

JAIME ALAZRAKI

ESTRUCTURA Y FUNCIÓN  
DE LOS SUEÑOS  
EN LOS CUENTOS DE BORGES

EDICIONES ALCALÁ, S. A.  
MADRID

# IBEROROMANIA

Nummer 3, Neue Folge, 1975

Número 3, Nueva época, 1975

*Jaime Alazraki*

## ESTRUCTURA Y FUNCIÓN DE LOS SUEÑOS EN LOS CUENTOS DE BORGES

La primera dificultad que presenta un estudio de los sueños en los cuentos de Borges es el delgado límite que en el mundo de sus ficciones separa la representación de la realidad como acontecer histórico (imaginario) de la realidad concebida como acaecer onírico. "Las ruinas circulares" relata la historia de un sueño, pero la historia del soñador es también un sueño de otro soñador. En "La otra muerte" importa poco si Pedro Damián realiza su destino de valiente en el delirio de su agonía porque —explica Borges— "ya los griegos sabían que somos las sombras de un sueño" (A., 78) <sup>1</sup>. En "El Zahir" se interpola esta digresión: "Según la doctrina idealista, los verbos *vivir* y *soñar* son rigurosamente sinónimos" (A., 113). En su ensayo sobre Hawthorne, Borges se adhiere al juicio de Jung que "equipara las invenciones literarias a las invenciones oníricas, la literatura a los sueños" (OI., 72). Si los símbolos de la literatura no difieren de los símbolos de los sueños, si aquéllos como éstos son capaces "de muchos valores, acaso incompatibles", si como en el sueño de Chuang Tzu <sup>2</sup> las fronteras entre sueño y vigilia desaparecen y sus territorios se confunden, ¿hasta qué punto es posible hablar de los sueños en los cuentos de Borges como esfera diferente de ese mundo literario que se configura en imágenes y símbolos oníricos? Una primera respuesta emerge del hecho que aunque la vida puede ser un sueño, dentro de ese sueño también nosotros, criaturas del sueño de alguien, soñamos: la narración es un sueño de su creador pero los personajes creados se abandonan a sus propios sueños, o más precisamente: se les permite abandonarse a sus

---

<sup>1</sup> Se emplean las siguientes abreviaturas: A=*El Aleph*; F=*Ficciones*; ALG=*Antiguas literaturas germánicas*; HE=*Historia de la eternidad*, OI=*Otras inquisiciones*; H=*El hacedor*; ES=*El elogio de la sombra*; EC=*Evaristo Carriego*; MZF=*Manual de zoología fantástica*; ID=*The Interpretation of Dreams*.

<sup>2</sup> Recuérdese su "Sueño de la mariposa": "Cuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu." Incluido en *Antología de la literatura fantástica*, compilada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo (Buenos Aires, Sudamérica, 1965), p. 158.

propios sueños. Cuando esto último ocurre, los sueños devienen recurso literario con claros atributos. Su función se define desde la cosmovisión que gobierna el relato, su sentido, a partir de los contextos narrativos en los cuales ha sido inserto <sup>3</sup>.

Así como la literatura "es un sistema semiótico cuyo plano de expresión es otro sistema semiótico, el lingüístico" <sup>4</sup>, también los sueños forman un sistema de signos cuyas leyes han sido, desde Freud, ocupación del psicoanálisis. Más recientemente Lacan ha observado que "todo el material de que dispone el analista es verbal: lo que se analiza en la entrevista psicoanalítica no son los sueños del paciente, sino el informe del paciente de sus sueños". El tiempo y los esfuerzos invertidos por Freud en el análisis de asociaciones lingüísticas, retruécanos, lapsus linguae, etc., cobran así un nuevo sentido. La conclusión de Lacan es que puesto que *la estructura del inconsciente es la estructura del lenguaje*, el análisis lingüístico es el método más apropiado para el estudio del inconsciente <sup>5</sup>. El valor de estas observaciones para nuestro estudio reside en el hecho de que el sueño como recurso literario existe solamente como realidad lingüística. Usando la terminología saussuriana readaptada por Lacan puede decirse que si los sueños son significantes cuyo significado el analista procura establecer a partir de su reconstrucción verbal por el paciente y recurriendo además a lo que Jung denomina "el retorno al contexto" <sup>6</sup>, en los sueños interpolados en un texto literario las relaciones entre significante y significado han sido ya fijadas por el autor que suministra al lector los contextos que posibilitan el acceso a tal relación. Jung ha insistido en el valor de esos contextos para la interpretación de los sueños. El procedimiento de "retorno a los contextos" consiste, según Jung, en "asegurarse de que hasta la más mínima sombra de sentido que cada rasgo del sueño tiene para el soñador es determinada por las asociaciones del soñador mismo". Y concluye: "Procedo, por lo tanto, de la misma manera que lo haría al descifrar un texto difícil... El examen del contexto es un procedimiento simple, casi mecánico, que tiene solamente una significación preparatoria. Pero la sub-

