalística del tzimtzum, que es el movimiento de expansión y contracción: el espíritu entra en relación con la materia, pero sigue siendo puro. De aquí surge la teoría de las emanaciones, que son las fuerzas de Dios que a medida que bajan se materializan. De esta teoría surgen las tendencias panteístas.

En Alemania, las doctrinas cabalísticas se centraron en la intensificación de la oración en combinación con la teoría de la gematria que llevaba a los poderes mágicos de la oración.

De esta forma, la cábala teosófica o especulativa (kabalá iyunit) quedó en los místicos y la cábala práctica (kabalá maasit) se convierte en un medio de escape de la realidad, no sólo de los judíos, sino también de los cristianos.

Entre los escritores más claros de la cábala especulativa tenemos a Rabí Azariel, quien explica el concepto de Dios como un ser infinito de acuerdo con el *En Sof* de las *Sefirot* (teoría de las emanaciones). Esta noción es refutada por Borges en *La Cábala*: “No, ese ser primordial no existe<sup>5</sup>”.

*El Zohar* (la Biblia de la cábala), llevó a cabalistas como Isaac Luria Ashkenazi (creador de la cábala moderna) a exponer las teorías de Adam Kadmón (el Hombre Primordial), de la que surge la doctrina “de la quiebra de los envases” o Shebirat

---

<sup>5</sup>Jorge Luis Borges. Ibid

hakelim, que no es más que la moral cabalista; es decir, el surgimiento del mal y del posterior tikun: redención o corrección, o sea, que el deber del hombre es corregir el mal. El Adam Kadmon está citado en *La Cábala* de Borges “*el Adam Kadmon, el Hombre arquetipo. Ese hombre está en el cielo y nosotros somos su reflejo*”.<sup>6</sup>

Pero además de esta cábala especulativa, Luria influyó en la cábala práctica alemana con las ideas de ayunos, purificaciones del cuerpo, poder de las oraciones y las ideas paganas de la metempsicosis (transmigración de las almas).

Estos mitos, este panteísmo (todo está en todas partes y cualquier cosa es todas las cosas) están en el tiempo cíclico de la narrativa de Borges, son el asiento del proyecto fantástico, de la ilusión plurivalente que constituyen sus fábulas.

De acuerdo con estos conceptos, Borges sostiene: “... el mundo es un espectáculo que Dios concibe, representa y

---

<sup>6</sup>Jorge Luis Borges *La cábala*. Op.Cit Pág. 270.

contempla.”<sup>7</sup> Y así lo plasma en su narrativa.

Otra idea cabalística de *El Zohar* (que ha dado origen tanto a tendencias filosóficas como simbólicas) es la de eliminar el mal mediante mortificaciones y arrepentimiento. Este es otro de los motivos que amalgaman a los personajes y héroes del mundo histórico-ficticio de Borges.

La cábala especulativa se detuvo y degeneró en la cábala práctica (como ya explicamos) y de allí a movimientos populares religiosos como la curandería, la expulsión de malos espíritus y realización de milagros en nombre de Dios (Polonia 1745). Estas actividades llevaron al oscurantismo y facilitaron la explotación de los incautos y de los supersticiosos.

La cábala especulativa o la especulación mística surge por la dificultad de comprender cómo un Dios espiritual crea un mundo material. La teoría de la creación en *El Zohar*, explica a Dios *En Sof* y dice que se manifiesta por medio de emanaciones consecutivas que llevan al acto de la creación; el Dios oculto para

---

<sup>7</sup> Jorge Luis Borges. *Otras Inquisiciones*. Pág. 112

revelarse concentró su luz en un Punto Primordial, de aquí la teoría de la concentración de la luz “tzimtzum”.

Para la cábala judía, el hombre y su alma son de gran importancia, de manera que su conducta influye sobre los sefirot (emanaciones) y determina la marcha del cosmos, así surge la idea del Hombre Primordial. El alma del hombre se divide en diez sefirot, en diez manifestaciones de Dios, porque es de origen divino y su existencia es anterior al nacimiento del hombre y continúa existiendo después de la muerte.

Otra teoría de *El Zohar: la teoría de los cuatro mundos*, sostiene que el mundo como existe actualmente, no es la única ni la primera creación de Dios. Han existido numerosos mundos iguales al de hoy y que fueron destruidos (pero no han desaparecido totalmente) por no reflejar la balanza del Hombre Primordial y no contener los elementos femeninos y masculinos, en proporción adecuada, para llegar a la perfección. En el siglo XV (con *De auditu kabbalistico* de Pico de la Mirandola)

aparecen las primeras especulaciones cabalísticas que se proponen interpretar los dogmas cristianos. Este trabajo de Pico consta de 900 tesis que se proponen reconciliar los sistemas filosóficos y teológicos y tiene como fuente la cábala hebrea, la cual une a sus propias deducciones y presenta el método “notarikon” que considera que las letras de una palabra son abreviaturas o siglas de un significado mayor. Así Jesús, significa *“Dios, hijo de Dios y la sabiduría del Padre mediante la tercera persona de la divinidad”*.

A partir de Pico de la Mirandola, la cábala como instrumento para la interpretación de los dogmas cristianos se pone de moda y muchos europeos se dedican a estos estudios.

El exégeta Juan Reuchlin dominó extraordinariamente los métodos cabalísticos y prácticamente convirtió el estudio de la cábala en una ciencia cristiana. Luego unió esto con los estudios filosóficos de Pitágoras; esta fusión que llevó también a la cábala

práctica que unió conceptos de la astrología, numerología, magia, teosofía y alquimia.

### ***1. Numerología***

El sistema de numeración en el que se utilizan las letras como números, se encuentra en la antigüedad griega y en la época hebrea de los Hasmaneos (S. II. a. C.) Así los babilonios y otras naciones de la antigüedad atribuyeron significado religioso a las cifras y algunas se consideran sagradas. Las teorías simbólicas y místicas posteriores se deben a la influencia de la numerología pitagórica; observamos, pues que el simbolismo de números y letras produjo, por un lado, especulaciones místicas y por otro, prácticas supersticiosas de magia por medio de combinaciones de letras hebreas y su valor numérico.

Esta relación numérica aparece en el misticismo cabalístico, en textos como *Sefer Yetzirah* (ya citado). En esta obra se dice que Dios diseñó, esculpió, pesó e intercambió las letras hebreas y que con ellas produjo la creación. Las 22 letras hebreas y las 10

sefirot (emanaciones) son seres numéricos vivos y constituyen los 32 caminos de la sabiduría, como las 32 reglas hermenéuticas del *Talmud*, de las que la gematria (método de interpretación basado en el valor numérico de las letras hebreas) trata su valor numérico.

En la Edad Media, se da gran importancia al valor de los números. El filósofo Gabirol en su libro *Fuente de la vida* dice que “*el número es el origen de todas las cosas*”<sup>8</sup> Ya desde la época de *El Talmud* (antes del S. IX) los números pares se consideraban peligrosos. Algunas supersticiones y creencias populares que aún se conservan proceden de las interpretaciones gemátricas. Por ejemplo, el 13 es considerado como número de mala suerte por la sabiduría popular, a pesar de que el 13, como pensaban los babilonios, son los atributos de Dios (Ex. 34, 6- 7). Así los números son símbolos que designan creencias, ritos, sentimientos y costumbres que persisten y que no tienen explicación racional.

---

<sup>8</sup> *Enciclopedia Judaica Castellana*. Tomo II. México, D F. 1948. Pág. 658.

Los judíos con las interpretaciones o cábalas místicas que le han dado a la *Biblia* son, los que más han contribuido al valor simbólico de los números y de los ritos, los cuales son muchos, pero solo enumeraremos los que tienen que ver con el círculo y el número ocho, elementos que se estudiarán en la obra de Borges en el próximo capítulo. Por ejemplo, dos símbolos fundamentales del pacto eterno entre Dios e Israel son la institución del sábado y la circuncisión (Gen. 17, 11; Ex. 31, 17). Esta última se realiza a los ocho días del nacimiento (Gen. 17, 12) a esa edad fue circuncidado Isaac (Abraham a los 99 años). Esta es el emblema de la Alianza desde Abraham.

El Templo de Jerusalén, no es sólo un lugar para el culto, es el centro donde se encuentra la divinidad y donde el hombre puede comunicarse con Dios. Los vestidos de los sacerdotes también tienen una interpretación simbólica, así el sumo sacerdote llevaba al officiar, ocho batas, el doble de las que llevan los sacerdotes ordinarios.

El sacrificio de Isaac (akedá) señala la absoluta devoción; la plata simboliza la santidad e inocencia; el sol, la luz divina como también la gloria de Dios; el bronce, la fuerza y la resistencia.

Por otro lado, los círculos, los números y las figuras geométricas constituyen símbolos de meditación para muchas religiones. Los pueblos primitivos rendían culto al círculo solar, también en los mandalas de los monjes tibetanos están vinculadas estas ideas del círculo y de la esfera como símbolos del aspecto más vital de la vida, como la expresión de la totalidad de la psiquis en todos sus aspectos, hasta la relación entre el hombre y la naturaleza, así lo sostiene la doctora M L von Franz.

## ***2. Mitos, conceptos religiosos y el psicoanálisis de Carl Jung***

El doctor Carl Jung, seguidor de Freud, describe cómo las cuatro funciones de la conciencia: pensar, sentir, intuir y percibir, que permiten al hombre comprender y asimilar su experiencia y reaccionar ante las impresiones internas y externas. De acuerdo con esto, la revisión cuádruple de Brahma (la orientación

cardinal) simboliza la integración de las cuatro funciones expuestas por Jung.

Un mito hindú nos cuenta que antes de comenzar su obra creadora el dios Brahma desde un gigantesco loto (de forma circular), volvió sus ojos hacia los cuatro puntos cardinales y se orientó. De Buda, se dice también que, en el momento de su nacimiento, surgió de la tierra un loto de ocho pétalos y que desde allí él oteó las diez direcciones y se orientó.

El círculo con ocho radios expresa una recíproca superposición de las cuatro funciones de la conciencia. En el arte de la India y del Lejano Oriente, el círculo de cuatro o de ocho radios es el de las imágenes religiosas que son instrumentos de meditación. En el lamaísmo tibetano el mandala (concepto hindú que significa círculo mágico) representan el cosmos en su relación con las potencias divinas. El sicólogo Jung adoptó este término para designar simbólicamente el “átomo nuclear” de la psiquis humana, porque algunos pueblos primitivos utilizan el motivo

mandala – círculo que simboliza la realización consciente de la totalidad interna – para recuperar el equilibrio interior perdido. También la contemplación de un mandala produce paz interior, ya sea en una meditación directa o en un sueño. Todas estas sensaciones son espontáneas y están alejadas de tradiciones religiosas.

Por otro lado, un disco colocado a la derecha, lado donde las cosas se hacen conscientes, significa, psicológicamente, justicia; mientras que situado al lado izquierdo, inconsciente y hasta algo siniestro. De esto colegimos que un ocho acostado, además de significar infinito ( $\infty$ ) representa un movimiento de inconsciencia-consciencia, de realidad-fantasía, de justicia- injusticia que vive el hombre, cuya totalidad puede estar en ese mágico mandala cuadrangular y octagonal y que sólo se equilibrará cuando el ego encuentre el “sí-mismo” el no-ego y actúe en forma normal, sin caer en el aspecto oscuro del sí-mismo.

Igual que el mandala, por otro lado, existe la figura geométrica yantra (dos triángulos que se compenetran, uno con la punta hacia arriba y otro con la punta hacia abajo) como símbolo de meditación similar al círculo, y significa la unión de Shiva y Shakti, en términos psicológicos, la unión de opuestos: la unión del mundo personal y temporal del ego con el mundo impersonal e intemporal del no-ego. Según las religiones, la unión del alma con Dios. Así, en el ocho vemos ese punto de unión de dos discos. Esa contradicción, también está presente en el yin yang, concepto cosmogónico de los chinos en donde el elemento femenino se une con el masculino y completan el círculo; el bien y el mal forman un todo.

El mandala ha sido importante también en la arquitectura y muchos edificios sagrados y seculares, a través de las diversas generaciones han descansado sobre mandalas. Un ejemplo es la fundación de Roma que, según Plutarco, se inició con un hoyo circular en donde se arrojaron ofrendas y al que se le dio el

nombre de mundus (cosmos). A pesar de su origen circular se le llamó urbs cuadrata, porque fue dividido en cuatro partes por dos arterias principales que iban de Norte a Sur y de Oeste a Este y el punto de intersección coincidía con el “mundus”. Lo mismo que Roma, algunas ciudades, templos y fortalezas fueron fundados sobre planos medievales. Otro ejemplo, es la ciudad Santa de Jerusalén que está sobre una planta cuadrangular y no tiene templo en el centro, porque la presencia inmediata de Dios era su centro. Washington es una ciudad moderna establecida sobre un mandala.

El mandala le da a las ciudades el carácter de cosmos ordenado, de lugar sagrado vinculado por su centro con el otro mundo. Así, según Jung, la ciudad, la fortaleza y el templo se convierten en símbolos del *completamiento* síquico y ejercen influencia en los seres humanos que entran o viven allí.

Por otro lado, aunque para los cristianos el mandala no es el símbolo central, los baptisterios, con una pila central descansan

sobre una planta de mandala octogonal, como expresión del seno de la iglesia y símbolo de la resurrección de Cristo (apareció a los apóstoles a los ocho días de muerto). De esta manera, el ocho simboliza a la tierra, es el signo de unión, es el mundus, es la *completación*, la conjunción entre el elemento femenino con el masculino (iglesia expresión de lo femenino). Una vez más observamos el ocho como enlace de dos esferas, como un “yantra”.

En el 1,000 d. De J.C., los alquimistas buscaron la totalidad del hombre (mente y cuerpo) e inventaron la *quadratura circuli* (cuadratura del círculo) que es el verdadero mandala. El círculo es el símbolo de la psiquis y el cuadrado es el símbolo de la materia terrenal, del cuerpo y de la realidad. Así, la cuadratura del círculo, tiene el mismo carácter simbólico que la unión de los triángulos (yantras) o la unión de dos círculos (el ocho).

En nuestra era se ha hablado de platillos voladores, de OVNI, muchos con formas redondeadas, y según Jung, estos

rumores o proyecciones son intentos de la psiquis inconsciente colectiva de reparar la división existente entre nosotros mismos y también la división de la tierra en estos tiempos apocalípticos mediante el símbolo del círculo.

Todas las interpretaciones de la cábala especulativa y las concepciones de la cábala práctica, las teorías filosóficas y los fundamentos de las diversas religiones, como los valores numéricos de la gematria y los símbolos míticos y culturales, lo mismo que la propia ficción carnavalesca, se entrelazan en un universo (ocho) en donde oscila lo real y lo literario, lo histórico y lo fantástico que constituye el gran sueño relativo (porque parece absurdo y no lo es, da la impresión de inverosímil y es real) que diseñó Borges.

De esta manera, dos mundos diferentes: el místico y el mundano se unen, se amalgaman; así es como las dudas de Borges lo hacen presentar una literatura que nos conduce a la reflexión, aunque aparenta ironía de los temas dogmáticos y

sagrados. Así Borges es un escritor contradictorio, pero a la vez un gran creador de un mundo estético maravilloso que nos permite inventar y descubrir enigmas.

***CAPÍTULO II***  
***ANÁLISIS CABALÍSTICO DE TRES***  
***CUENTOS BORGIANOS***

## ***A. La cábala del ocho y el mandala en Las ruinas circulares***

### ***1. La Disposición Cabalística del Lector Borgiano***

Para acercarse a la literatura de Borges, como ya hemos expresado, se necesita una disposición especial, la disposición de interpretar un “microcosmos escrito” que ya ha sido estudiado por muchos, pero atrae por lo complejo. Se necesita la determinación del místico que encuentra muchas verdades en las Escrituras Sagradas.

Observemos la red cabalística dentro y fuera *de Las ruinas circulares*: este relato constituye el cuento número cuatro de la primera colección de cuentos de *Ficciones*. Esta colección se inicia con el prólogo *El jardín de senderos que se bifurcan* que a la vez es el título que recogía toda la serie en 1941. Además estas ficciones borgianas están constituidas por ocho relatos y concluyen con el cuento *El jardín de senderos que se bifurcan*.

Contemplemos desde el lejos el círculo: El jardín (prólogo) explica la teoría de Borges sobre la novela y el cuento, *Las ruinas*

*circulares* expresa el camino tortuoso del escritor frente a su creación para descubrir al final que todo ha sido ya escrito, que hay un escritor anterior; y el cuento final *El jardín de senderos que se bifurcan* plantea el problema de la creación como manifestación laberíntica del tiempo. De esta manera es evidente la cábala del ocho en Ficciones, el ocho es el camino que conduce a la aclaración  $\infty$  .