---

<sup>3</sup> "¡Soñar uno que vive..., pase, pero que le sueñe otro...!", exclama Augusto Pérez, el personaje de *Niebla*. El autor sueña para que el personaje sueñe; Dios sueña para que sus creaciones sueñen. Para percibir de alguna manera ese sueño de Dios, Unamuno escribe *Niebla*: sueños en círculos concéntricos, reverberaciones de un sueño primordial, ecos asordados del Verbo perdido. Aquí el sueño invade la totalidad de la narración en un esfuerzo por replantear la relación Dios-hombre desde el binomio autor-personaje. (Para un examen más detallado de este aspecto de *Niebla*, véase nuestro ensayo "Motivación e invención en *Niebla*, de Unamuno", *The Romanic Review*, vol. LXVIII, No. 4, December, 1967, pp. 241-253.)

<sup>4</sup> LOUIS HJELMSLEV: *Prolegomena to a Theory of Language*, University of Wisconsin Press, 1961, páginas 115-119.

<sup>5</sup> JACQUES LACAN: "The Insistence of the letter in the Unconscious", en *Structuralism* (Edited by Jacques Ehrmann), New York, 1970, pp. 101-137.

<sup>6</sup> CARL G. JUNG: "On the Nature of Dreams". Incluido en el volumen 8 de *Collected Works* titulado *The Structure and Dynamics of the Psyche*, Bollingen Series XX, New York, 1960, páginas 281-297.

secuente preparación de un texto legible, es decir, la interpretación misma del sueño, es por regla general una tarea muy precisa”<sup>7</sup>. La importancia de este procedimiento es todavía más crítica en la determinación de la función y sentido de los sueños insertados en una narración porque partimos de sueños cuya significación ya ha sido establecida por el escritor. Esa significación se transparenta solamente en los límites de los contextos del relato y, a veces, en el contexto más extenso de toda la obra de un autor. Tomando en cuenta el carácter de significantes de los sueños y el valor heurístico de los contextos tal como los define Jung, intentaremos estudiar el sentido y forma de los sueños en algunos cuentos de Borges.

En el capítulo de *Die Traumdeutung* dedicado a las posibles causas de los sueños, Freud distingue cuatro categorías: 1) estímulos sensorios externos; 2) excitaciones sensorias internas (subjetivas); 3) estímulos somático-orgánicos internos; y 4) estímulos de fuentes psíquicas. El tercer grupo define sueños producidos por sensaciones orgánicas. Estímulos de origen somático han sido reconocidos desde épocas muy tempranas como fuente generadora de sueños. Freud observa que ya Aristóteles había indicado que los comienzos de una enfermedad se hacen sentir a través de los sueños antes de manifestarse en la vigilia. En *De divinatione* anota que leves estímulos durante el sueño proyectan en la pantalla de los sueños imágenes ampliadas: “Creemos caminar por el fuego y nos sentimos abrasados cuando en realidad apenas nos molesta un leve calor en ciertas partes”<sup>8</sup>. Freud concluye que la influencia de los estímulos somáticos en la formación de los sueños es hoy universalmente reconocida. A esta clase de estímulo se debería el sueño que Borges presenta en “El inmortal”. El manuscrito de Cartaphilus relata al final del primer capítulo:

“Varios días erré sin encontrar agua, o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed. Dejé el camino al arbitrio de mi caballo. En el alba, la lejanía se erizó de pirámides y de torres. Insoportablemente soñé con un exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas y perplejas eran las curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo” (A., 10).

A primera vista este sueño corresponde a los llamados “sueños típicos”: la sed que sentimos mientras dormimos produce un sueño en el cual la aplacamos. Para Freud este tipo de sueño representa una prueba de su definición de sueño como realización o satisfacción de un deseo negado o postergado durante la vigilia. El mecanismo de este sueño es tan simple y despojado de disfraces

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> SIGMUND FREUD: *The Interpretation of Dreams*, New York, Discus, 1965, pp. 35-127.

que Freud recuerda que ya en la Biblia se nos dice: “Y será como cuando un hombre que tiene hambre sueña y he aquí que come pero despierta y su alma está vacía; o cuando un hombre sediento sueña y en el sueño bebe pero despierta fatigado y su alma sedienta” (Isaías, XXIX, 8). El propio Freud ha experimentado con este tipo de estímulo: “Si como anchoas o aceitunas o cualquier otro alimento muy salado durante la cena, me produce por la noche una sed que me despierta. Pero un sueño precede mi despertar y tiene siempre el mismo contenido: bebo. Sueño que ingiero agua a grandes tragos y tiene el delicado sabor que nada puede igualar sino un fresco trago cuando se siente abrasado por la sed. Entonces me despierto y tengo que beber algo real. Este simple sueño está ocasionado por la sed de la cual cobro conciencia cuando despierto. La sed provoca el deseo de beber y el sueño es la realización de mi deseo” (ID., 156-157). El narrador-protagonista del cuento de Borges sueña motivado por un estímulo semejante: abrasado por el desierto y la sed sueña con un cántaro, pero ese cántaro está fuera del alcance del soñador. Es indudable que si la sed es el factor orgánico más directo que provoca el sueño, éste no puede explicarse en su totalidad solamente en función de la sed. Tal sería el caso si el sueño se hubiera resuelto en la satisfacción de la sed, pero en el sueño, el cántaro está en el centro de un laberinto y “yo sabía —nos dice el soñador— que iba a morir antes de alcanzarlo”. A pesar del papel motivador que desempeña el exitante somático —en este caso la sed— en el proceso de incubación del sueño, Freud reconoce que “es imposible atribuir la riqueza del material ideacional en los sueños solamente a estímulos sensorios externos o internos” (ID., 254, 255). “El estímulo somático puede ser representado en el contenido del sueño por una inmensa variedad de ideas” (ID., 256). En el personaje de Borges, junto a la sed actúa la desoladora extensión del desierto, la locura, la muerte, las deserciones, los motines, la sospecha, los temores de su propio asesinato y, finalmente, la búsqueda de la Ciudad de los Inmortales y del río cuyas aguas dan la inmortalidad. Se recordará que ya desde las primeras páginas esa Ciudad se describe como “rica en baluarte y anfiteatros y templos”. El sueño del narrador, entonces, da expresión a la sed que abrasa al narrador, pero además del estímulo somático, otras facetas de la subjetividad del soñador encuentran expresión en el sueño: su temor, justificado, de no encontrar en el desierto nada que aplaque su sed (“iba a morir antes de alcanzarlo”). La imagen de un cántaro en el centro de un laberinto es un claro ejemplo de lo que Freud llama sueños por condensación: “El sueño que recordamos al despertar sería solamente un resabio fragmentario del sueño total: la gran falta de proporción entre el contenido del sueño y su significación implica que el material psíquico ha sufrido un proceso de condensación en el curso de la formación del sueño” (ID., 313). Y más adelante: “Podríamos concluir que la condensación se pro-

duce por *omisión*; es decir, que el sueño no es una traducción fiel o una proyección punto por punto de los pensamientos contenidos en el sueño, sino su versión altamente incompleta y fragmentaria" (ID., 315). Jakobson recoge los cuatro modos de estructuración de los sueños descritos por Freud ("condensación", "desplazamiento", "identificación" y "simbolismo") y los define bajo las categorías lingüísticas de *contigüidad* y *semejanza*. El llamado "polo metonímico" (contigüidad) comprendería los sueños que en la terminología de Freud se estructuran por desplazamiento (metonimia) y condensación (sinécdoque), y el "polo metafórico" (semejanza), en cambio, a aquéllos que se forman según los mecanismos que Freud llama "identificación" y "simbolismo"<sup>9</sup>. En el sueño de Cartaphilus, el cántaro expresa metonímicamente el elemento que puede aplacar la sed del soñador: el contenido está dado por el continente. El cántaro, además, al implicar por desplazamiento agua y al aparecer en el centro del laberinto del sueño nos ofrece un ejemplo de condensación; el soñador se siente abrasado por la sed y también obsesionado por la búsqueda de la Ciudad y el río "que purifica de la muerte a los hombres": el agua metonímicamente representada en el cántaro es a su vez una sinécdoque de las aguas de ese río secreto. El laberinto del sueño, finalmente, corresponde a la descripción de la Ciudad del "jinete rendido" y a los datos que el propio soñador recoge<sup>10</sup>.

Este sueño, pues, se nos presenta primero como un ejemplo de mecanismo elemental: siento sed, pero también sé que estoy en el desierto, que durante varios días he buscado agua inútilmente y me llena el temor de morir antes de encontrarla —sueño con un cántaro—. Lo central en esta primera parte es la representación del objeto que colma mi deseo metonímicamente representado por el desplazamiento del contenido (agua) por el continente (cántaro). Ya en este primer desplazamiento hay un anticipo de la idea representada en la segunda parte: la imposibilidad de realizar mi deseo. En esta segunda parte el cántaro aparece en el centro de un laberinto al cual el soñador no tiene acceso. Ha ocurrido aquí un ejemplo de lo que Freud llama "composición". "En sueños de esta clase —explica— los atributos de una cosa corresponden a otra. Una técnica más laboriosa combina los rasgos de ambos objetos en una nueva imagen y al hacerlo usa hábilmente cualquier semejanza que los dos objetos pue-

<sup>9</sup> ROMAN JAKOBSON and MORRIS HALLY, *Fundamentals of Language* (The Hague, 1956). Véase en especial el capítulo "The Metaphoric and Metonymic Poles", pp. 76-82.