Por otro lado, *Examen de la obra Herbert Quain*, el quinto cuento de *Ficciones*, contempla los títulos de *El jardín de senderos que se bifurcan* y *Las ruinas circulares*, como obras de Quain, tomadas posteriormente por Borges con lo que se evidencia que detrás del hacedor de ficciones hay otro autor.

## ***2. La estructura narrativa***

Con esta actitud explicada realizaremos una lectura o una aproximación a la lectura de *Las ruinas circulares*, que, como ya hemos dicho, y como todo cuento borgiano, constituye un relato simbólico.

*Las ruinas circulares* narra el propósito de un hombre que llega a un templo desolado. El hombre desea soñar un hombre. Esta tarea no es fácil, después de dos intentos y de insomnios, de vigiliass, de sueños inconclusos, de frustraciones. La efigie del templo, a través de un misterioso sueño, le da fuerzas para que su propósito tome forma; pero la efigie es el fuego, de manera que todos los seres del universo creerán que el sueño es un hombre auténtico, menos el fuego y el soñador.

Así el soñador cuando termina con su hombre - sueño le da un beso, se dedica a construirlo y al final lo hace olvidar su origen y lo envía a otro templo abandonado.

Una noche el soñador se entera por unos remeros que en otros santuarios existe un hombre mágico que no es abrasado por el fuego. El mago-soñador con esta noticia advierte que su hijo soñado ha descubierto la verdad. Se aflige y un día en que la naturaleza le presagia el final y un fuego arrasa las ruinas como en un tiempo anterior, se entera de que es inmune al poder

destructor de este elemento. Descubre tristemente que él también es el sueño de otro.

La anécdota de este cuento está enunciada desde el epígrafe, tomado de *Alice in Wonderland* de Lewis Carrol: “*And if he left off dreaming about you...*” *Through the Looking-Glass*, VI, “*alguien sueña a otro*”, Alicia es soñada. El personaje principal es el soñador que desea proyectar o crear a través del sueño a otro semejante a él.

El tema es la irrealidad o el carácter de ilusión del mundo, según los idealistas. Esto se confirma cuando el producto final del sueño es un reflejo, igual a su creador; y es más, porque el mago-soñador también había sido soñado, por un soñador desconocido que puede ser un Dios u otro hombre.

### ***2.1 El doble artificio narrativo: la fantasía-el microcosmo teológico y metafísico***

En *Las ruinas circulares* hay un doble artificio narrativo: por un lado, la realidad de la creación literaria como producto de la fantasía como es *Alicia en el país de las maravillas* o como

*Las mil y una noches*, narración folklórica, mítica, temeraria, por ser de arrebató y tranquilidad; por otra parte, la creación literaria como resultado de las concepciones idealistas del universo, de las ideas oníricas de los budistas, de las concepciones cristianas de la creación, de las interpretaciones de la cábala, de los principios islámicos, hindúes o mitológicos clásicos y del psicoanálisis.

En este relato borgiano hay un planteamiento profundamente filosófico, metafísico a través de la literatura de ficción, pero todo en un eclecticismo puramente estético. Así, pues, esta narración que es aparentemente sencilla, es asaz compleja y muy bien tejida, en una amalgama admirable.

De esta manera, los motivos y los diversos significados de las isotopías que conforman el texto fantástico de Borges, tienen como plataforma el aforismo que sostuvo el Círculo de Viena: "*La metafísica es una rama de la literatura fantástica*"<sup>9</sup>; de esta forma el soporte de la ficción borgiana es múltiple, porque para

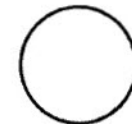
---

<sup>9</sup> Ernesto Sábato. *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*. Chile: Editorial Universitaria. 1972. Pág. 45.

Borges el mundo es un devenir constante, como lo exponen los pitagóricos y después Nietzsche.

### ***2.1.1 El panteísmo y el círculo onírico***

El protagonista se presenta como un anacoreta budista (pretendió conocer la verdad por sus propios medios) desesperado buscó una respuesta a su fracaso y se acercó entonces a la efigie (tigre-caballo) al panteísmo y lo dejó; se apartó de la tierra y del río, de la naturaleza y pasó al paganismo griego y con temor “*imploró su desconocido\* socorro*”, un auxilio que coloca al lector a la expectativa porque es desconocido, implica ignorar y también negar y da ciertos visos de miedo, de misterio. Es una imploración desconocida, porque a la manera de los antiguos griegos, esta efigie tiene el poder de hacer soñar otro sueño al soñador (recordemos los sueños de Agamenón y las revelaciones o portentos que los dioses envían a Ulises en *La Ilíada*. La literatura pasa a la literatura, he aquí otro círculo:




---

\* El subrayado es nuestro.

La fabulosa divinidad (tigre-caballo) se transforma en otros símbolos que dan vida al sueño-revelación del mago. Surge nuevamente el círculo, la repetición, un sueño mágico ayudará a resolver el sueño de la creación

El dios tigre (este es uno de los símbolos favoritos de Borges) que parece un potro y que representa la fuerza, se multiplica en otros seres tan “vehementes” como él y como el potro. Hay una transformación, una ampliación simbólica, la estatua sufre una metamorfosis en toro, rosa y tempestad. Son criaturas “vehementes” porque, igual que el tigre, constituyen alegorías de la fuerza, de la violencia, de la oscuridad, del mal y del mismo fuego, o como sostiene Emir Rodríguez Monegal en Borges por él mismo “*esta glorificación del tigre es otra forma de expresar el horror de la paternidad y de la inmortalidad de la especie*”<sup>10</sup>.

Para las religiones primitivas el toro es la fuerza, la combatividad, la fecundidad; es el sagrado toro Apis, para los

---

<sup>10</sup> Emir Rodríguez M. *Borges por él mismo*. Caracas, Venezuela. Monte Avila Editora. 1976. Pág 118.

egipcios; en la India es el dios Siva y para el psicoanálisis es la energía animal y la sexualidad humana. La rosa, según la mitología griega, estaba consagrada a Afrodita y había nacido de la sangre de Adonis, por eso, simbolizaba el amor, la amistad y la fecundidad; para el cristianismo representa el renacimiento místico. En la Edad Media estuvo muy relacionada con el círculo, la rueda y el sol como símbolos de Cristo, del mandala y de la creación. La tempestad simboliza la fuerza del agua; para muchos pueblos antiguos fue la expresión real de la acción de las potencias celestes. El que zarpa en día de tormenta manifiesta arrojo, coraje y para la *Biblia* presagia ruina y muerte.

### ***2.1.2 El fuego y el círculo***

En el sueño-revelación del mago, todos los símbolos del dios múltiple (tigre-caballo-potro-rosa-tempestad) no son más que el “Fuego”.

Esta es una deidad que fue adorada en la India como Agni, entre los griegos como Hesta, en el Antiguo Testamento como una zarza ardiendo y en el Apocalipsis se representa como ruedas

de fuego; para los griegos es el origen de todo ser (recordemos el robo del fuego por Prometeo-el Hacedor del hombre); para los antiguos germanos el hogar debía permanecer encendido, porque ahuyentaba los malos espíritus.

Con este énfasis en el Fuego como divinidad múltiple, Borges une lo fantástico y lo psicológico con la verdad común de las religiones. Con esta constante se cierra un nuevo círculo: todas las religiones tienen un punto central que es el Fuego a quien “en ese templo circular (y en otros iguales) le habían rendido sacrificios y culto”. En esta frase se halla más clara la repetición porque, a manera de confidencia, de secreto, se explica que no sólo se le ha rendido culto, sino también sacrificios, es decir, que los pueblos primitivos adoraban ese elemento que, posteriormente, va a ser venerado por las grandes religiones.

El narrador hace hincapié en los “*templos circulares*” como mandalas o centros de ese “*Fuego*”, a través de todos los tiempos. Con esto nos dice que todo regresa al mismo principio y que todos los místicos y filósofos han tenido razón o todos han

creído tenerla (círculos constantes  $\infty$ ). Así lo afirma Ernesto Sábato en *Sobre los dos Borges*: “Lo subyuga la hipótesis de que todos pueden tener razón o, mejor todavía, que nadie verdaderamente la tiene”<sup>11</sup>

“El acontecer desaparece, lo diverso concluye en lo único”<sup>12</sup>

El “Fuego”, pues insufla esperanza al soñador, lo mismo que la zarza ardiendo a Moisés, y el mago se siente nuevamente creador. Se eleva otra vez al protagonista en el juego de la carnavalización (elevación y rebajamiento).

El “Fuego” animaría al fantasma soñado, pero el mago debía instruirlo en los ritos. Mas el problema no se resuelve tan fácilmente, porque el “Fuego” no proporcionaría un soplo de vida a un hombre, sino a un simulacro, ya que es el sueño de un hombre, es una idea. Esa idea tomará forma aparentemente real, sin embargo, esto no será así ni para el “Fuego” ni para el mago- soñador. Con esto Borges, nos plantea que el círculo puede

---

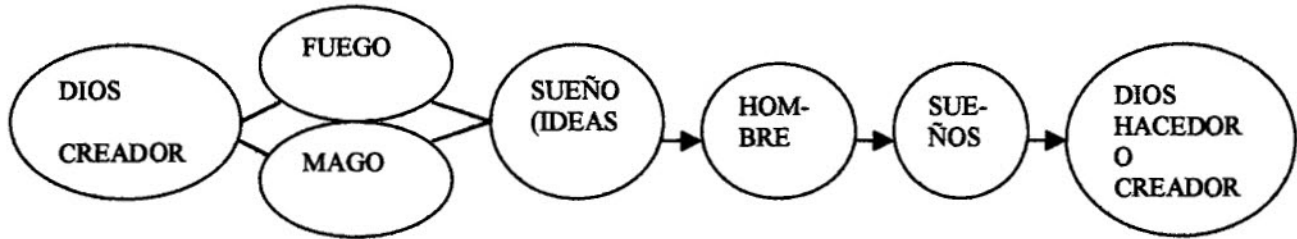
<sup>11</sup> Ernesto Sábato. Op.Cit. Pág. 48.

<sup>12</sup> Ibid Pág. 53.

derivar en otro (puede ser un ocho), porque el “*Fuego*” no es Dios

o lo que es lo mismo:

Dios creador → ideas → hombres → sueños → verdad →  
 religión → filosofía → fuego → hombre-soñador (creador)  
 → ideas → Dios-creador



## 2.2 La cábala y la metafísica

Si interpretamos (usamos la cábala) el texto nos dice que el hombre-mago buscaba el momento más propicio que la naturaleza le brindaba para poder procrear, para poder hacer de la imagen un ser viviente.

En *Las ruinas circulares*, el mago es Dios y es hombre, descansa sobre la teología pero, además, el mago conoce de astrología; se une así lo mítico con lo religioso.

Luego, el hombre-protagonista que carece de rostro, porque representa a Dios y a todos los hombres (constancia del círculo) *“se purificó en las aguas del río, adoró los dioses planetarios, pronunció las sílabas lícitas de un nombre poderoso y durmió”*: el hombre se purificó en las aguas del río, porque éstos y su fluir constante significan fecundidad, simbolizan la eterna renovación, y eran considerados deidades masculinas por las mitologías griegas y romanas. Para los cristianos, los ríos también constituyen un símbolo importante; representan la gracia divina (recuérdese el bautismo de Cristo) y se posee además el concepto de los ríos de agua viva del Paraíso, creencia que también es propia de la religión India. El hombre se purificó y *“adoró a los dioses planetarios”*, el mago buscó una orientación en la astrología, sin embargo, *“pronunció las sílabas lícitas de un nombre poderoso”*, el mago que era un creyente en mitos, expresó el nombre de Dios, nombre que para los judíos es impronunciable, porque es sagrado; pero el narrador nos dice aquí que las sílabas de ese nombre son lícitas (recordemos el poder de

la oración y los nombres de Dios en las teorías de la gematria en Alemania, y que la cábala especulativa llegó a contar setenta nombres diferentes de Dios y cada uno con poder especial), es decir, se pueden pronunciar y tienen poderes misteriosos. Luego de la ceremonia (mezcla de paganismo y religiosidad) el hombre durmió con la voluntad fortalecida (metafísica).

La frase *“casi inmediatamente, soñó con un corazón que latía”*, se descifra así: el latir del corazón implica vida y centro. Para la mitología grecorromana representó el pensamiento, el sentimiento y la voluntad de los hombres. Para la India simboliza los contactos con Brahman, la personificación de lo absoluto. Para el judaísmo y el cristianismo es la sede del amor, de la intuición y de la sabiduría. Para el islam es contemplación y espiritualidad. En la antigua china, existieron aforismos como *“cuando la naturaleza se aúna con la sabiduría nace el concepto de corazón”*, *“el que engrandece su corazón podrá incorporar las cosas del mundo”*<sup>13</sup>. Para los egipcios, el corazón era el centro

---

<sup>13</sup> Udo Becker. *Enciclopedia de los símbolos*. México Editorial Océano. Pág 87

de la fuerza vital y de la voluntad. Sobre estas concepciones mitológicas y teológicas el sueño del hombre lo unía con su centro, con la espiritualidad, con el mandala, era “el Adam Kadmón” la totalidad primordial de todas las fuerzas síquicas que crearía un hombre que sería su reflejo y lo haría por propia voluntad, sin saber que era ya reflejo de otra divinidad.

El mago soñó el corazón de su creación durante “*catorce lúcidas noches*”, o sea, durante la mitad del ciclo lunar. El catorce para los cristianos es el número del bien, de la misericordia y de la ayuda en la adversidad y de la protección (14 son los ángeles protectores). Así que es importante que fueran catorce las noches, en las que el hombre-mago dio vida como en el seno materno a un corazón “*activo, caluroso, secreto*”, un corazón vivo con energía, con vida, un corazón que es sentido por el creador como el embrión vibra en el vientre de la madre, por eso lúcidas noches y no oscuras. Era un corazón “*granate*”, rojo, color del amor, de las pasiones que vivifican, de la fecundidad, aunque también representa la muerte, no es este el valor que Borges le da en este

punto de la narración. Es un sueño "*secreto*" que nace del amor y no del pensamiento, como en el primer intento, donde el sueño era dialéctico. El racionalismo que fue el primer método empleada por el asceta para lograr su sueño-hombre, no fue el adecuado, su visión no logró cristalizarse, entonces buscó la mística, el amor, la cábala. Practicó la técnica del éxtasis cabalístico que exige purificación del cuerpo, soledad y no revelar el secreto, por eso el corazón es "*secreto*".

Después de la "*noche catorcena*" el hombre descansa, no soñó "*deliberadamente*", por su propia voluntad el asceta podía controlar sus sueños. Retomó su faena: "*invocó el nombre de un planeta*", con este método de los nombres, del valor de las letras y su poder (gematria) el mago continua su tarea hasta lograr completar el hombre, órgano por órgano, antes de un año.

El narrador nos dice que "*el pelo innumerable fue tal vez la tarea más difícil*", porque el cabello significa fuerza (recordemos la cabellera de Sansón); para los antiguos egipcios los cabellos largos y sueltos significaron independencia o linaje aristocrático,

muchas veces. Observemos que aquí el pelo es “*innumerable*” y, por tanto, abundante y la connotación en la frase es de fuerza e independencia. El “*mancebo*” “*íntegro*” dejará de ser un secreto sueño. El mago tiene su obra prácticamente completa, con el inconveniente de que el mancebo no abre los ojos ni habla.

### ***3. El carácter cíclico del cronotopo, el ocho y el mandala***

La magia del discurso de **Las ruinas circulares** está regida por el concepto del eterno retorno, de que todos los hombres son uno solo y que ese uno es todos los hombres. El tiempo narrativo, por lo tanto, es cíclico, todo se repite y es único. El soñador es a la vez soñado. El tiempo es infinito, porque todo se repite, todo se vuelve a iniciar.



Esta doctrina no sólo está presente en el tiempo narrativo, sino que se extiende al espacio (ya desde el título lo observamos). Abarca todo el cronotopo. Veamos las isotopías que enfatizan en el espacio y en el tiempo circular: “*se arrastró hasta el recinto circular*”, “*anfiteatro circular*”, “*en otras ruinas circulares*”, “*el*

*incendio concéntrico*". Aquí se manifiesta la idea del mandala (círculo mágico, *completamiento* definitivo de la vida). Así la forma circular del tiempo y del espacio, simboliza la perfección que busca el soñador-creador y, además, sugiere un movimiento eterno de ida y regreso (expansión y contracción) que representa el tiempo infinito  $\infty$  (el ocho acostado), que no es más que la teoría del Tzimtzum o sea la concentración de la luz. El motivo mandala refuerza esta concentración, puesto que el cronotopo que en este caso es el templo, es circular y también sana las heridas del mago.

*Las ruinas circulares* inicia con la frase: "*Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche... pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del sur y que su patria era una de las infinitas aldeas*".

"*Nadie lo vio*", "*pero nadie ignoraba*", nadie es todos, porque fue una noche unánime donde todos los hombres actuaron como uno solo, de forma "*unánime*". Por consiguiente, todos los hombres son un mismo hombre, hay un círculo, una repetición

infinita. Esto se reafirma cuando el narrador nos dice que el hombre venía de una *“infinita aldea”*, una aldea imperecedera, una aldea que pertenece a un tiempo cíclico, lugar que refleja la inmortalidad.

El protagonista *“gris”* llegó al *“recinto circular que corona un tigre o caballo de piedra”*, a un recinto que como la pila baustimal es el inicio, es el mandala octogonal que representa el renacer, el nacimiento; pero además, es un recinto que *“corona un tigre o caballo de piedra”*, es un recinto que corona la fuerza y la luz, porque el tigre y el caballo representan la virilidad, la juventud y la corona es el símbolo de distinción de los elegidos. En el enunciado hay una *“O”* *“tigre o caballo”* porque ambos equivalen a fuerza y están hechos de piedra, es decir, son fuertes, duros y tienen o transmiten vida, así lo encontramos en la leyenda griega que sostiene que después del *“Diluvio”* los humanos nacieron de las piedras, recordemos también que la piedra filosofal es un elixir rejuvenecedor.

Vemos que ese tigre o caballo signo de la vida *“tuvo alguna vez el color del fuego y ahora el de la ceniza”*, o sea, que el color se ha tornado *“gris”* expresa un volver a empezar un estado intermedio, pero también nos da la idea de fuego. La Biblia habla de la corona de la vida y de la inmortalidad o sea la eternidad, el símbolo del ocho. *“Ese redondel”* a donde llegó el hombre es un *“templo”*, es la casa de la divinidad, de un *“dios que no recibe honores de los hombres”*, por lo tanto es el dios del inicio, es un dios *“hacedor”*, que busca el equilibrio, que se enfrenta al caos y que hará nacer de allí al sol y ese sol curará las heridas del hombre: *“Lo despertó el sol alto. Comprobó sin asombro que las heridas habían sanado”* Esta curación es una vuelta a la vida, al eterno retorno, a la inmortalidad. Lo extraordinario aquí es que lo *“comprobó sin asombro”*, el hombre estaba preparado para la sanación porque había llegado a un templo con fango sagrado, a un templo con forma circular, llegó a un mandala, a la totalidad del ser, de la consciencia.

El cronotopo es indispensable para que el protagonista realice sus sueños, es el recinto sagrado, el mandala, no basta con su mundo interior: le convenía el templo inhabilitado y despedazado, porque era un mínimo de mundo visible y además cerca vivían los leñadores que se encargaban de subvenir sus necesidades frugales. El espacio era el conveniente.

### ***3.1 El sueño y el caos***

La fantasía se presenta como posible, la tarea no se realiza súbitamente, requiere de pasos lógicos, de ensayos. Así, al principio *“los sueños eran caóticos poco después, fueron de naturaleza dialéctica. Todo principio parte del caos, según el relato bíblico de la creación: “el estado en que se hallaba el universo antes de que apareciesen las cosas que son”<sup>14</sup>* En este caso el mismo sueño y el espacio en que se encontraba el hombre (templo inhabilitado y despedazado) era caótico.

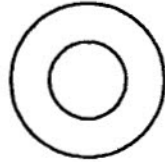
El protagonista fue sublimado, su sueño fue dialéctico y estuvo a punto de cristalizarse e irrumpir en la realidad, sin

---

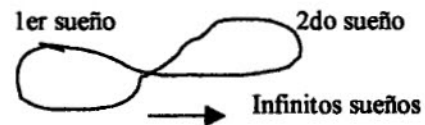
<sup>14</sup> Udo Becker. Op.Cit. Pág. 16.

embargo, la falta de voluntad en el empeño hizo que se desvaneciera su verdad onírica. Se destruyó el anfiteatro circular del sueño del mago quien reposaba sobre unas ruinas circulares.

Así observamos un círculo dentro de otro, un mandala doble, círculo sobre círculo.



El segundo intento del mago, la creación casi terminada carece de voluntad. El segundo sueño parece resquebrajarse, el conflicto se repite, regresa al primer sueño, al sueño dialéctico que se deformó cuando ya el “*muchacho taciturno, cetrino, díscolo*”, el discípulo había maravillado al mago-maestro. En ese primer sueño había empleado la mayéutica, la dialéctica, el razonamiento; en el segundo intento, la mística pero estaba a punto de volver al caos, al inicio. Parecía cerrarse nuevamente el círculo y así lo expone el narrador con la frase: “*noche tras noche, el hombre lo soñaba dormido*”,



#### ***4. El personaje y su sueño***

El cuento nos describe al hombre, al protagonista, como “gris” y sostiene que “*besó el fango*”, es decir, el hombre salió del fango, del caos, del abismo, de la destrucción, rememoremos que en el relato bíblico que sostiene que la vida parte del caos y que luego con el diluvio nuevamente se destruye al hombre y a su ámbito, para que luego de esa nada vuelva a surgir la vida. Este hombre “gris” es la compensación, es el equilibrio, porque “gris” es el color intermedio y para el cristianismo es el color de la resurrección. Con respecto a lo anterior, la Enciclopedia de los símbolos de Udo Becker, afirma que gris es el color “*hecho de negro y blanco a partes iguales, es el color de la mediación, de la justicia que compensa a todos... la superstición popular se lo adjudicó a los muertos vivientes y espíritus vagabundos*”<sup>15</sup>. Basándonos en este criterio se puede afirmar que el soñador puede ser un espíritu errabundo, un muerto vivo.

---

<sup>15</sup> Udo Becker. Op Cit. Pág 153.

El protagonista *“durmió no por flaqueza sino por determinación de la voluntad”*, esta determinación del hombre nos indica que él encontró su *“no-ego”*, se encontró a sí mismo y decidió descansar; buscó controlar su psiquis y expresarse, realizarse en su totalidad, porque estaba sobre un *“mundus”*, sobre un mandala.

En el primer intento de realizarse *“hacia la medianoche lo despertó el grito inconsolable de un pájaro”*. Analicemos la frase, la medianoche, según la superstición popular es la hora de los fantasmas, de los aparecidos, pero también, el momento óptimo para la contemplación, para la realización espiritual. Este pájaro no cantó, *“gritó”* y de manera *“inconsolable”*, el grito significa combate y energía desde los tiempos más antiguos.

De acuerdo con lo anterior, el hombre que se encontraba sobre el caos, sobre las cenizas fue despertado por el grito de su alma – que le anunciaba la tortuosa tarea a la que se enfrentaría – justo en el instante en que quizá pudo lograr su propósito. Tal vez su contemplación fue absoluta y su espíritu le advirtió que lo

acechaban, porque inmediatamente vuelve a la vigilia y observa: *“rastros de pies descalzos, unos higos y un cántaro”*. El hombre en ese momento no entiende si los hombres le temen o desean su amparo, ante esta duda huye, siente temor, porque su propósito era sobrenatural: *“sintió el frío del miedo y buscó en la muralla dilapidada un nicho sepulcral y se tapó con hojas desconocidas”*, es decir, buscó la paz, la soledad, el descanso y la resurrección.

En síntesis, lograr su propósito al que insistentemente Borges nos ha llevado, pero sin aclararlo y, además, con mucha perturbación con duda, lo que indica que tal vez no se obtenga lo que el mago desee. Pero también es una forma de elevar y rebajar al personaje, en un movimiento ondulante, circular (tema de la carnavalización de la literatura y la sátira menipea, según la hipótesis de Bajtín): *“Este efecto de “carnavalización” lo vemos en el personaje borgiano, caracterizado por la deformación, la elevación y la caída y la risa dirigida a la mutación de poderes y verdades”*<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Alberto Julián Pérez. *Poética de la prosa de Jorge Luis*. Madrid. Editorial Gredos. 1986. Pág.20.

El protagonista es un hombre (un microcosmos) superior que no se extraña de que las heridas se le cicatricen por sí solas, que duerme no por flaqueza de la carne, sino por determinación de la voluntad (teoría de la Voluntad de Schopenhauer); sin embargo, huye temeroso, siente el frío del miedo, porque los hombres de la aldea *“habían espiado su sueño”*.

De hombre micro-cosmos-hacedor, se rebaja a un embrión que se esconde en un nicho sepulcral, se cubre, desea desaparecer, quiere ser anónimo. De lo grandioso pasa a lo ridículo, a la cobardía.

En el párrafo siguiente, el narrador comunica el propósito del mago: *“Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad”*. En este texto el narrador describe al protagonista como un mago-soñador que quiere imponer su sueño a la realidad. Agrega que es un *“proyecto mágico”*, pero no es una locura, es una meta superior que en ese afán por lograrla ha agotado el alma del soñador. La tarea del protagonista es sublime y dolorosa, consiste

en “*dormir y soñar*”. Aquí lo trivial pasa a ser solemne, sagrado, al contrario del paso anterior, es pues, un movimiento repetitivo, donde se busca lógica a lo absurdo.

Este hombre ambivalente, con férrea voluntad, pero temeroso, depende del medio para subsistir y se presenta ante los ojos del lector como un extraordinario creador que forjará su producto con detenimiento, el pensamiento del hombre buscará una creación perfecta, esta determinación lo llevará a desaciertos y a un volver a empezar. Aquí se manifiesta constantemente el círculo. El protagonista pasa del sueño caótico al sueño dialéctico. La naturaleza dialéctica de los sueños, es un indicio de “*capacidad creadora*”. El personaje se sueña a sí mismo en un “*anfiteatro circular*”, he aquí, nuevamente, el mandala.

El motivo es recurrente, el anfiteatro es el templo incendiado (espacio donde está el soñador). Aparece una nueva condición del personaje, es un maestro que imparte lecciones a alumnos taciturnos que “*fatigaban las gradas*” (Sócrates y Platón); maestro-discípulo: dialéctica.

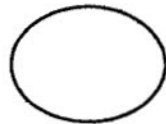
Los alumnos son *"taciturnos"* como el soñador, un reflejo, pero sólo un simulacro, un espectro, sólo fantasmas; aunque son su reflejo les falta voluntad, por tanto, no merecen participar en el universo. Escogió aquel que lo reflejaba mejor: *"era un muchacho taciturno, cetrino, discolorado a veces, de rasgos afilados que repetían los de su soñador"*; pero las fuerzas no fueron suficientes y todo volvió al principio a la nada. He aquí nuevamente la estructura del círculo.

Sobreviene después un agotamiento al mago: *"dedicó un mes a la reposición de las fuerzas que había malgastado el delirio"*, la concentración mental desgastó al hombre.

El narrador nos presenta un protagonista humano debilitado por éxtasis mental, por el exceso de trabajo intelectual; de esta manera, el protagonista que a primera instancia parece un discolorado (como el narrador lo describe) que pretende dar forma a una fantasía, toma la seriedad de un hombre que sufre, porque no puede lograr sus metas, como cualquier humano. Hay otro círculo aquí, el *"Hacedor"* es humano, ha descendido y sufre, pero

volverá a intentar su sueño. En este pasaje se observa que los principios religiosos cristianos son la base estética del texto, porque el Dios se convierte en hombre y sufre, ya que toda su realidad se ha destruido y pasará a otra esfera a otra dimensión desde donde continuará su labor de creador.

Después del descanso, donde el hombre no soñó o ignoró los sueños, se inicia un nuevo intento de creación de un hombre por un hombre (he ahí el círculo), pero cuando *“el disco de la luna fuera perfecto”*



(un círculo)

Observamos en este punto que Borges presenta a la luna con los poderes que le dieron los pueblos del antiguo Oriente para quienes era una diosa que influía sobre la tierra y sobre la fecundidad femenina; y con las concepciones de la astrología y la psicología analítica que tienen a la luna como símbolo de lo inconsciente, de la pasividad fértil, de la receptividad.

En ese período de instrucción del hijo, el mago fue feliz, amó a su creación y le dolía apartarse de él. Poco a poco lo fue

incorporando a la realidad de los otros y cuando estuvo listo lo envió en medio de la selva y de la ciénaga (laberinto para los griegos, inconsciente para el psicoanálisis) al otro templo circular abandonado.

Aquí, el hombre-mago logró ser el microcosmo-macrocosmo, o por lo menos lo pensó así, porque el mago, ante todo, era intelecto.

Y así fue su hijo, un asceta en una relación mínima con el mundo. Después de la partida del sueño la victoria del mago se llenó de *"hastío"*, no se encontraba completamente realizado, no era dueño de sí, se *"prosternaba"* ante la efigie de piedra, y pensaba en su hijo. Sufría y se imaginaba su creación haciendo sus mismos rituales en una repetición constante. Se reitera el doble círculo

El mago, que *"de noche no soñaba o soñaba como lo hacen todos los hombres"*, aparentaba una realización total hasta el momento en que dos remeros a los que no pudo ver sus rostros, le hablaron, a medianoche: *"de un hombre mágico... capaz de hollar*

*el fuego y de no quemarse.”* Con esto, el mago volvió a atormentarse, recordó las palabras del dios Fuego y sintió temor por su hijo, porque como todo padre no deseaba que su hijo sufriera y, por eso, lo había hecho olvidar su principio *“(para que no supiera nunca que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros) le infundió el olvido total de sus años de aprendizaje.”*

### **5. La voz narrativa, la ironía y el ocho**

El narrador que nos habla en tercera persona es un observador que reflexiona y dice, con respecto a la obra del mago: *“(más le hubiera valido destruirla),”* con esta frase confidencial adelanta el fin dramático del cuento.

Por otro lado, la ironía está presente, porque el mago minuciosamente había concebido y dado forma a su colegio y dentro de ese grupo de alumnos, había seleccionado al mejor pensador y cuando ya creía logrado su sueño todo se pierde: *“quiso congregar el colegio y apenas hubo articulado unas palabras de exhortación éste se deformó”*.

Al final del segundo sueño, el narrador se olvida del clímax de las acciones, de la tortura que embarga al mago a quien había descrito como un ser desesperado: *“en la casi perpetua vigilia, lágrimas de ira le quemaban los viejos ojos”*. La voz narrativa se aparta del sufrimiento del protagonista y lo compara con los demiurgos gnósticos que no fueron capaces de dar vida al Adán de polvo, del que hablan sus cosmogonías. Se burla de los gnósticos y se burla del personaje. Es una sacudida del narrador a su creación. Es una sonrisa irónica: el asceta-mago no es capaz de dar vida a su sueño. He aquí el efecto de la “carnavalización”, nuevamente.

El narrador omnisciente presentó al mago como un gnóstico o sea como un filósofo que pretendió, en una primera instancia, conocer con la razón el secreto de la divinidad y la esencia del mundo. Pero lo castiga al no concederle el logro del propósito, lo detiene en su intento y luego lo saca de la desesperación (así el narrador también es el demiurgo platónico). Mueve al

protagonista y lo detiene en la ondulación de un ocho. Hay un punto de reflexión del narrador y una vuelta a empezar ( $\infty$ ).

*“Una tarde, el hombre casi destruyó toda su obra, pero se arrepintió”*, el mago se vuelve a los dioses deformes, a las deidades mitológicas, deja de ser demiurgo e implora a la efigie, pierde la fe en su propia voluntad y en su intelecto. Se afirma otra vez el carácter ambiguo y ambivalente del personaje. Regresamos a la esfera de lo mitológico, como al final del primer sueño. Es otro círculo que se repite, son dos visiones incompletas, es una continuidad, es una maqana (narraciones continuas). ( $\infty$ ).

El hombre recupera su voluntad y se arrepiente de destruir su obra, a lo que el narrador dice en confidencia *“(Más le hubiera valido destruirla)”*, con esta revelación se adelanta que la decepción es inminente, el asceta no logrará ser el gran creador del hombre.

El personaje en el sueño-revelación que le ofrece la divinidad múltiple: (el tigre, el toro, el potro, la rosa, la tempestad) que representa la fertilidad, ha tenido un sueño

fecundo, por lo tanto, el hombre-mago procreará; pero esta tarea puede traerle ruina como lo anuncia la tormenta, aunque el mago tiene arrojo y proseguirá. Así, se vuelve a repetir la confianza del narrador "*más le hubiera valido destruirla*", la estructura narrativa es circular, es un mandala lingüístico.

El mago-creador, amasó su sueño y lo instruyó, como el Adán del Paraíso. Como si fuera de materia sólida "*rehizo el hombro derecho*", pero todo el ámbito de la duda, porque con respecto al hombro dice el narrador "*acaso deficiente*" y luego agrega "*a veces, lo inquietaba una impresión de que ya todo eso había acontecido...*"; en esta frase hay dos propósitos, por un lado la duda, el temor de que el mago ya ha vivido esta experiencia y, por tanto, es un retorno, un círculo y, por otra parte, el temor de que algo inesperado va a acontecer, una catástrofe, una desilusión. Son dos propósitos que se revelarán al final: el mago ya había vivido esta experiencia, porque no es más que el sueño de otro y, por tanto, es una catástrofe porque intentó una meta inútil y que jamás se libraría de ser el no ser.