<sup>10</sup> "Interrogados por el verdugo, algunos prisioneros mauritanos confirmaron la relación del viajero; alguien recordó la llanura elísea, en el término de la tierra, donde la vida de los hombres es perdurable; alguien, las cumbres donde el Pactolo, cuyos moradores viven un siglo" (A. 9). Recuérdese, además, los acontecimientos que preceden al sueño: el soñador y sus soldados recorren desiertos, atraviesan el país de los trogloditas, el país de los garamantas, el país de las augilias, y "fatigan otros desiertos" donde es "negra la arena". Finalmente, la Ciudad misma está rodeada de laberintos: "Así me fue deparado ascender de la ciega región de negros labrintos entretejidos a la resplandeciente Ciudad" (A. 14).

dan tener en la realidad" (ID., 359). En el sueño de Borges el soñador busca agua para aplacar su sed, pero busca también un río cuyas aguas dan la inmortalidad. El cántaro representa por igual la solución de las dos búsquedas, pero está situado en el centro de un laberinto. También esta circunstancia es aplicable a los dos objetos que estimulan el sueño: al agua que sacia la sed y a las aguas que confieren inmortalidad. La respuesta negativa a los dos deseos que asedian al soñador da expresión a las dificultades de las dos búsquedas descritas en el texto hasta el momento del sueño. Desde el punto de vista de la sed, el cántaro expresa el agua desplazando metonímicamente su contenido por su continente. Desde el punto de vista de la búsqueda del río, se parte de una metonimia del agua —el cántaro— que expresa sinécdoquicamente las aguas del río. Hay aquí no desplazamiento, sino condensación: el agua contenida en el cántaro representa las aguas del río. Finalmente, "el exiguo y nítido laberinto" del sueño es un símbolo (en la terminología de Freud) o una metáfora (en el vocabulario de Jakobson) de las denodadas búsquedas del soñador. Al salir de su pesadilla el soñador se encuentra frente a los muros y arcos de la Ciudad de los Inmortales y a unos treinta pies del río secreto. Esta secuencia hace pensar en el carácter premonitorio del sueño, pero es tan premonitorio como esos sueños en que insistentemente soñamos que vamos a encontrarnos con alguien con quien realmente queremos encontrarnos y con quien finalmente nos encontramos. El sueño se produce no como premonición, sino como expresión de un deseo largamente anhelado y alimentado<sup>11</sup>. Son las circunstancias previas al sueño las que dictan la figura del laberinto (recuérdese, además, el valor simbólico de esta figura a lo largo de toda la obra de Borges). Sin embargo, este sueño tiene también una función literaria que responde ya no a una mecánica psicológica en lo que toca a la estructuración e interpretación de los sueños, sino a una mecánica literaria en lo relativo a la organización del relato. Al situar el sueño al final del primer capítulo de los cinco que componen el cuento, Borges resume los acontecimientos narrados en el sueño en un símbolo que contiene lo narrado, pero que a su vez introduce lo que se va a narrar a continuación: el encuentro con la Ciudad de los Inmortales y el río de las aguas que dan la inmortalidad. Como el cántaro, la Ciudad está rodeada de un laberinto; la Ciudad misma es el más perplejo de los laberintos descritos por Borges: "No quiero describirla —dice el narrador de la Ciudad— un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que polularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas" (A., 15). Y como reforzando el carácter de eslabón-transición del sueño entre la primera parte y las restantes, Borges

---

<sup>11</sup> Véase el apéndice "A" *Un sueño premonitorio realizado*, en ID., pp. 661-664.



emplea el mismo adjetivo para describir el laberinto del sueño y el laberinto-Ciudad en el cual se perderá el narrador: "nítido laberinto", dice en el sueño; "nítida Ciudad de los Inmortales", antes de entrar en ella.

## II

En "El Zahir" Borges nos ofrece otro ejemplo de sueño por condensación. El asunto del cuento es el efecto que una moneda —el Zahir— tiene sobre su poseedor. El narrador-protagonista recibe el Zahir inadvertidamente en un almacén y no puede olvidarlo. Más adelante se nos dice que en un libro estaba declarado el mal: "Zahir es uno de los noventa y nueve nombres de Dios; la plebe, en tierras musulmanas, lo dice de «los seres o cosas que tienen la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente»" (A., 110). Antes de sentir "el demoníaco influjo" del Zahir, el narrador describe un sueño: "Dormí tras de tenaces cavilaciones, pero soñé que yo era las monedas que custodiaba un grifo" (A., 107). El contexto de este sueño es un largo párrafo sobre "los futuros posibles" contenidos en cualquier moneda: "música de Brahams", "mapas", "ajedrez", "café", "palabras de Epícteto", "tiempo imprevisible". Aquí el dinero se ha desdoblado metonímicamente en posibles fines. Una moneda es un medio (de adquisición) para llegar a ciertos fines (adquisiciones); al darnos los efectos por la causa, o los fines por el medio, Borges descompone el dinero en un cosmos de abigarradas posibilidades. Nótese que en el resto del cuento tendrá lugar la operación opuesta: el mundo, en su caótica variedad, es desplazado en la mente del personaje por el recuerdo obsesivo y unificante de la moneda: "Ya no percibiré el Universo, percibiré el Zahir." El sueño de la víspera representa al mismo tiempo una proyección de las preocupaciones que comienzan a inquietar al personaje-narrador: "no sospechaba yo —hace decir Borges a su narrador antes de presentar el sueño— que esos «pensamientos» eran un artificio contra el Zahir" (A., 107), y, a su vez, condensa el desenlace del cuento: "Otros soñarán que estoy loco y yo con el Zahir. Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el Zahir, ¿cuál será un sueño y cuál una realidad: la tierra o el Zahir?" (O., 113). El narrador al soñarse como unas monedas sustituye en su sueño una parte por el todo, sus pensamientos respecto al dinero por su realidad humana: ejemplo patente de estructuración sinecdótica. Además, en el sueño, ese dinero que el soñador es está custodiado por un grifo. Aparentemente un arbitrio de Borges o una inconsecuencia en el álgebra del sueño. No lo es tanto si recordamos que en el relato fantástico que compone el narrador para distraerse, el narrador de este segundo cuento, interpolado en el primero, es un asceta que dedica su vida a resguardar un tesoro infinito del cual se ha apoderado por artes mágicas. "Al

final entendemos —concluye el narrador— que el asceta es la serpiente Fafnir, y el tesoro en que yace, el de los Nibelungos” (A., 109). El relato fantástico interpolado es, pues, un bosquejo incompleto de la saga teutónica de los Nibelungos<sup>12</sup>. Como Fafnir, que, convertido en serpiente o dragón, yace sobre el tesoro maldecido, custodiándolo, el personaje-narrador se sueña monedas custodiadas por un grifo. Esta figura mitológica en el sueño es una clara alusión a la serpiente-dragón que resguarda el tesoro en la leyenda germánica. Como Fafnir-serpiente respecto al tesoro de los Nibelungos, el grifo del sueño custodia las monedas en que se ha convertido el soñador. Esta primera relación entre el sueño y el relato interpolado de los Nibelungos representa un primer contacto que luego se extiende a los contactos entre el cuento todo y la saga germánica. El Zahir es una moneda que condena a su poseedor a no olvidarla jamás; el tesoro de los Nibelungos ha sido maldecido por Andvari y sus poseedores están condenados a perecer. “El tiempo —dice Borges de la abominable moneda—, que atenúa los recuerdos, agrava el del Zahir. Antes, yo me figuraba el anverso

<sup>12</sup> En su libro *Antiguas literaturas germánicas* (México, 1951), Borges presenta las dos versiones de la trágica historia del tesoro de Andvari, la *Völsunga Saga*, escrita en Noruega a mediados del siglo XIII, y el *Nibelungenlied*, escrito en Austria a principios del mismo siglo. Para el lector no familiarizado, citamos la primera de esas versiones en el resumen ofrecido por Borges en el capítulo “La *Völsunga Saga*”: “Tres dioses, Odín, Hönir y Loki, llegan a una cascada; con una piedra, Loki mata una nutria. Esa noche se hoppedan en casa de Hreidmar y le muestran la piel. Hreidmar y sus hijos, Fafnir y Regin, retienen a los dioses, porque la nutria era realmente un hijo de Hreidmar, Otr, que había tomado esa forma para pescar. Hreidmar exige que los dioses cubran de oro la piel. Loki parte en busca del oro que rescatará a sus compañeros; con una red pesca en la cascada un sollo, que es realmente el enano Andvari, que custodia un tesoro. Andvari, para recuperar su libertad, entrega el tesoro, pero antes lo maldice y augura que sus poseedores perecerán. Los dioses pagan el rescate y los dejan irse. Hreidmar, después, niega a sus hijos la parte que les toca. Fafnir lo mata mientras duerme y se adueña del oro. Toma la forma de un dragón o serpiente para custodiarlo. Regin se marcha a trabajar como herrero en la corte de Hjalprek, rey de Dinamarca. Hjalprek hace que Regin eduque a Sigurd, héroe de la *Völsunga*. Sigurd es hijo póstumo de Sigmund, que lo engendró en su segunda mujer, Hjödís. Sigmund es hijo de Volsung y descendiente de Odín. Sigurd es criado en una selva por Regin, que le enseña «el juego del ajedrez, el arte de las runas y el hablar muchas lenguas, como era uso entonces entre los príncipes». Regin, que quería vengarse de Fafnir y recuperar el tesoro, forja para Sigurd la espada de Gram, tan fuerte que Sigurd hiende de un solo golpe el yunque y lo parte en dos, y tan afilada que, de otro golpe, Sigurd corta en el agua una vedija de lana. Instado por Regin, Sigurd acomete y mata al dragón.