### 5.1 El tono narrativo y el presagio

En la última parte de la narración el tono presagia el final y el retorno: “*(al cabo de una larga sequía)*”, “*larga sequía*” expresan tristeza en el ambiente, en la naturaleza; “*una remota nube*”, remota es el término que lleva al pasado; “*el color rosado de la encía de los leopardos*”, implica agresividad y, a la vez aurora; “*la fuga pánica de las bestias*”, proporciona la idea de peligro; “*se repitió lo acontecido*”, se reitera el pasado; “*las ruinas fueron destruidas*”, se describe el fin de algo material que no desaparece, porque seguirán siendo ruinas, por eso son circulares, a pesar del fuego persistirán; “*un alba sin pájaros*”, un amanecer, sin almas, sin conocimientos, un alba del inicio, de las cenizas; “*el incendio concéntrico*”, sugiere la idea de que la materia pasa a una sustancia volátil en forma de espiral, de círculos, es decir, el espíritu deja la materia y sólo permanece la esencia. Con todo esto el mago sufrió nuevamente miedo y “*pensó refugiarse en las aguas*”, pero no lo hizo se enfrentó al fuego y descubrió el terrible secreto: “*también era una*

*apariencia que otro estaba soñando*". No sabemos quién es ese otro, volvemos a las repeticiones infinitas como infinita era la procedencia del soñador: "*su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba*", el asceta no puede morir, es la inmortalidad y es la nada. Es un demiurgo pensado por otro demiurgo. Es un círculo continuo:  $\infty$  .

### **6. Concurrencia de símbolos**

La narración nos lleva a otro clímax; el sueño puede enterarse de que es un simulacro y el mago que soñó a su hijo, que lo perfeccionó durante "*mil y una noches secretas*" (el primer sueño duró nueve o diez noches; en el segundo, poco menos de un año y en la instrucción dos años) bajará del éxtasis de haberse creído un Dios creador, lo mismo que en los sueños anteriores se atormenta, ha sido rebajado – éxtasis y descenso –(un ocho). Aquí el hombre teme a la verdad que pueda descubrir su hijo, sin imaginar que el propio dios Fuego le descubriría su propia verdad cuando se repitiera la noche remota en que: "*las ruinas del santuario del dios fuego fueron destruidas por el fuego*".

*Las mil y una noches* proporcionan nuevamente la idea circular, la idea del retorno. Y es así, el mago vuelve a un tiempo pasado o vive un tiempo que se rememora y se vive y es cuando decide a terminar con su existencia que el fuego le dice la verdad, que él no es más que un fantasma, el sueño de otro soñador, de esta manera esta experiencia del mago es infinita, descubre lo que temía que descubriera su hijo, descubre que no es un dios y que no ha llegado a la verdad.

*Las ruinas circulares* equivale a *Las mil y una noches* soñadas y narradas en un escenario circular y con clara alusión a la mitología, a la teología y a la filosofía. Todo vuelve al principio, no ha logrado aclarar la verdad. No importan los rostros, importa el pensamiento del protagonista y el escenario que lo rodea.

Borges emplea la “maqana” (tertulia), forma narrativa presente en *Las mil y una noches* (literatura árabe) definida por el poeta alemán Friedrich Rückert como: “*maqana significa un lugar donde uno se detiene y se distrae, más tarde se aplicó a la*

*distracción misma y a lo que en ella se cuenta... La acción de la "maqana" no progresa en sentido rectilíneo, sino circular. Todo parece girar a un punto central".<sup>17</sup>*

De esta manera se confirma, una vez más, la estructura circular de *Las ruinas circulares* que al igual que *Las mil y una noches* son relatos o sueños que se repiten (el hombre sueña sueños caóticos → un sueño dialéctico → sueño de amor → el sueño se hace realidad → la realidad es un sueño → un hombre sueña), o el hombre es o somos un sueño que otro sueña como *Alicia en el país de las maravillas*. O sea que *Las ruinas circulares* ya existe en otra literatura. La misma literatura se repite, como ya hemos explicado.

*Las mil y una noches* vs *Examen de la obra de Herbert Q.*  
 ↓  
*Alicia en el país de las maravillas* vs *Las ruinas circulares*  
 ↓  
*Las ruinas circulares* vs *El jardín de senderos que se bifurcan*

Concluimos esta aproximación a la lectura de *Las ruinas circulares* con la afirmación de que el tiempo, el espacio, el

<sup>17</sup> Erwin Laaths. *Historia de la literatura universal*. Barcelona: Editorial Labor, S.A. 1967. Pág 138.

personaje (y los que lo rodean), el andamiaje estético-lingüístico, se constituye un círculo, un mandala, porque exponen el principio y el fin continuo del ser. Es evidente que hemos empleado la cábala para la interpretación de cada símbolo, de la tertulia.

Por todo lo anterior, podemos afirmar que Borges es un maestro del estilo, que como ya hemos dicho se asienta en todos los principios metafísicos y teológicos y nos presenta una literatura aparentemente contradictoria que sólo expone la búsqueda del conocimiento, la verdad en el pensamiento.

## ***B. El jardín de senderos que se bifurcan: el tiempo y el secreto en la cábala del círculo y el mandala.***

### ***1. El mandala y la metaficción***

La lectura de *El jardín de senderos que se bifurcan* nos coloca frente al mandala, que se constituye el núcleo de la narración. El mandala es el círculo que se estrecha y llega al punto de aclaración de la existencia del hombre. Ese lugar donde se logra la lucidez, donde se decide el destino y se logra la relación entre el hombre y la naturaleza. El círculo formado con

tiempo repetible y el lugar en donde la realidad extraña puede orientar al hombre simbólico (que vive múltiples tiempos) y llevarlo hacia su porvenir, hacia la solución de su plenitud, como lo logró el dios Brama desde su gigantesco loto de forma circular.

El narrador en este cuento plantea la existencia de dimensiones temporales que se pueden reflejar en un sólo instante, en un mandala, que permite al hombre recordar su pasado y escoger su futuro. Porque todo retorna y las almas transmigran, según la doctrina platónica y pitagórica. Aquí también se formula la noción de que todo ocurre en armonía preestablecida, es decir, prefigurado por un hacedor.

Así, en este universo onírico de mandalas se unen y forman líneas infinitas, espirales que se encadenan, como constantes, que tratan de descifrar la existencia de los hombres en el laberinto de sus vidas.

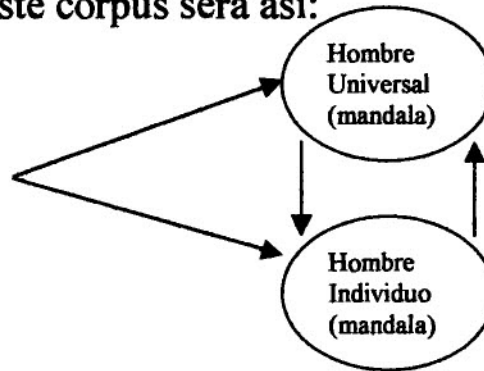
Pero las espirales y los círculos dan soluciones engañosas que pueden extraviar y confundir. Estas espirales pueden convertir a cada personaje o a cada narrador en la Shahrazad que

cuenta su propia historia en el centro de *Las mil y una noches* o en el Hamlet dentro del drama de *Hamlet*.

De esta manera, fundamentado en el idealismo, Borges convierte el relato en metaficción pues, los personajes reflexionarán dentro del enunciado sobre su vida, igual de ficticia, que el relato narrado, con reflexión de ilusión de realidad.

El esquema de este corpus será así:

Dios, armonía  
preestablecida



La idea de la repetición, del círculo, está presente en el camino que siguió Yu Tsun y en las reflexiones: “*Sé de un hombre de Inglaterra – un hombre modesto – que para mí no es menos que Goethe*”, se trata de Albert, “*arriba de una hora no hablé con él, pero durante una hora fue Goethe*”, así en Albert se repite Goethe como Nolan en Shakespeare. Otra reflexión: “*el jefe tenía*

*en poco a los de mi raza – a los innumerables antepasados que confluyen en mí*”, porque su Yu Tsun se repiten todos los antepasados , es el niño del jardín simétrico, del cosmos ordenado de Hui Feng.

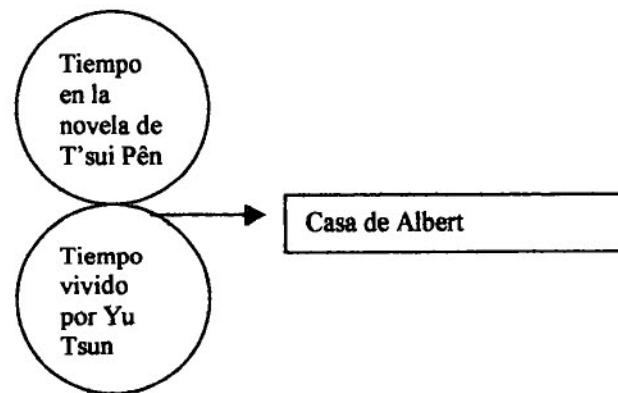
## **2. Los planos narrativos y el mandala**

Toda obra literaria consta de tres planos para su realización, a saber: el plano semántico, el plano sintáctico y el plano pragmático. En Borges, cada uno de ellos refleja al mandala o círculo mágico. Pretendemos sustentar este planteamiento mediante el análisis de la estructura narrativa (plano sintáctico) y de las isotopías (plano semántico).

### **2.1 La estructura narrativa circular y el cronotopo**

La estructura narrativa circular se manifiesta a través de la metaficción, porque el aspecto temporal que aparece en *El jardín de senderos que se bifurcan*, está prefigurado en la novela de Tsui Pên, escrita en un tiempo anterior a Yu Tsun. Este tiempo prefigurado es sentido por Yu Tsun hasta la “*intangibile pululación*”. Porque suceden una red laberíntica de eistencias que

giran en torno de una historia que se repite relacionada con los antepasados o sucesores del personaje Yu Tsun. Esa dimensión temporal se repite y lleva a Yu Tsun a su futuro que se constituye en el centro del laberinto y de su existencia y seguirá oscilando como una espiral. Este hecho, nos inclina a pensar que el tiempo es circular, es decir se repetirá. El punto de convergencia es un lugar: la casa de Albert. Por lo tanto esa casa se halla en el centro laberíntico de la existencia de Yu Tsun. Gráficamente se representaría así:



Las reflexiones sobre las actuaciones del hombre nos sitúan en el tiempo cíclico (*“preveo que el hombre se resignará a empresas más atroces”*), *“el ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que*

*sea irrevocable como el pasado*”, aquí está el eterno retorno, ya se han cumplido los hechos como en el pasado.

## **2.2 Las isotopías léxicas en función del mandala, el círculo y la cábala**

Veamos el argumento y las isotopías que nos llevan a interpretar los símbolos circulares de la escritura de Borges y realizar una de las muchas lecturas posibles.

Este cuento se inicia con la exposición de dos versiones, una es la explicación nada significativa sobre el retraso de una de las batallas que se narran en la *Historia de la Guerra Europea* de Liddell Hart, pormenores que se dan al inicio y asemejan el relato de una realidad, pero inmediatamente entramos a la declaración de un condenado. Esta confesión es leída por el narrador y por el lector al mismo tiempo. Aquí está presente el lector implícito. Esta versión sobre el retraso en la batalla la descubrimos poco a poco. El condenado, un espía alemán, un antiguo catedrático de inglés en Tsingtao, es Yu Tsun, un chino que se encuentra en Inglaterra. Se trenza a partir de aquí lo que aparenta ser realidad

con el mundo del relato policial, según la concepción borgiana: todo se aclara después de haber ocurrido y por medio de la discusión y la resolución abstracta del crimen. En *El jardín de senderos que se bifurcan*, la confesión de Yu Tsun aclara y justifica un crimen.

El espía alemán es el protagonista y su misión consiste en comunicar a su jefe secretamente el nombre de la ciudad que se debe atacar y que es la ciudad de Albert. Para lograr este objetivo mata a un sinólogo que tiene este apellido. Escoge esta víctima al azar, pero al llegar a la casa de Albert se entera que es un eminente intelectual que ha estudiado la obra laberíntica de su bisabuelo T'sui Pen. En esa casa ha encontrado sus raíces y su porvenir. Asesina a Albert y, con ello, logra que su jefe a través de la noticia se entere del nombre del nombre de la ciudad que debe atacar y urda el plan para el ataque de la ciudad de Albert.

Las isotopías relacionadas con el círculo y vinculadas a esta obra son numerosas.

La reiteración en el círculo, en el eterno retorno de Nietzsche es constante en el cuento. Así Yu Tsun dice: *“una luna baja y circular parecía acompañarme”*, *“me sentía visible y vulnerable infinitamente”*, *“la tarde era...infinita”* *“lo imaginé infinito”*, *“a los innumerables antepasados que confluyen en mí”*, *“un alto reloj circular”*, *“un volumen cíclico, circular, un volumen cuya última página fuera la primera”*.

Antes de dirigirse a su objetivo Yu Tsun revisa sus pertenencias y entre ellas encuentra *“una moneda cuadrangular”*, que simboliza lo limitado frente a lo ilimitado, porque regularmente una moneda es un disco, así entonces un círculo está en un cuadrado.

En otro pasaje Yu Tsun arrojó a los niños *“una moneda (la última)”* como símbolo de desapego a todas las cosas del mundo.

Yu Tsun también recuerda *“un jarrón de la familia rosa”* y otro de *“ese color azul”*, el jarrón simboliza para los chinos el cielo y el trueno; la rosa es un símbolo del sol, del círculo, igual que el loto; aunque las espinas son signos de dolor, de

dificultades. El “azul” es el color del cielo, de lo verdadero, de lo fantástico y de la fidelidad.

El sinólogo lee dos redacciones de un mismo capítulo y Yu Tsun observa “*su rostro, en el vívido círculo de la lámpara...*” con algo inquebrantable e inmortal.

Aquí está nuevamente el círculo y la condición revestido de todos los tiempos, de la inmortalidad.

Hemos constatado en todos los fragmentos citados, la reiteración que hace el narrador al mencionar las formas circulares en el cuento. Este hecho evidencia la intencionalidad de afirmar mediante las formas léxicas, la idea del círculo.

### **2.2.1 Las contradicciones borgianas y el símbolo del yin yang: otra visión del círculo.**

En muchos casos hemos hecho el análisis basándonos en una extrapolación, por ejemplo, cuando utilizamos el concepto del yin yang, por considerarlo pieza importante en todo ambiente oriental, y además, porque el concepto de yin yang involucra semánticamente una contradicción armoniosa o una *completación*

del círculo. Como sabemos, en la obra borgiana la contradicción es reiterativa, situación que nos permitió recurrir al principio antes mencionado.

También es abundante la contraposición de ideas, éstas enfatizan la visión circular: *“un soldado herido y feliz”, “un largo y bajo diván”, “ese misterio diáfano”, “resolví destruir y no destruí”*.

He aquí otra de las contradicciones ¿por qué colocar el *“experimento retórico”* en manos chinas y no en otra cultura que haya desarrollado ampliamente el género? Porque los elementos contradictorios se complementan, como se expone en el yin yang chino. El propósito era llenar el espacio laberíntico, la arquitectura literaria de ese misterio que llenó de terror a Yu Tsun y que lo hizo añorar su final, como nos lo cuenta al principio de la confesión: *“(ahora no me importa hablar de terror: ahora que he burlado a Richard Madden, ahora que mi garganta anhela la cuerda)”*.

Esta frase parece contradictoria al principio, porque el lector se pregunta si burló a Madden entonces por qué anhela la cuerda. La respuesta se logra al final cuando los tiempos se bifurcan, divergen y son paralelos. Ese es el tiempo del cuento de Borges, como ya hemos explicado burla a Madden, porque pudo transmitir el secreto y anhela la cuerda, porque cometió un execrable crimen, asesinó a un fantasma que conocía su pasado, lo hizo pulular de emoción ante la voz de su antepasado y puede volver en el devenir constante del tiempo como su enemigo. El espacio central de toda la narración es lo oculto, lo secreto, el mandala: la realización síquica.

### **2.3 La función del narrador y la estructura laberíntica**

El narrador confesor estructura en tres momentos su declaración. Primero se entera de la muerte o del arresto de su compañero Viktor Runeberg, nadie se lo dijo, únicamente llamó y quien contestó fue el asesino Richard Madden. Decide entonces, ante la premura del tiempo, llegar a la casa de Albert (es el lugar

en el que confluyen los dos laberintos, el físico y el temporal) para asesinarlo.