Este, en su agonía, le dice: «Encontrarás oro bastante para todos los días de tu vida, pero ese oro será tu ruina y la ruina de todos los que lo toquen.» (*Op. cit.*, pp. 124-125.) El fragmento citado corresponde a la parte de la historia acotada por Borges en el cuento. La narración interpolada en “El Zahir” está sujeta a una técnica semejante a “La casa de Asterión” en relación al mito del Minotauro: una adivinanza cuya solución se insinúa ya desde la primera línea, en la mención de dos recordadas *Kenningar*: uno de los rasgos de estilo que más interesó a Borges en la poesía de los escaldos. Esta preferencia por la adivinanza, además de responder a la función que el relato intercalado tiene en el desarrollo del cuento (insinuar que el cuento todo es un avatar de la saga germánica), responde a la idea de que la adivinanza es un género literario no menos digno y feliz que otros con su historia y preceptiva: “Aristóteles —escribe Borges «en el libro II de su *Retórica*»— admitió el placer que dan las adivinanzas y dijo que éstas pueden ser instructivas y metafóricas. En la Edad Media, la adivinanza era un género literario y todos percibían su afinidad con las metáforas y las alegorías.” (ALG., p. 41.)

y después el reverso; ahora, veo simultáneamente los dos" (A., 112). En el resumen de *Nibelungenlied* que Borges incluye en su *Antiguas literaturas germánicas*, se insiste en un rasgo semejante respecto al tesoro: "El tesoro de los Nibelungos es de tal suerte que no puede agotarse ni disminuirse; aunque se comprara el mundo entero con él, no faltaría, después, una sola moneda"<sup>18</sup>. Comprendemos que el cuento de Borges es una recreación de uno de los motivos centrales de la historia de los Nibelungos: sobre el tesoro pesa una maldición que condena a muerte a sus poseedores; los poseedores del Zahir, incapaces de olvidarlo, están condenados a la locura. Borges representa el Zahir en una insignificante moneda, pero explica en el cuento que "no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula" (A., 106), y enumera a renglón seguido ilustres monedas de la literatura y la historia. Tanto esta tirada como la que se describe en el párrafo siguiente subrayan y ejemplifican la idea dominante del relato: "no hay hecho por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas" (A., 113). En la primera lista se evocan monedas que implican algunas de las metáforas más memorables de la historia; en la segunda, los imprevisibles efectos (o "futuros posibles") contenidos en el dinero. En el misterioso Zahir están también cifradas "las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula", y ¿por qué no las inagotables monedas del tesoro de los Nibelungos? La familiaridad de Borges con la trágica historia del tesoro de Andvari en sus dos versiones —la *Vösunnga Saga* y el *Nibelungenlied*— se transparenta en su libro *Antiguas literaturas germánicas* (1951), donde ofrece un resumen minucioso de la saga y el poema. También en su artículo "La metáfora" de 1952 y recogido en *Historia de la eternidad* se menciona una metáfora de la quinta "aventura" del *Nibelungenlied*. Ya sabemos que para Borges las verdaderas metáforas, aquellas que establecen una relación necesaria, han sido ya descubiertas: "no significa, naturalmente, que se haya agotado el número de metáforas; los modos de indicar o insinuar estas secretas simpatías de los conceptos resultan, de hecho, ilimitados" (HE., 74). Tal sería la función del poeta: reformular las viejas metáforas, encontrar nuevos modos de indicar esas secretas relaciones. Por eso Pierre Menard puede reescribir el *Quijote*; por eso "la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas" (OI., 17), y por eso "una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída" (OI., 218). "El Zahir" se define así como la relectura de Borges de esa vieja metáfora del tesoro que condena a su dueño, como una versión moderna de la vieja historia de Andvari, como una variante de la saga noruega y del poema alemán. Para distraerse del vértigo

---

<sup>18</sup> ALG., p. 160.

que genera la posesión del Zahir, el narrador escribe un relato fantástico. Lo primero que se nos dice es que “encierra dos o tres perífrasis enigmáticas — en lugar de *sangre* pone *agua de la espada*; en lugar de *oro*, *lecho de la serpiente*” (A., 108). Estas dos metáforas están incluidas en el catálogo de *kenningar* en el ensayo de Borges con ese título<sup>14</sup>. El detalle es ya una advertencia que anticipa la relación de esas “perífrasis enigmáticas” (“menciones enigmáticas” las llama en el ensayo de 1933) con la saga noruega. Como en otros cuentos, también aquí Borges suministra al lector una sutilísima clave para comprender que el relato fantástico es una vieja saga del siglo XIII. Las claves aumentan en progresión aritmética hasta la penúltima frase que revela literalmente la fuente del relato. Las *kinnengar* representan un concepto de la metáfora opuesto al que profesa el Borges más maduro, pero afín al escritor ultraísta que aún sobrevive en él. En la postdata del artículo confiesa: “El ultraísta muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándome, goza con estos juegos” (HE., 66). Frente a las *kenningar* cuyo efecto es el asombro y que Borges define como “sofismas, ejercicios embusteros y lánguidos” (HE., 44), hay en “El Zahir” un concepto de la metáfora que corresponde a su definición más tardía. Este concepto está expresado metatextualmente: el relato interpolado es la metáfora que el cuento reescribe. Su inclusión equivale a esas brevísimas codas en las cuales Borges contradice la idea construida o demostrada a lo largo del texto<sup>15</sup>: escribo un relato —parece decirnos— que contiene otro que prueba que el primero es una recreación del segundo; compongo un texto en el cual introduzco un segundo texto que es un comentario del primero. Este metatexto confirma mi concepto de la literatura como la relectura de un texto: “El Zahir” es mi manera de leer la historia de los Nibelungos. A su vez, ese metatexto presenta en su primera línea dos ejemplos de metáforas de los escaldos, las *kenningar*, es decir, de las metáforas que representan lo opuesto a mi concepto de la metáfora<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> “Las *Kinnengar*” recogido en *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 1953, pp. 43-68.

<sup>15</sup> Un ejemplo notorio es su observación respecto al título de su ensayo “Nueva refutación del tiempo”: “... decir que es nueva (o antigua) una refutación del tiempo es atribuirle un predicado de índole temporal, que instaura la noción que el sujeto quiere destruir. Lo dejo, sin embargo, para que su ligerísima burla pruebe que no exagero la importancia de estos juegos verbales” (OL, 236).

<sup>16</sup> La defensa de Averroes de la metáfora de Zuhair en “La busca de Averroes” es tal vez la mejor exposición de este concepto de la metáfora. Borges hace decir a Averroes: “... Si el fin del poema fuera el asombro, su tiempo no se mediría por siglos, sino por días y por horas y, tal vez, por minutos. La segunda, que un famoso poeta es menos inventor que descubridor. Para alabar a Ibn-Sháraf, se ha repetido que las estrellas del alba caen lentamente, como los hojas caen de los árboles; ello, si fuera cierto, evidenciaría que la imagen es baladí. La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno. Infinitas cosas hay en la tierra; cualquiera puede equipararse a cualquiera. Equiparar estrellas con hojas no es menos arbitrario que equipararlas con peces o con pájaros. En cambio, nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y es también inhumano. Para esa convicción, que puede ser pasajera o continua, pero que nadie elude, fue escrito el verso de Zuhair. No se dirá mejor lo que allí se dijo.” (A., 98-99.)

Las sagas escandinavas como las literaturas antiguas abundaban en el uso de los sueños en su función premonitoria. Ominosos sueños hay en la *Völsunga Saga*. En el *Nibelungenlied*, Kriemhild, hermana de tres reyes, “sueña que dos águilas destrozan a su halcón favorito; su madre interpreta que el halcón es símbolo de un hombre a quien Kriemhild va a tener y perder” (ALG., 157). Es posible que los sueños en los cuentos de Borges respondan a una función semejante y que estén motivados más que por las teorías de Freud o Jung por el empleo que hacían de ellos los poetas antiguos. En “El Zahir”, el sueño del narrador airea sus inquietudes respecto a la maléfica moneda, pero anticipa además el desarrollo ulterior del cuento. Su sentido simbólico, sin embargo, es más importante en relación a la historia de los Nibelungos. El sueño del narrador constituye el eslabón que conecta el relato intercalado del tesoro de los Nibelungos con el texto del cuento. La imagen del soñador convertido en monedas alude a la absorción de la conciencia del narrador por el Zahir: el proceso psicológico del relato adquiere realidad física en el sueño. El grifo que lo custodia en el sueño apunta, en cambio, a la serpiente que en la leyenda germánica custodia el tesoro maldecido. El grifo figura entre los seres imaginarios incluidos en ese bestiario compilado por Borges — *Manual de zoología fantástica* (1957). Su naturaleza de criatura fantástica conviene al mundo desorbitado de los sueños, pero puesto que se trata de un ser que es a la vez león y águila corresponde también a la doble realidad de Fafnir a veces metamorfoseado en serpiente y otras convertido en dragón. Borges escribe en el *Manual* que “en la Edad Media, la simbología del grifo es contradictoria. Un bestiario italiano dice que significa el demonio; en general, es emblema de Cristo, y así lo explica Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*: «Cristo es león porque reina y tiene la fuerza; águila, porque, después de la resurrección, sube al cielo»” (MZF., 83-84). Este carácter alegórico del grifo adelanta ya las consecuencias últimas del “maleficio” del Zahir. También el Zahir es presentado en el último párrafo del cuento si no como una alegoría de Cristo, como un símbolo místico de la divinidad. “Pienso —escribe Borges— en aquel pasaje del *Asrar Nama*, donde se dice que Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo... Quizá yo acabe por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo y de repensarlo; quizá detrás de la moneda esté Dios” (A., 114).