En el segundo momento, Yu Tsun decide llegar a la casa de Albert y para ello necesita adelantársele una hora al asesino Madden . Para lograr esto debe atravesar un jardín laberíntico.

En el tercer momento, en la casa de Albert, el espía se enfrenta con el pasado representado en la novela de T'sui Pen, que es un laberinto de tiempo, como el tiempo que él vive y se le acaba. Allí se descifra todo. Yu Tsun mata a Albert, Madden captura a Yu Tsun; ambos logran su propósito. Así el capitán irlandés busca su realización en un instante, como Yu Tsun trata de consagrarse con el logro de su misión. Todo se cumplirá en la casa de Albert, que es el mandala, la solución, donde se ha resuelto la estructura laberíntica de la novela de T'sui Pen, antepasado de Yu Tsun.

De acuerdo con lo expuesto, el narrador en los tres momentos de su confesión ha tenido como punto de referencia a la estructura laberíntica. Esta estructura narrativa realiza tres

funciones básicas dentro del texto: cohesiona los hechos, crea el ambiente de tensión necesaria que exige un momento tan dramático como es el que se encuentren los dos asesinos y además, permite que el narrador protagonista Yu Tsun se percate de que su enigma (su laberinto vital) no es único; por el contrario, hay múltiples laberintos vitales a su alrededor.

El camino era una múltiple encrucijada y en cada una de ellas se doblaba hacia la izquierda. El espía de laberintos, no olvidemos que había vivido en un “jardín simétrico y que además era bisnieto de T’sui Pên *“que renunció al poder temporal para escribir una novela... y para edificar un laberinto”*. Por tanto este camino ya había sido recorrido por él.

Estando en el laberinto de senderos que se bifurcan, meditó sobre el laberinto de su bisabuelo y lo imaginó *“inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, borrado por arrozales o debajo del agua...”* infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos...” El laberinto de su bisabuelo era un secreto, o por lo

menos eso creía el espía, debió dudar como lo hizo cuando creyó que *“Richard Madden había penetrado de algún modo”* su secreto. Este fue un preaviso, porque el enigma de T’sui Pên ya había sido interpretado por Stephen Albert.

El personaje está en un laberinto y piensa en un perfecto laberinto *“en la cumbre secreta de una montaña”*, o sea en el camino de perfección, *“inviolado”*, impetrado, *“borrado por arrozales, oculto en la inmortalidad”* o como símbolo de ésta, porque para los chinos este es el significado del “arroz”, un laberinto que está *“debajo del agua”*, es el renacimiento o renovación, como lo corroboran los versos de J. W. Goethe: *“Todo ha nacido del agua,/ todo se conserva por el agua: /Océano no nos niegue tu imperio eterno!”*<sup>18</sup>

Es un laberinto infinito, por tanto inacabable, verdadero, circular, armonía de las fuerzas espirituales, en contraposición al enigma falso de *“quioscos ochavados”*, es decir, de pabellones aparentemente simétricos, como el jardín de su infancia,

---

<sup>18</sup> J. W. Goethe. *Fausto*. 2da parte. Barcelona: Editorial Maucci. 1961. Pág. 365.

recordemos que la figura ochavada tiene ocho ángulos en un cuadrado de ocho lados agrupados en dos partes contrapuestas (universalidad y perfección). Así el ocho está dentro del gran laberinto circular, dentro del incesante tiempo, son contrarios, pero no enemigos. Se necesita del enigma falso para llegar al verdadero. Son los dos principios cosmológicos de la filosofía china, el Yin y el Yang que se encuentran en mutua influencia. Así el laberinto de Ts'ui Pên era el "*laberinto de laberintos*" que abarcaba "*el pasado y el porvenir*".

Contrario a la ascensión, el perseguido continuó bajando por los intrincados caminos y bajó también de su abstracción, de sus profundos pensamientos, dejó de ser "*percibidor abstracto del mundo*".

Los árboles, los jardines, hicieron recordar al narrador protagonista su pasado, su país, sus raíces. Hay un dolor al recordar, un patetismo creciente, "*un hombre puede ser enemigo de otros hombres, de otros momentos de otros hombres pero no de un país.*"

El perseguido llega a su destino y es arrullado por la música china, situación que le parece increíble, hecho que no es más que una premonición de la realización plena. Le parece increíble que Albert lo esté esperando. La música es su pasado y *“la había aceptado con plenitud”*, era su inconsciencia, su lado izquierdo.

Albert está al final de los *“senderos que se bifurcan”*, pero es también el principio, porque ha descifrado el enigma de la novela *El jardín de senderos que se bifurcan* de T'sui Pên. Es el círculo dentro del círculo.

Todo en la casa de Albert era familiar, pero extraño o increíble para el asesino, porque era la primera vez que visitaba ese lugar. Buscó un nombre al azar y se encontró con su pasado. Allí en esa casa que es la violación del mundo familiar del héroe, como dice Propp: *“Camina que te camina llegaron al bosque y se extraviaron”*<sup>19</sup>, *“reconoció a una biblioteca de libros orientales...”* *“los reconoció porque estaban encuadernados en seda amarilla”* (color que significa eternidad), *“algunos tomos*

---

<sup>19</sup> Vladimir Propp. *Las raíces históricas del cuento*. Caracas: Editorial Fundamentos. 1981. Págs 165

*manuscritos de la Enciclopedia perdida...*”, material valioso que ni siquiera había sido publicado. Observó que “*el disco del gramófono giraba junto a un fénix de bronce*”, el disco es el círculo, la reiteración del tiempo, además “*giraba*” así el círculo (símbolo de perfección) indicaba movimiento, elevación. El ave “fénix” simboliza, también el volver a empezar, es el ave sagrada de los antiguos egipcios que presidía la carrera cotidiana del sol y la crecida anual del Nilo, representa ciclos. Es también el ave que representa la inmortalidad porque después de cierto tiempo (500, 1.000 ó 1.461 años) se prende fuego y renace de las cenizas, según el tratado griego *Phusiologus*. El ave era de bronce, el bronce es una aleación de cobre y estaño, o sea una fusión de Venus, el planeta que representa lo femenino, lo caliente y lo húmedo, con Júpiter planeta <sup>20</sup>mediador entre el calor y el frío. De esta manera el ave representa el punto medio, el círculo mágico, el centro revelador.

---

<sup>20</sup> Udo Becker. Op.Cit. pág. 81- 130

El espía se dirigía al encuentro con su origen y para lograr esto “*bajó los escalones de piedra*”, donde piedra significaba fuerza concentrada, porque Yu Tsun había tomado su decisión y para realizar su fin debía entrar “*en el solitario camino*”, “*de tierra elemental*”, es decir en el solitario laberinto de “*tierra*”, de la “*Gran Madre*” que crea, que da frutos, pero que también sepulta, también destruye. Así Yu Tsun iba en busca de su yo que lo llevaría a su realización absoluta: lograría su meta; pero también lo llevaba a su fin o por lo menos a uno de sus finales a manos de Richard Madden.

### **2.3.1. Otras voces narrativas**

Hay una voz que se ubica fuera del texto que es la que nos habla de La Historia de la Guerra Europea de Hart, y que trata de relacionar la historia con la ficción: “*La siguiente declaración... por el doctor Yu Tsun...arroja una insospechada luz sobre el caso*”. Este texto remite a la unidad del relato. La confesión del espía aclara la historia de Hart; pero de manera insospechada, es decir, sorprendentemente, de forma imprevisible y extraña.

Esta voz narrativa trata de ofrecernos un referente, que en realidad no lo es, es decir, que ella realiza una función lúdica.

La nota a pie de página es otro recurso narrativo. Con su otro escrito informativo se explica lo que no está aclarado en el texto. Por ejemplo, Yu Tsun no sabía si su compañero había sido arrestado o asesinado, y la nota del editor explica el asesinato de manera falsa. Observamos, pues, el juego de realidades con lo que se logra una oscilación entre contextos aparentemente reales frente al contexto imaginario y se traza una frágil línea que separa la ficción y la realidad. Ejemplo:

*“...Viktor Runeberg agredió con una pistola automática al portador de la orden de arresto... Éste en defensa propia, le causó heridas que determinaron su muerte. (Nota del Editor).”*

Hay otra voz en el cuento que reflexiona sobre el tiempo la cual parece apartarse de la confesión. Es una transferencia a otros cuentos borgianos, es un palimpsesto: *“siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el arte, en la tierra, y el mar y todo lo que realmente pasa me pasa a*

*mí...*” Es la repetición de la idea que hemos observado en los otros cuentos: el tiempo que retorna y que por lo tanto es inmóvil, es el tiempo que se encuentra en un espacio fijo, en el jardín simétrico, en la casa de Albert, en el laberinto de la novela de T’sui Pên, es el presente de Yu Tsun y de todos los hombres.

### **3. Los personajes, la cábala y el ocho**

En este relato, los personajes aluden a expresiones cabalísticas, como cuando relata el espía alemán: “*absurdamente cerré la puerta con llave*”, “*absurdamente*” porque no se podía sustraer a su destino. Para él era increíble que ese día fuera el de su muerte “*sin premoniciones ni símbolos fuera el de mi muerte implacable*”, no había podido interpretar visiones, no hubo cábalas previas, a pesar de su condición de chino, porque los chinos practican tres religiones: son fieles al confucionismo y respetan el culto a sus antepasados, así lo confirma el espía, “*a pesar de mi padre muerto*”; siguen el taoísmo que cree en ritos mágicos y augurios; y lo anterior lo mezclan con el budismo, doctrina que sostiene que el sufrimiento del hombre se elimina

mediante la supresión del deseo, y esta supresión se logra siguiendo el camino óctuple (que contiene un número ocho veces exactamente): *“la fe verdadera, la decisión verdadera, las palabras verdaderas, los actos verdaderos, la forma de vida verdadera, las aspiraciones verdaderas, los pensamientos verdaderos, la contemplación verdadera”*. Al seguir este camino óctuple se llega a la perfección, al estado ideal al nirvana, que puede ser la realización absoluta, el tikun de la cábala judía o la recuperación del equilibrio interior perdido en el mandala hindú.

Los augurios y el culto a los antepasados le habían fallado, porque *“a pesar de haber sido un niño en un simétrico jardín de Hai Feng”*, iba a morir. Es decir, a pesar de haber vivido en un jardín armónico, en un orden cósmico, quizá de otros tiempos, no de 1916, no había logrado el camino de la perfección y se enfrentaría a un jardín laberíntico, un laberinto de plantas, donde lo simétrico es perverso porque el círculo es perverso, te hace retroceder, volver al principio. Lo llevará a la cripta, al crimen de Madden.

La declaración cambia de tono vuelve al problema que es Madden e inmediatamente surge un comentario del espía que nos adelanta su realización “*(ahora no me importa hablar de terror: ahora que he burlado a Richard Madden, ahora que mi garganta anhela la cuerda)*”. Este paréntesis es una confidencia, Yu Tsun tomará el camino óctuple.

Yu Tsun es el oriental que asiste a la presentación de la obra T’sui Pên, una obra maestra, una novela del tiempo, creada por un erudito chino, creada en una cultura que consideró a la novela como un género “*subalterno*” y en el tiempo del novelista “*era un género despreciable*”.

Pero además Yu Tsun es un personaje que no tiene tiempo y debe gritar el nombre secreto para que llegue a Alemania. La fe y la decisión y las palabras estaban tomadas, entonces, ¿qué acto debía realizar?, piensa en su jefe “*que en vano esperaba noticias... examinando infinitamente periódicos...*”, la clave es “*infinitamente periódicos*”, la imaginación y la lógica lo llevan a

la resolución del acto y en diez minutos elaboró el plan y la guía telefónica le dio el nombre y la dirección de la víctima.

Para continuar el camino octuple el espía debe decidir la forma de vida, las aspiraciones, los pensamientos y cuando explica sus razones verdaderas. Así lo hace: *“lo hice por Alemania”*, *“lo hice, porque yo sentía que el jefe tenía en poco a los de mi raza”*, *“yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos”*.

Así Yu Tsun toma el tren de las **ocho** y cincuenta y se le adelanta a Madden que debe esperar el siguiente tren que parte a las nueve y media. Había burlado al asesino por cuarenta minutos. La contemplación estaba decidida. El camino óctuple estaba tomado, porque *“esa victoria mínima prefiguraba la victoria total”*.

Todas las acciones del espía estaban previstas cuando llegó a su destino a “Ashgrove”, como en el laberinto del tiempo, nadie mencionó el nombre, unos niños lo encaminaron a la casa de Stephen Albert. Lo encaminaron hacia el nombre secreto

(recordemos el método “notarikon” de Pico de la Mirandola, que considera que las letras de una palabra son siglas de un significado mayor). Aquí Albert no sólo es el sinólogo, es el intérprete del enigma de la vida y para el jefe de Berlín, la ciudad que hay que atacar.

Los niños (símbolo de inocencia y de favorables posibilidades) orientan al espía hacia la izquierda: “*Toma ese camino hacia la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda*”, aquí está presente el principio psicológico de Jung de que los discos a la izquierda significan lo inconsciente y hasta lo siniestro. Así ese movimiento hacia la izquierda, en busca del centro presagia el trágico final.

Albert, tal vez, es el artífice que lo “*observaba, sonriente*”. Era de “*ojos grises y barba gris*”, en donde los ojos remiten a la contemplación espiritual y la proyección síquica, es la omnisciencia, la vigilancia y la ubicuidad protectora de Dios – recuérdese el ojo dentro de un triángulo, en representación del Dios Padre en la Trinidad.

La barba es símbolo de sabiduría. Cristo aparece con barba, otros dioses y héroes como Poseidón, Zeus, Hefesto se presentan con largas barbas. Por otro lado, el gris es el color de la mediación de los muertos vivientes y los espíritus vagabundos, como ya hemos dicho.

De esta manera, Albert es el símboloa, la proximidad a la muerte, pero después de demostrar que era un hombre sabio que había descubierto el enigma de la vida, el enigma del pequeño y profundo laberinto del tiempo de T'sui Pên.

El personaje víctima y nombre secreto a la vez era Albert, un intelectual, un sinólogo, que parecía "*sacerdote... y también marino*", es decir, estaba cerca de Dios porque el mar representa la infinitud, cualidad inherente a Dios. Además era un hombre que por sus ojos indicaba otros mundos, espiritualidad, pero que aparentaba además haber estado cerca de las aguas, de lo infinito.

Albert es inmortal o, por lo menos, posee rasgos de inmortalidad, es un místico, es un creador que, tal vez, no es más que la ficción del espía que trata de justificar su crimen con la

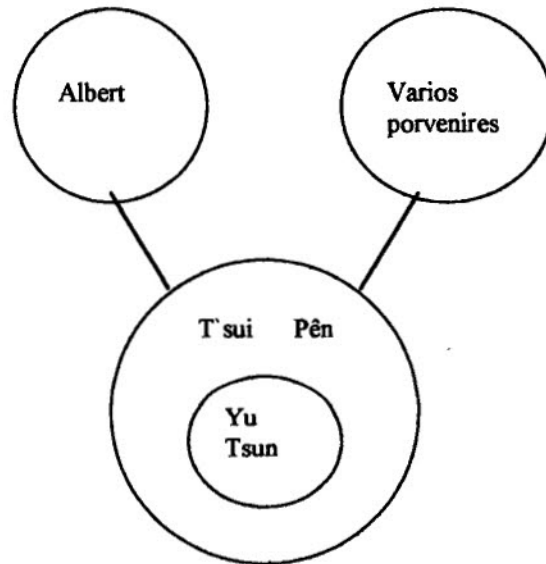
declaración firmada y con las palabras finales de esa confesión:  
*“no sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio”*.

T'sui Pên, el escritor de la novela laberíntica que es descifrada por Albert era un erudito filósofo y político. Había renunciado a todo para *“componer un libro y un laberinto”*. *“A su muerte, los herederos no encontraron sino manuscritos caóticos”*. Recordemos que el caos es el inicio del cosmos. *“Un monje taoísta o budista” publicó la novela, contra el deseo de la familia que quiso adjudicarla al fuego*”. Debemos tener presente el eclecticismo de los chinos, así que no importa que el albacea haya sido taoísta o budista, lo importante que el *“laberinto mínimo”* haya sido salvado del *“fuego”*, es decir, como elemento destructor.

El tiempo, al que ha ganado Yu Tsun, un poco de ventajas lo va a llevar a sus raíces, su tiempo y el de T'sui Pên van a convergir, mientras que paralelamente avanza el tiempo de Madden y circularmente están los tiempos de T'sui Pên y Stephen

Albert frente a los del jefe alemán que se encuentra en Berlín, a quien le corresponde una tarea similar a la de Albert: descifrar un enigma.

La palabra es el centro para llegar a la verdad. La escritura de T'sui Pên daría las claves, como el nombre de Albert en los periódicos daría la pista al jefe alemán. El laberinto infinito es, pues, circular y en el centro está la palabra:



He aquí la cábala especulativa de los judíos. La escritura sagrada permitía la comunicación con Dios: los signos, las palabras eran símbolos que los místicos debían interpretar.

La novela de T'sui Pên es un "*laberinto de símbolos*". Este poeta y calígrafo, docto en la interpretación de libro canónicos, dijo al retirarse: "*me retiro a escribir un libro*" y "*me retiro a construir un laberinto*", con estas dos frases Stephen Albert conjetura que es una sola obra, el libro es el laberinto. Todas las preocupaciones de Borges están en su laberíntica literatura, en su sistema de negaciones y de círculos, en sus repeticiones con lo que T'sun Pên, es el otro, es el escritor.

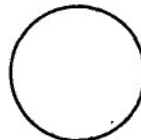
Además de la conjetura anterior, el siguiente fragmento condujo a Albert a la develación del misterio: "*Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*". Esta es la voz de T'sui Pên, es la verdad oculta en la escritura de un creador de ficciones. Es la clave del relato. Con esta cita se llega al nudo de la narración, se comienza a explicar el texto dentro del texto. Otra reflexión de Yu Tsun "*leí con incomprensión y fervor*" las palabras de su antecesor lo transporta al pasado, porque estaba huyendo en una casa

*desconocida*. No podía comprender que un extraño, a quien había escogido como víctima, le hablara de su predecesor.

Por otro lado, las palabras finales del capítulo estremecen a Yu Tsun, como el fragmento clave lo llenó de fervor. El espía siente que el relato, la lectura de la novela lo prefiguraba: *“así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y morir”*. Yu Tsun había llegado allí a matar e iba a ser condenado a la horca.

#### **4. Confluencia de elementos cabalísticos**

Yu Tsun expone un discurso enigmático, que en un nivel profundo nos da las pistas que nos llevan al centro, a la verdad, pero que al mismo tiempo mueven las acciones entre lo aparente y la realidad. El texto es ambivalente, es el yin yang chino, en donde los contrarios se complementan en el espacio circular, como ya hemos dicho.



También es el ocho continuo  $\infty$ , el fluir del bien y el mal, en un tiempo infinito.

De esta manera, Yu Tsun había sido elevado, había logrado burlar al enemigo, había superado el jardín laberíntico – siempre a la izquierda – había tomado el camino óctuple, había llegado al encuentro con sus antepasados, aunque extrañamente. Él creyó disponerlo todo, pero ya su destino estaba previsto, Albert lo esperaba. La biblioteca, el fénix de bronce, el jardín de la familia rosa, los colores azul y amarillo, todo había sido colocado allí para el asesinato, un artífice lo había copiado de un tiempo anterior, que en resumen es el tiempo presente *“que nuestros artífices copiaron de los alfareros de Persia...”*

Albert, sin imaginar, o tal vez intuyendo un posible final, explica las conjeturas previas antes de descubrir el enigma. Pensó que el libro era *“un volumen cíclico, circular... cuya última página fuera idéntica a la primera...”* Recordó el centro de *Las mil y una noches...* *“Imaginó una obra platónica...transmitida de padre a hijo”*. Estos modelos circulares no correspondían a la estructura de la novela de T’sui Pên cuya frase *“varios porvenires (no a todos)”* le sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo,

*no en el espacio*". Así la novela es un "*laberinto de tiempo*" como el que está viviendo el espía alemán. Son dos círculos y dos caminos que se bifurcan en un jardín remoto.

Albert explica el enigma, la arquitectura de la ficción: ante las alternativas el hombre opta por todas las alternativas y esos caminos se bifurcan y proliferan en otras bifurcaciones, aunque en ocasiones convergen. Este es el centro de la trama.

*El jardín de senderos que se bifurcan* es una gran adivinanza, es la cábala del tiempo infinito, develada por Albert y sentida por Yu Tsun.

La convergencia del tiempo que une al héroe con su pasado, es infinita y presenta diversas alternativas, según Albert. En algunas ocasiones son amigos, en otra Albert está muerto, a veces no existen los dos y en un tiempo el sinólogo es el enemigo o un fantasma. Todo esto llena de terror al espía. Ese punto de unión, ese mandala está llena de misterio, de símbolos, de interpretaciones, de cábalas, y Yu Tsun se siente rodeado hasta lo infinito de "*invisibles personas*" como en una pesadilla, pero lo

único posible en esta dimensión que vive es la de que su perseguidor lo aceche desde el jardín.

Ante la cercanía de Madden, el tiempo para Yu Tsun concluye, se bifurca, lo aparta de su pasado y no le queda otra alternativa que matar a Albert. Lo hace y con ello cumple su objetivo. Así el descifrador se convierte en el enigma que será descifrado por otro y el camino vuelve a ser circular e infinito.

De esta manera, el camino circular, la cábala, la escritura como símbolo que lleva a diversos significados, los mandalas, están presentes en la estructura de *El jardín de senderos que se bifurcan*, que no es más que el artificio del tiempo repetible aplicado en dos espacios y en dos tiempos diferentes que convergen en el mandala y se vuelven a bifurcar, el de Yu Tsun, el asesino, y el de T'sui Pên el creador de un texto enigmático. Todo es la exposición de una creación literaria con sus múltiples personajes, constantes en el circular y paralelo palimpsesto borgiano.

Así, pues, todos los círculos, los mandalas y los ocho, con sus interpretaciones simbólicas, hacen del cuento de Borges una gran metáfora, hacen de su escritura total, de sus palabras, signos que deben ser descifrados, como ocurrió con el Libro Sagrado. Cada uno de sus relatos es ya otro problema de tiempo y espacio. Es otro problema de cábala.

**C.Tema del traidor y del héroe: unión de opuestos y la cábala del círculo, el mandala y el ocho.**

### **1. Estructura Narrativa**

La estructura narrativa del cuento *Tema del traidor y del héroe* está cimentada en la noción de que el tiempo es circular y deja fluir hechos y vidas similares, en el concepto de que todo vuelve a acontecer, en la idea de que el universo es un laberinto intrincado imposible de descifrar y que los hechos históricos únicamente pueden convertirse en logos, en tanto sean parte de la literatura.

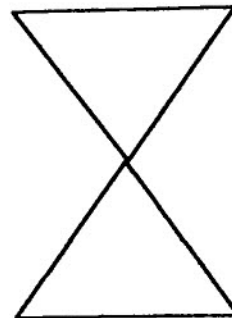
Con esta red filosófica y teológica el narrador nos coloca ante el enigma y la aclaración del crimen de Fergus Kilpatrick.

Toda la investigación la hace Ryan, el biógrafo, en un juego oscilante entre la historia de un héroe irlandés y la literatura.

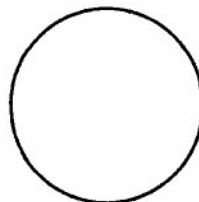
El título: *Tema del traidor y del héroe*, nos sugiere dos círculos que se unen, que se complementan y que son aparentemente contradictorios. Pensamos en dos esencias de la totalidad como el motivo yantra (según el hinduismo unidad originaria de unión entre shiva y shakti, tensión entre los opuestos) o como el yin yang (principios cosmológicos chinos fundamentales y contrarios).

La contradicción está en Fergus Kilpatrick que es el héroe asesinado y cuya muerte – ocurrida en 1824 – será dilucidada en el siglo 20 por su bisnieto Ryan. Kilpatrick – héroe de la rebelión irlandesa – es el traidor y el héroe. Estas partes no se enfrentan, se necesitan:

Yantra o unión de opuestos



Yin Yang o unión de opuestos:



Observamos además del yantra y del yin yang la cábala del ocho en la personalidad del protagonista. ∞

Fergus Kilpatrick es el traidor de la rebelión que lideriza, por esta razón es condenado a muerte por sus amigos, pero el plan del asesinato es una réplica del de Julio César, pero no el del héroe romano, sino el del Julio César de Shakespeare y al final el gran drama del irlandés anuncia el asesinato de Lincoln.

Por otro lado, Nolan organizó el crimen con el consentimiento de Fergus. Nolan traza el crimen de acuerdo a la obra de Shakespeare y Fergus representará el papel principal. Como se puede observar, la estructura es un ocho continuo en donde la historia de un héroe irlandés se mezcla con la literatura ∞∞. Este esquema sugiere el devenir constante, el tiempo circular e infinito.

Borges con este artificio de trenzar la ficción con la propia literaria historia, teje su cerco narrativo sobre la metafísica

idealista de Shopenhauer, esta concepción se reafirma en el enunciado: *“Si el mundo todo como idea es solamente la visibilidad de la voluntad, la obra de arte torna esa visibilidad más precisa”*<sup>21</sup>

## 1.2 Los planos narrativos, la unión de contrarios y el movimiento circular

En este apartado nos concentraremos en las relaciones paradigmáticas de los términos contrarios: traidor-héroe, historia-ficción, que a su vez reflejan, como ya lo hemos demostrado antes la idea del círculo.

Las isotopías sobre el círculo y el laberinto circular son constantes: *“carácter cíclico”, “la historia de César y la historia de un conspirador irlandés conducen a Ryan a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten”* *“reiteran episodios ocurridos”, “laberintos circulares”*.

---

<sup>21</sup> Jaime Alazraki. Op Cit. Pág. 166.

Los paradigmas que reflejan los elementos opuestos se manifiestan a través de la idea de apariencia versus realidad, en la expresión plena del ciclo narrativo de *Tema del traidor y del héroe*.

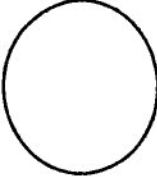
Borges, desde el epígrafe nos ubica dentro de la idea de ejes opuestos que al mismo tiempo sugiere la noción de círculo. Este hecho llama la atención, porque el epígrafe pertenece al poema **The Tower** de William Butler Yeats, es decir, un texto extraliterario, buscado de manera intencional, que expone sintéticamente la idea del cuento *El tema del traidor y del héroe*, veamos el epígrafe para ejemplificar lo antes mencionado:

*“So the Platonic year  
whirls out new right and wrong,  
whirls in the old instead;  
all men are dancers and their tread  
goes to the barbarous clangour of a gong”  
(Obras Completas T. 1. Pág. 496)*

Los versos de Yeats – escritor irlandés – nos sitúan en los motivos del cuento: los hombres danzan y siguen el sonido bárbaro del gong, siguen el disco de comunicación y de culto ya

preestablecido, siguen el círculo que les alerta sobre la nueva norma del bien y el mal que regirá sus pasos, siguen el círculo cuyo centro es la realización de sí mismo. Aquí está presente el principio, el mandala.

Yeats, poeta irlandés, es el que enmarca y condensa con emoción lírica la temática del relato. Plantea el idealismo filosófico del bien y del mal, de la búsqueda de la perfección (ya en Platón). Presenta la filosofía como andamiaje de la literatura. Yeats es irlandés, como lo es el protagonista Kilpatrick, en contraposición al inglés Shakespeare que es el autor del drama en el cuento. Según la teoría de Barthes<sup>22</sup>, con este epígrafe se iniciarían las funciones cardinales que remiten a un acto complementario y consecuente.

De esta manera comienza el encadenamiento infinito y repetible y la complementación contradictoria  del yin yang, en el espacio circular.

<sup>22</sup> Carlos Reis. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Editorial Gredos Pág. 159 – 162

La dualidad bien-mal está en el hombre, es una contradicción que debe conciliarse y esto sólo se logra con la muerte, con la purificación, con la redención como la sostiene la doctrina de la “quiebra de los envases” (el deber del hombre es redimir la sefirot – chispas de la luz – que están mezcladas con el mal).

Al inicio del cuento y con el fin de situarnos en la fábula el narrador dice “*Bajo el influjo del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida)*”, la armonía preestablecida niega toda interacción entre cuerpo y alma y sostiene que los procesos somáticos y psíquicos estaban coordinados entre sí en armonía preestablecida por el creador, sin influencia recíproca. Este dualismo es el que presenta el protagonista Kilpatrick: es el traidor de su propia conspiración. Es un héroe que como Edipo ha sido sentenciado a muerte al que ha causado daño a su patria, sin imaginar que su ira redundaría en su propio perjuicio. Es el Adam Kadmón, el prototipo que todos siguen como al sonido del gong.

Es el arquetipo, pero no es único ya ha pertenecido a otros mundos reales e imaginarios.

La tragedia de Kilpatrick se realiza como una gran representación dramática del texto de Shakespeare en Dublín y así la vida pasa al mundo literario: "*Kilpatrick fue asesinado en un teatro*". La vida se segó de una manera grandilocuente, en el teatro. Aquí se une la ficción con la realidad. El teatro será el mandala, el karma.

Toda la historia inicia el 2 de agosto y concluye el 6 de agosto (dos números que sumados dan ocho) y que abarcan el morir físico del traidor Kilpatrick y el nacer del héroe mítico. Todos los hechos "*perduran en los libros históricos, en la memoria apasionada de Irlanda*". El drama de Kilpatrick es real en cuanto se proyecte en los textos.

La historia entra en la ficción, en el arte, aparece Shakespeare como el creador del drama vivido por Kilpatrick y de ello dan indicio "*ciertas palabras de un mendigo que conversó*

*con Fergus Kilpatrick el día de su muerte*”, que son palabras de la tragedia de Macbeth.

### **1.2.1 El círculo, la cábala y el ocho en el relato policial**

En este apartado analizaremos los sememas, buscaremos el significado a cada símbolo.

La narración se inicia en primera persona. El yo nos dice: *“bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exonador de elegantes misterios)... he inventado este argumento”*. Así Borges es un inventor de misterios como Chesterton.

Con esta introducción, el narrador desea situar al lector en un mundo literario, en un mundo de ficción que ya ha sido caminado por otros. Esos otros ya han escuchado el *“bárbaro sonido del gong”* en la torre circular del universo, en donde están los elegidos. La función de la torre, según Propp, es *“segregar a los personajes que la sociedad considera especiales. Es la ordenación del clan.”*<sup>23</sup> Para Borges *“es un espacio celestial y*

---

<sup>23</sup> Vladimir Propp \_Op Cit. Pág. 46.

*otras un espacio infernal, con la posibilidad de que el espacio celestial se transforme en su opuesto y viceversa.*”<sup>24</sup>

En realidad el discurrir y exonerador de elegantes misterios ha influido en Borges no en los temas sino en la teoría del cuento, especialmente del cuento policial y el de misterio. Así acercarse a Borges es descubrir a Chesterton. Es descender a otro círculo. Con respecto a esta relación Anderson Imbert sostiene que *“el punto de contacto entre uno y otro autor, más que en la práctica misma, está en el campo de la teoría”*<sup>25</sup>

Borges practica el misterio lo mismo que Chesterton, pero con su intrincado círculo y con las teorías filosóficas y las teologías diversas, en repeticiones continuas. La palabra clave en el texto *“el exonerador de elegantes misterios”* es *“misterio”*.

Para Chesterton el relato policial debe ser breve y todo se condensa en que: *“lo mejor de todo es que el primer capítulo sea*

---

<sup>24</sup> Alberto Julián Pérez. *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges*. Madrid. Editorial Gredos Pág. 94.

<sup>25</sup> Anderson Imbert “Chesterton en Borges”. *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas Monte – Avila 1976 Pág. 99

*también el último*"<sup>26</sup>, o sea que el relato es un círculo. Esta condición se da en *Tema del traidor y del héroe*, porque al principio Kilpatrick muere de acuerdo con el plan diseñado por los asesinos de Julio César, pero luego resulta que la estrategia para el asesinato fue diseñada por el dramaturgo Shakespeare, pero al final el asesinato del héroe irlandés "*prefigura el fin de Lincoln*". Esta frase explica la teoría de Chesterton, porque la historia vuelve a empezar, se inicia un nuevo enigma: el de Lincoln.

Esta estructura circular, en forma de ocho nos muestra que el misterio no se soluciona es un ciclo repetible. Por eso el principio es igual al final, es un ocho porque son círculos que se encadenan, se trenzan, "*es un dibujo de líneas que se repiten*" como diría Ryan según el narrador.

Así Shakespeare es el verdadero creador de Julio César,

---

<sup>26</sup> Lauro Zavala. *Teoría del cuento II, la escritura del cuento*. Universidad Nacional Autónoma de México 1996. Pág. 428.

personaje infinito y repetible que retornará en la figura de Kilpatrick y de éste revivirá en Lincoln. He aquí el ocho.

Por otro lado, para Borges en el género policial *“la historia se limita a la discusión y a la resolución abstracta de un crimen, tal vez a muchas leguas del suceso o a muchos años”*<sup>27</sup> Así sucede en este cuento. Ryan se da cuenta a través de la investigación del crimen que él es parte del drama que vivió su abuelo y que todo fue planificado por Nolan, el artífice de la sentencia, que no era más que el retorno de William Shakespeare con su Macbeth y su Julio César. La tragedia del irlandés ya había sido prefigurada por el dramaturgo inglés. Con el artificio centrado en Chesterton, Borges logra la estructura narrativa circular y el tema de la dualidad repetible.

Han pasado cien años y *“las circunstancias del crimen son enigmáticas”* así lo siente Ryan, el bisnieto investigador (recordemos las características del cuento policial, según Borges).

---

<sup>27</sup> Ibid. Pág. 428

El crimen del glorioso capitán será despejado, por el análisis de su biógrafo, en el *“centenario de su muerte”*.

Para Ryan, *“el enigma rebasa lo puramente policial”*; hay un misterio, hay que dilucidar un arcano. El misterio atrapa al investigador, es decir a Ryan.

El protagonista es un símbolo irlandés que para los historiadores, tal vez fue asesinado por la policía británica. Esta explicación no satisface al biógrafo. Hay que investigar lo que sucedió hace cien años y a eso se encamina, según la voz del narrador principal *“otras facetas del enigma inquietan a Ryan son de carácter cíclico”*.

Ryan inicia la investigación y se entera de que se repiten o combinan hechos *“de remotas regiones, de remotas edades”*, así la existencia de Kilpatrick guarda correspondencia con vidas anteriores de épocas y lugares distintos y distantes. Entonces Kilpatrick es un renacimiento de virtudes y defectos. Es el hombre primordial, es la resurrección, es la conjunción.

Comienzan las coincidencias, Kilpatrick se asemeja a Moisés, y Ryan descubre que su bisabuelo y Julio César vivieron finales similares: *“nadie ignora que los esbirros que examinaron el cadáver del héroe, hallaron una carta cerrada que le advertía el riesgo de concurrir al teatro, esa noche; también Julio César, al encaminarse al lugar donde lo aguardaban los puñales de sus amigos, recibió un memorial que no llegó a leer, en que iba declarada la traición”*. Ambos personajes, aparentemente, recibieron advertencias, digo aparentemente porque quizá esas cartas fueron colocadas después de la muerte, porque el narrador duda y deja entrever esa posibilidad.

El biógrafo ha develado el enigma del laberinto circular. Ahora entra a otros abismos *“laberintos más inextricables y heterogéneos”* continúa la alegoría. El tiempo circular no ha sido esclarecido hasta que él, Ryan, entra al círculo y concluye que tal vez él fue pensado por Nolan, igual que en *Las ruinas circulares* y en *El jardín de senderos que se bifurcan*.

### 1.2.2 La metempsicosis, el ocho y la dualidad

La historia y la ficción de Fergus Kilpatrick es un microcosmos panteísta único y múltiple, porque el protagonista es un solo hombre, el hombre primordial, pero a la vez es todos los hombres.

El relato parte de una situación ficticia, de un invento dual del narrador, porque como ya hemos visto el cuento se mueve literatura fantástica y relato histórico. El discurso narrativo parte de detalles, fechas, nombres, lugares: *“hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún”*, ese *“aún”* implica indagación de un hecho, lo mismo que *“faltan pormenores, rectificaciones, ajustes.”* Con estas frases el narrador ubica al lector frente a un acontecimiento ocurrido y del que otros dan fe. Nos sitúa ante un relato histórico.

El narrador nos coloca frente a *“un país oprimido y tenaz”*, que puede ser muchos, pero es uno solo: Irlanda. El narrador inmediatamente pasa a otro punto cardinal de la ficción que es la

noción panteísta de que *“todo está en todas partes y cualquier cosa es todas las cosas”*.

Para afirmar esta metempsicosis el narrador sostiene que *“todo es símbolo”*, por tanto, *“un país oprimido y tenaz”* puede ser *“Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico...”* Así, pues, Irlanda es el centro, es el todo. Representa y concentra la luz, es el mandala que une el mérito y la culpa de Kilpatrick.

Al colocar la narración en Irlanda en 1824, Borges le da visos de historia al relato. Se nos dice que Fergus *“ilustra los versos de Browning y de Hugo, cuya estatua preside un cerro gris entre ciénagas rojas”*. Con estas condiciones el protagonista se convierte en un personaje histórico. Es un personaje superior, admirado. Es un héroe. Es modelo. Es vida.

Detengámonos en la frase *“cuya estatua preside un cerro gris entre ciénagas rojas”*, quiere decir que la imagen de Kilpatrick rige un cerro y los cerros y montañas simbolizan la elevación espiritual, la vinculación entre los cielos y la tierra, Es

el acercamiento a Dios. Recordemos que Moisés recibió las Tablas de la Ley en el monte Horel. El cerro representa el mandala, la unión del micro y macrocosmos. Pero ese cerro tiene el color gris, que es el color intermedio, de la mediación entre las “*ciénagas*”, que para el psicoanálisis simbolizan lo inconsciente, para los sumerios la materia desordenada y para los antiguos griegos sus significados estuvieron próximos al del laberinto. Esas ciénagas que representan la confusión son “*rojas*”, color ambiguo: en lo positivo es el color de la vida, de las pasiones, de la fecundidad y, en lo negativo, simboliza el poder destructor del fuego, el odio, la revolución.

Estos significados nos llevan a la dualidad del protagonista y a la dualidad del cuento. Fergus es en su totalidad, un héroe y un traidor. El cuento es ficción y es historia. Esta frase condensa todo el relato. Nos adelanta toda la trama.

Concluimos, según el análisis de la frase, que la elevación del protagonista se logrará con su ejecución, acontecimiento que

lo convertirá en mártir de la revolución a la que fue desleal. He aquí:

1. El cerro: elevación del mártir
2. Gris: la ejecución
3. Ciénagas: una contradicción: el bien y el mal
4. Rojas: la vida, la continuidad, la revolución de los pueblos, el fuego, la inmortalidad del mártir.

Con estos elementos se conforma el círculo continuo.

El laberinto de pensamientos, lleva a Ryan a la creencia en la transmigración de las almas, aunque esta sea una “doctrina que da horror a las letras célticas y el propio César atribuyó a los druidas británicos” – he aquí nuevamente la contradicción, la dualidad entre los irlandeses y los británicos – ese microcosmo panteísta hace concluir a Ryan que “*Fergus Kilpatrick fue Julio César*”

Kilpatrick muere “*en un palco de funerarias cortinas que prefiguraba el de Lincoln*”, con esta frase el narrador continúa el

misterio, la metempsicosis, el Kilpatrick real o ficticio renacerá en el Lincoln real o ficticio.

### 1.2.3 La cábala y la carnavalización narrativa

En este relato, el narrador se presenta como el creador: *“he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica en las tardes inútiles”*. La escritura justificará su existencia, porque la literatura hace visible la idea, porque el arte es la proyección de esa realidad que es el mundo. Sublimiza la literatura, pero la baja cuando dice: *“en las tardes inútiles”*. He aquí la doctrina cabalística del Tzim-zum, movimiento de expansión y contracción: espíritu y materia. He aquí la carnavalización y la sátira menipea. Es decir, *“me justifica”*, pero sólo *“en los momentos inútiles”*.

Todo es un misterio, una cábala, una doble interpretación. Esta doble interpretación se observa en las coincidencias, por ejemplo, ambos, Kilpatrick y Julio César fueron asesinados por sus amigos, por sus compañeros. Otro punto de unión es que *“la mujer de César, Calpurnia, vio en sueños abatida una torre”*, es

un sueño profético que anuncia que la “torre” (símbolo del poder y de muerte y de resurrección), que es César, caerá; el mismo anuncio ocurre con el héroe irlandés: *“la víspera de la muerte de Kilpatrick, publicaron en todo el país el incendio de la torre circular de Kilgarvan”*, Fergus había nacido en Kilgarvan, por eso, el incendio que consumió la torre indicaba que la “torre” (Kilpatrick) sería purificado, renovado, pasaría a otro plano. He aquí la cábala práctica. Además esa “torre” era “circular”, era un mandala, era la representación del cosmos, el símbolo de la psiquis, de la realización total.

El capitán irlandés conoce su final, participa de él y lo anhela, *“un balazo anhelado entró en el pecho del traidor y del héroe”*, su alma es liberada y las infinitas mónadas simples también, en busca de otra armonía preestablecida. El “balazo anhelado” es el tikun que corregirá el mal.

Kilpatrick también repite al profeta judío: *“Kilpatrick fue un conspirador, un secreto y glorioso capitán de conspiradores; a*

*semejanza de Moisés que, desde la tierra de Moab, divisó y no pudo pisar la tierra prometida”.*

## **2. Las voces narrativas**

El narrador en primera persona habla de un biógrafo investigador llamado Ryan, que no pertenece al siglo XIX, sino que es contemporáneo de la voz que lo presenta. Ese Ryan se ve atrapado por la propia historia.

Kilpatrick es presentado por el narrador, que había recibido información de otro narrador que tal vez fuera Ryan.

Con el texto anterior comienza el ovillo narrativo a desenvolverse, aunque ya todo ha sido dicho por el narrador, ha sido comunicado, pero de manera simbólica mediante la cábala.

En este apartado aparecen las palabras irónicas de una voz que se adueña de la escritura y afirma que su creación es increíble, *“que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficiente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...”* Con esta afirmación entra la historia en el arte como una realidad pasmosa dentro de la irrealidad, *“como el*

*drama dentro del drama de Hamlet* ”<sup>28</sup> Esa ironía confirma lo inconcebible, porque Scheherazada es la narradora de su propia narración, y adelanta el final del cuento. Juega con Ryan. Lo ha introducido en un monstruoso laberinto de numerosas simetrías, pero todo como una verdad posible.

### **3. Los personajes y el panteísmo**

Kilpatrick es el conspirador, el héroe que muere la víspera del triunfo de la revolución de la que fue artífice. Se le compara con Moisés, porque igual que Kilpatrick, el hombre de las Tablas de la Ley no pudo ver su sueño hecho realidad, no pudo pisar la tierra prometida. Kilpatrick no pudo ser el héroe vivo de la revolución irlandesa.

Aparece un nuevo personaje, James Alexander Nolan, quien era *“el más antiguo de los compañeros del héroe”*. Ryan descubre que este hombre *“había traducido al gaélico los principales dramas de Shakespeare”*. Nolan es así Shakespeare y

---

<sup>28</sup> Jaime Alazraki. Op. Cit. Pág. 67.

la vida de Kilpatrick terminan como la tragedia de Julio César y no como la del héroe romano.

*“Kilpatrick firmó la sentencia de muerte de un traidor”*, pero ese nombre había sido borrado, por eso, el enigma no podía descubrirse, porque él era el traidor y la muerte debía redimirlo. Es la repetición de Shakespeare en Nolan la que lleva a la verdad. Todo estaba prefigurado por el dramaturgo inglés, enemigo de los irlandeses, contraposición, dualidad que se une porque Shakespeare es el creador y Kilpatrick es el prototipo, el arquetipo, el Adam Kadmon que acepta su propio drama. Es el Hamlet en el Hamlet.

Ryan fue prefigurado por Nolan, esto lo comprende el investigador cuando descubre que *“los pasajes imitados de Shakespeare son los menos dramáticos”*, son los menos dramáticos para que no sea fácilmente descubierto el artificio, pero no imposible de descubrir. Nolan contempla la posibilidad de que se descifre el enigma del asesinato *“a manos de un asesino desconocido”*, con lo que el descifrador será parte de la ficción,

de los “*inconcebible*”, será parte de la literatura y el círculo volverá a iniciarse porque a Ryan no le queda otro camino que publicar “*un libro dedicado a la gloria del héroe*” como, “*tal vez*” estuviera “*previsto*”.

#### **4. El cronotopo y la temporalidad cíclica**

Toda la ciudad de Dublín fue el escenario, fue el cronotopo, al estilo de los Festspiele suizos que eran “*vastas y errantes representaciones teatrales*” que requerían de “*miles de actores*” y que representaban “*episodios históricos en las mismas ciudades y montañas donde ocurrieron.*”

Ryan comienza a reflexionar sobre el tiempo como “*un dibujo de líneas que se repiten*” El “*tiempo*” es cíclico, es infinito, tal como lo expone el cálculo integral del Marqués de Condorcet, así “*piensa en la historia decimal que ideó Condorcet*”. En las morfologías que propusieron de Hegel, Spengler y Vico, es decir, en su orden: el idealismo metafísico que implica el panteísmo; la verdad concebida de acuerdo al círculo cultural, al alma de la raza o a las circunstancias

económicas sociales; la monadología (doctrina de las mónadas, unidades de fuerza que se despliegan con la muerte de un hombre y el disparo del arma), los seres vivientes están dirigidos por la correspondiente mónada-alma, mientras su cuerpo consta de una infinitud de mónadas – simples, todos estos relojes han sido colocados por Dios – mónada increada, en una armonía preestablecida.

Todas estas doctrinas filosóficas llevan a Ryan a un laberinto: Kilpatrick ha estado por siempre en todos los tiempos por el idealismo panteísta de Hegel, la verdad de esa muerte es relativa, de acuerdo con las circunstancias en que se examine, además Fergus debe morir porque todo lo que florece debe parecer y asimismo es un ser dual que tomó las mónadas – simples y la mónada – espiritual de los hombres que ya vivieron y que las liberaron en el momento de morir.

*“El condenado entró en Dublín, discutió, obró, rezó, reprobó, pronunció palabras patéticas y cada uno de esos actos que reflejaría la gloria, había sido prefigurado por Nolan” y*

Nolan las había tomado de Shakespeare, porque la única verdad es la escritura y el escritor es el hacedor, por tanto, todo hacedor de literatura es el inventor de la armonía preestablecida de Leibniz, bajo el influjo del Chesterton. Borges recibe todas estas influencias. Todo se repite.

### **5. Concurrencia de símbolos**

Así con el tiempo cíclico, con la transmigración de las almas, con lo onírico, con los laberintos múltiples, con los mandalas y con la cadena continua de la ficción y de la realidad, Borges crea una narración mágica, mítica e improbable, pero lógica que se desarrolla en círculos con una solución primera, engañosa, que sublima al protagonista: *“Kilpatrick fue Julio César”* y luego con la resolución final *“Kilpatrick fue Julio César, Macbeth, un héroe suizo y será Lincoln”* y de la misma manera *“Nolan fue Shakespeare y Borges es Nolan y Shakespeare”*, Ryan será el hombre que se convierte en ficción, soñado por Nolan, tal vez por Shakespeare y ciertamente por Borges.

Es un cuento fantástico con una aparente estructura policial y con amplio espectro semántico dado por la estructura infinita del ocho del tiempo cíclico –como la maqana de *Las mil y una noches* – y por un cronotopo múltiple: el espacio de un teatro y el teatro de la vida de la ciudad de Dublín, de una Dublín que a la vez puede ser cualquier país oprimido.

La cábala es el instrumento para que el lector sea parte de la narración, porque el texto se tiene que descifrar como lo hizo Ryan, aunque al final el círculo atrapa todo, y se vuelve a empezar, el asesino te lleva a la nada.

***CAPÍTULO III***  
***EL CORPUS ESTÉTICO PROPUESTO POR***  
***BORGES EN TRES DE SUS CUENTOS***

## **A. Una Visión Estética de Borges**

Jorge Luis Borges es el creador de un mundo literario. No reproduce lo que ve. Borges ha analizado el mundo exterior, la literatura, la metafísica, las religiones, el psicoanálisis y su propia existencia para proporcionar un nuevo “canon” que no sólo va a regir su prosa sino que en general va a regir a la literatura del postboom.

En ocasiones, nos enfrentamos a obras literarias, cuyo examen crítico es difícil de abordar, porque no hay un pretexto particular que nos ayude a comprender la síquis que les dio origen.

Borges en sus narraciones y en sus ensayos propone una metodología para la práctica literaria sin desechar el proceso de creación ya existente. Realiza una nueva combinación de las prácticas literarias.

Ya en sus primeros ensayos se encuentra el soporte teórico de sus escritos:

*“Abunda en preocupaciones y búsquedas*

*relativas al problema de la literatura y a los mecanismos de su funcionamiento*"<sup>29</sup>

Con respecto al pensamiento estético del escritor argentino, Amado Alonso lo ha definido como:

*"conciencia literaria escrupulosa"*<sup>30</sup>

Veamos brevemente cómo Borges, en sus cuentos expone un estilo personal que produce una creación original en un lenguaje protagonista, no meramente expositivo.

En sus *Ficciones* hay una poética dinámica, poseedora de una metáfora absoluta. No pretende ser un culterano, pero no lo desecha y busca el mundo conceptista. Por otro lado, presenta la ironía y la agresividad:

*"Que la historia hubiera citado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible..."*<sup>31</sup>

Cada cuento es una verdadera inquisición, una indagación en el universo del lenguaje, en la tradición literaria, en la concepción del cotidiano vivir (cronotopos ideales para el

<sup>29</sup> Jaime Alazraqui. Op. Cit. Pág. 139.

<sup>30</sup> Jaime Alazraqui. Op. Cit. Pág. 138.

<sup>31</sup> Jorge Luis Borges. Op. Cit. Pág. 497.

arte)

### 1. El elemento onírico

Borges esboza otro principio de su nueva estética con el análisis del texto de Joyce. Aparece un nuevo elemento; el tiempo, como amalgama de lo real con los sueños y cita a Kant y a Schopenhauer. Así el escritor, debe ser un innovador y explorar, más allá de la realidad aparente y buscar la “certidumbre”, tal vez en la intemporalidad. Con este fundamento se teje *Las ruinas circulares*, porque el asceta protagonista convierte en “certidumbre” lo irreal, el sueño. Al igual que en *El jardín de senderos que se bifurcan*, el personaje Yu Tsun siente que lo que vive es una pesadilla.

*Las ruinas circulares* es una narración donde no hay un límite preciso entre la realidad y el sueño:

*"Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad".<sup>32</sup>*

Estos sueños son repetidos en sus ficciones:

*"La obra de arte parece poseída de una*

---

<sup>32</sup> Ibid Pág. 451

*realidad a segundo grado desde el momento en que dentro introduce otra obra de arte. Esta alteración retórica de la realidad es la que le interesa a Borges, ya que permite indicar la posibilidad de otra alteración retórica: la de la función del lector*<sup>33</sup>.

## **2. La intertextualidad**

La intertextualidad para Borges es una re-lectura y una relación con el pasado literario, y de cierto modo una dialogicidad con la tradición y con él mismo, de manera que su discurso narrativo se convierte, en algunas oportunidades, en una expresión metatextual.

La intertextualidad por su carácter de retroalimentación literaria enfatiza la idea del círculo y del eterno retorno, por ejemplo en el cuento Tema del traidor y del héroe, Shakespeare es el creador del argumento desarrollado por Borges.

## **3. El conceptismo y la cábala**

Borges ha enriquecido la prosa con un verbo atropellado, pero cotidiano, rico en *“figuras que enloquecen el*

---

<sup>33</sup> Jorge Luis Borges. Inquisiciones. Buenos Aires: Seix Barral. 1994. Pág. 74.

*pensamiento*”, que no es más que el pensamiento quevedezco.

He aquí la propuesta conceptista de Borges en la escritura.

De aquí parte, el concepto de la nueva estética que nos expone Borges a través de los ensayos. Esta primera presentación la hace de una forma sencilla, como si estuviera conversando con el lector.

La cábala es la salida del lector de ese universo laberíntico borgiano. Es la historia policial invertida en donde lo último que sucede es el crimen, en donde la explicación de todo es la conclusión, así lo encontramos en *El jardín de senderos que se bifurcan*. La cábala permite tratar de entender el destino del hombre y llegar hasta los confines sagrados de los dioses.

Las contradicciones de *Tema del traidor y del héroe* presentan la cábala y la ambigüedad del “*ser doble*”, de la máscara, de la carnavalización presentada por Bajtín.

Los textos de *Ficciones* constituyen un mundo de símbolos, de cábalas que lleva múltiples interpretaciones porque expresan diversos valores que inclusive pueden enfrentarse.

#### **4. Perspectiva idealista y dualista**

La literatura y la filosofía forman una sola realidad ficcionalizada en Borges.

La perspectiva idealista, de que los seres son creados por la mente del hombre y existen mientras sean pensados, nos hace comprender *Las ruinas circulares*, porque un hombre sueña a otro hombre y lo hace un simulacro que todos creen real, menos el fuego y el creador.

Por otro lado, la dualidad o dicotomía se da en *Tema del traidor y del héroe* en donde el personaje es un héroe mítico, pero a la vez traicionó la revolución de la fue artífice. Todo esto fundamentado en la teoría del yin yang.

#### **5. Lo metafísico y el tiempo**

Borges nos plantea una estética innovadora, de búsqueda por caminos inexplorados fundamentada en principios filosóficos desde Platón hasta nuestros días, cuyas ideas básicas son la del eterno retorno, el idealismo de pensar que es un concepto el que nos vuelve real, y el tiempo circular. Borges es un escritor que

maneja un lenguaje de libertad e imaginación en un mundo que nos sueña, con un vocabulario de dudas y de misterio que refleja sus inquietudes filosóficas:

*“Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas.”<sup>34</sup>*

*“Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos.”<sup>35</sup>*

## **6. Recursos lingüísticos**

La prosa de Borges nos presenta un universo caótico en donde los adjetivos y la metáfora explican una realidad inexistente, pero, a la vez, muy presente en cada uno de nosotros. La contradicción hace la verdad, hace la totalidad, el círculo, en la literatura borgiana. Recordemos la mesa de la Última Cena y la Tabla Redonda del Rey Arturo.

El plano morfosintáctico está estrechamente unido al léxico-semántico. Los adjetivos y las metáforas llevan a la concepción de lo onírico, del misterio y el perspectivismo.

---

<sup>34</sup> Op. Cit Pág. 479.

<sup>35</sup> Ibid.

En febrero de 1945, Borges manifestó que su mayor ambición literaria era:

*"Escribir un libro, un capítulo, una página, un párrafo, que sea como el Apóstol (I Corintios 9:22); que prescinda de mis preferencias, de mis costumbres; que ni siquiera aluda a este continuo J.L. Borges; que surja en Buenos Aires como pudo haber surgido en Oxford o en Pérgamo; que no se alimente de mi odio, de mi tiempo, de mi ternura; que guarde (para mí como para todos) un ángulo cambiante de sombra; que corresponda de algún modo al pasado y a un secreto porvenir; que el análisis no pueda agotar; que sea la rosa sin por qué, la platónica rosa intemporal del Viajero querubínico de Silius"<sup>36</sup>.*

Agregaríamos que sea el laberinto del caos ordenado, que sea *El jardín de los senderos que se bifurcan*, espacio de dimensiones temporales. Libro donde la palabra "tiempo" como en el juego del ajedrez no se mencione, porque el libro es la gran metáfora del tiempo.

El lenguaje para Borges es en sí la realidad, la preocupación constante y a través de él es que se puede llevar

---

<sup>36</sup> Op.Cit. Pág. 150.

a la recreación del lector. Es el conjunto de signos que son símbolos que se deben interpretar para llegar a una requerida lectura.

Sus adjetivos y sus metáforas constituyen símbolos que van más allá del lirismo y se centran en la vida del propio proceso literario y en los diversos mitos antiguos y culturales.

Para Borges la metáfora es:

*"Una identificación voluntaria de dos o más conceptos distintos, con una finalidad de emociones"*<sup>37</sup>.

## 6.1 Las metáforas

Los cuentos de *Ficciones* en su totalidad son una metáfora, por ejemplo: *La biblioteca de Babel*, representa el caos, *La lotería de Babilonia* representa la suerte, el destino, *El jardín de los senderos que se bifurcan* es la metáfora del tiempo:

*"El jardín de senderos que se bifurcan... esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan o que secularmente se ignoran,*

---

<sup>37</sup> Jorge Luis Borges. Op.Cit. Tomo 3. Pág. 18.

*abarca todas las posibilidades.*”<sup>38</sup>

En *Inquisiciones* Borges teoriza sobre la metáfora y propone experimentar, ir más allá de lo que han recibido, más allá de la poética de Macedonio Fernández, más allá del “creacionismo” de Huidobro. Hay que transformar la metáfora que es hechicería y **llegar a intactos mares**. Este ensayo se puede unir a *Examen de metáforas*, donde nos explica el principio de las mismas, cómo surgieron: *“por la indigencia y la pobreza del idioma.”* Expone el problema del lenguaje **que es más apto para organizar que para conmover y, por tanto necesita “troquelarse en figuras”** para poder ser utilizado por el poeta.

Con esta idea encontramos en los cuentos de Borges metáforas que establecen relaciones entre lo abstracto y lo concreto, para llevar a la posibilidad de lo imposible, imágenes que representan traslaciones sensoriales. Ejemplos:

*“Los sueños eran caóticos; poco después fueron de naturaleza dialéctica.”*<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Ibid. Pág. 479.

<sup>39</sup> Jorge Luis Borges. Op Cit. Tomo 1. Pág. 452

*“El jardín de senderos que se bifurcan es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo.”<sup>40</sup>*

Hay otras metáforas que encierran imágenes antitéticas para acentuar la idea de los contrarios que se complementan:

*“Un sinuoso laberinto creciente que abarca el pasado y el porvenir”<sup>41</sup>.*

*“Un balazo anhelado entró en el pecho del traidor y del héroe.”<sup>42</sup>*

## 6.2 La adjetivación

La adjetivación en los cuentos de Borges es expresiva y significativa.

*“... en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que aquel hombre taciturno venía del Sur...”<sup>43</sup>*

Los adjetivos enfatizan una idea y expresan una condición a veces extraña, única del mundo borgiano.

---

<sup>40</sup> Ibid. Pág. 479.

<sup>41</sup> Ibid. Pág. 475.

<sup>42</sup> Ibid. Pág. 498.

<sup>43</sup> Ibid. Pág. 451.

En el ejemplo anterior la noche es unánime para indicar que las personas actuaron de la misma manera. En el fango sagrado, el adjetivo involucra la condición del lugar que es misterioso y de adoración de dioses antiguos.

En otros apartados de Las ruinas circulares, el adjetivo cifra el concepto del círculo ya expuesto en el título, con el fin de que el símbolo multiplique lo ficticio y éste se convierta en lo real, en lo único verdadero aunque sólo sea una idea. El adjetivo se convierte en un vínculo entre el texto y el extratexto. Veamos algunos ejemplos: “*recinto circular*”, “*anfiteatro circular*”, “*ese templo circular*”, “*otras ruinas circulares*”.

Otro adjetivo que redundante en la idea del círculo es “*innumerable*”: “*innumerables antepasados*”, “*el pelo innumerable*”, “*innumerables futuros*”, “*innumerable contrición y cansancio*”.

En el “*innumerable pasado*”, por ejemplo, el protagonista se desdobra en un instante y se reencuentra con tiempos vividos por otros y por él mismo.

### 6.3 La sustantivación

Los sustantivos sustentan la idea del misterio, del círculo y la oscilación entre la realidad y la ficción. Los sustantivos capitales en este sentido son: el fuego, el sueño y el tiempo: *“otras dimensiones de tiempo”, “tenue pesadilla”, “infinita serie de tiempo”, “red creciente y vertiginosa de tiempo”, “su nombre terrenal era fuego”, “excepto el fuego mismo y el soñador”, “su inmediata obligación era el sueño”*.

En *“su nombre terrenal era fuego”* está presente la idea del círculo a través del encuentro de opuestos, pues, si el dios tenía un nombre “terrenal” debió tener otro “celestial”. Se da la ley de opuestos en función de que se encuentran el cielo y la tierra. Esto ilustra la figura del yin yang.

### 6.4 El verbo

El verbo, como palabra que encierra todos los accidentes gramaticales, es el núcleo de los diferentes nudos narrativos en los cuentos de Borges e indica círculo, repetición y ocho cabalístico. Ejemplo: *“el sendero zigzagueaba”*,

*“prefiguraba la victoria total”, “preveo el hombre...”, “otro está soñándolo”, “un palco de funerarias cortinas que prefiguraba...”*

En *“el sendero zigzagueaba”* surge la idea del ocho en función del movimiento que sugiere el verbo zigzaguear, como parte de un gran laberinto que hace que el protagonista tema y sienta como familiar algo que le era extraño, en virtud del movimiento.

La teoría expuesta por Borges se manifiesta en los cuentos de *Ficciones*. El sincretismo del lenguaje se da en los recursos lingüísticos y las técnicas literarias. Lo onírico está manejado por el lenguaje metafórico y la intertextualidad, lo mismo que por el narrador especial que no es Borges.

La variedad de enfoque o de significación involucra al lector en el texto, por la cercanía del lenguaje y porque el lector implícito aparenta aprender historias vividas o conocidas por la tradición literaria.

El mundo de ensueños, de alegorías y de adjetivos expresivos y significativos expresan la metafísica de Borges.

El perspectivismo nos coloca en un mundo ideal o dual en un transcurrir de tiempo sin tiempo.

Así, sus *Ficciones* están unidas por la intersección del pensamiento estético de Jorge Luis Borges, como en un gran palimpsesto circular infinito, que a veces se bifurca y forma mandalas unidos, como un gran ocho en su repetición constante.

## **CONCLUSIONES**

Con esta investigación hemos tratado de demostrar que la poética de Borges exige un desciframiento, una cábala constante. Este procedimiento lo hemos utilizado en el análisis de *Las ruinas circulares*, *El jardín de senderos que se bifurcan* y *Tema del traidor y del héroe*. Aquí destacamos las nociones sobre el tiempo circular, los elementos contrarios que se complementan, como el yin yang de los chinos, el mandala y las ideas del psicoanálisis de Jung.

La cábala en los cuentos de Borges se aplica al lenguaje, ya que éste está constituido en un todo simbólico de metáforas múltiples que conducen al plano léxico-semántico, a los paradigmas de oposición y a la intertextualidad dialógica.

Nuestro examen literario borgiano nos condujo al conocimiento de que el autor de *Ficciones* confeccionó un sistema retórico único donde el lenguaje hace posible lo imposible.

La lectura y el examen de los tres cuentos analizados reflejan que Borges siempre nos sitúa ante dos caminos que se

bifurcan, convergen y divergen, frente a esferas constantes, ocho multidimensionales constantes. Estos senderos son el del teórico de la literatura y su concepción de la poética y el del autor de ficciones, de relatos fantásticos diferentes solo en el lenguaje, pero no en la esencia.

## ***BIBLIOGRAFÍA***

**Alazraki, Jaime.** *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges.* TemasEstilo. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

**Anderson Imbert, Enrique.** *Un cuento de Borges: La casa de Asterión*" en crítica interna. Madrid: Editorial Taurus, 1961.

---

*Historia de la literatura hispanoamericana.* 3era edición. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1961, 2 vols.

**Borges, Jorge Luis.** *Inquisiciones.* Buenos Aires: Editorial Seix. Barral. Biblioteca Breve. 1994.

---

*Obras Completas.* Madrid: Editorial Taurus. 1976.

**Barrenechea, Ana María.** *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges.* Buenos Aires: Editorial Paidós. 1967.

**Becker, Udo.** *Enciclopedia de los símbolos.* Traducción de J. A. Bravo. México: Editorial Océano. 1997.

**Beristán, Helena.** *Diccionario de retórica y poética.* Quinta edición. Argentina-México: Editorial Porrúa, S.A. 1995.

**Brugger, Helena.** *Diccionario de Filosofía.* Traducción de José María Vélez Cantarrell. Barcelona: Editorial Herder. 1972.

- Echavarría, Arturo.** *Lengua y literatura de Borges.* Barcelona: Editorial Ariel. 1983.
- Foster, William David.** *Borges and Structuralism: Toward and Imped Poetics, Modern Fiction Studies*, vol. XIX, NQ 3. 1973.
- Giroldi et al.** *Enciclopedia Judaica Castellana.* Tomo II. México. D. F. 1948.
- Goethe, Juan Wolfgang.** *Fausto.* Barcelona: Editorial Maucci. 1961.
- Jung, Carl G.** *El hombre y sus símbolos.* Traducción de Luis Escobar Bareño. Madrid: Editorial Aguilar. 1979.
- Laraths, Evin.** *Historia de la literatura universal.* Traducción de Juan Godo Costa. Barcelona: Editorial Labor. S.A. 1967.
- Oropeza Prada, Renato.** *El lenguaje narrativo.* Costa Rica: Editorial Centroamericana (Educa). 1979.
- Pérez, Julián.** *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges.* Madrid: Editorial Gredos. 1980.
- Propp, Vladimir.** *Las raíces históricas del cuento.* 3era ed. Caracas: Editorial Fundamento. 1981.
- Reis, Carlos.** *Fundamentos y técnicas del análisis literario.* Madrid: Editorial Gredos. 1981.

**Rodríguez Monegal, Emir.** *Borges por el mismo.* Caracas: Editorial Monte Ávila. 1976.

**Sábato, Ernesto.** *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo.* Robbe-Grillet, Borges y Sartre. 2ª Edición. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 1972.

**Todorov, Tzvetan.** *Teorías del símbolo.* Caracas: Editorial Monte Avila Editores. 1977.

\_\_\_\_\_. *Introducción a la literatura fantástica.* Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo. 2ª Edición. 1972.

**Tokarev, S. A.** *Historia de las religiones.* España: Akal Editor. 1979.