Freud ha dicho de los sueños que “son breves, magros y lacónicos en comparación con la extensión y riqueza de los pensamientos en él contenidos”. Y agrega: “La gran falta de proporción entre las imágenes de los sueños y su montenido denota que el material psicológico ha sufrido un largo proceso de condensación en el curso de la formación del sueño” (ID., 313). Tal sería el caso del sueño en “El Zahir”. El cuento todo se reorganiza como una exposición (o análisis) de los significados crípticamente contenidos en el brevísimo sueño.

Estructuralmente funciona como bisagra que sostiene y relaciona el cuento con la leyenda germánica, la hoja al marco que la define, o como una serie de cajas chinas donde el sueño contiene un cuento que es una paráfrasis, una reformulación de la historia de los Nibelungos.

### III

El drama *Los enemigos* interpolado en el cuento "El milagro secreto" cumple una función semejante y estructuralmente responde al mismo principio. En la última frase del resumen del drama Borges concluye: "El drama no ha ocurrido: es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin" (F., 163). También el milagro que Dios opera para que Hladík lleve a término su drama ocurre sin ocurrir: "Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor: un año le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo germánico, en la hora determinada, pero en *su mente* un año transcurría entre la orden y la ejecución de la orden" (E., 166). El milagro, como el drama, sólo tiene realidad en la mente de Hladík. La irrealidad del drama es también la irrealidad del milagro: drama y milagro no existen en el plano histórico sino en ese mundo —el arte, los sueños— que opera con signos irreconocibles o sin sentido en el lenguaje de la comunicación, pero que son parte de un alfabeto de símbolos inéditos, letras de un metalenguaje que intenta comprender los límites de la Historia y trascender sus limitaciones. El cuento se inicia con la transcripción de un sueño que el protagonista sueña la noche del 14 de marzo de 1939:

"... Soñó con un largo ajedrez. No lo disputaban dos individuos, sino dos familias ilustres; la partida había sido entablada hace muchos siglos; nadie era capaz de nombrar el olvidado premio, pero se murmuraba que era enorme y quizá infinito; las piezas y el tablero estaban en una torre secreta; Jaromir (en el sueño) era el primogénito de una de las familias hostiles; en los relojes resonaba la hora de la imposterable jugada; el soñador corría por las arenas de un desierto lluvioso y no lograba recordar las figuras ni las leyes del ajedrez. En ese punto se despertó" (F., 159).

A diferencia de los sueños anteriores, estrechamente vinculados a la secuencia narrativa del relato a manera de texto y contexto, este sueño guarda una relación más tenue con su contexto. Correspondería a los sueños llamados "grandes" o "significativos". Jung distingue entre sueños "chicos" o "insignificantes" y sueños "grandes" o "significativos". Los primeros son "fragmentos nocturnos de la fantasía que derivan de la esfera subjetiva y personal, y su sentido se limita a los asuntos de la vida diaria. Por esta razón se olvidan fácilmente,

porque su validez está restringida a las fluctuaciones de cada día del equilibrio psíquico. Los sueños significativos, en cambio, se recuerdan a menudo durante toda la vida y contienen imágenes simbólicas que también aparecen en la historia mental de la Humanidad. Hay que notar que el soñador no necesita tener ninguna noción de la existencia de tales paralelos... Distinguimos, por otro lado, entre el inconsciente personal y el inconsciente colectivo; este último se encuentra a un nivel más profundo y está más alejado del mundo consciente que el inconsciente personal. Los sueños "grandes" o "significativos" provienen de este nivel más profundo y revelan su significación por su forma plástica, que muy a menudo tiene fuerza poética y gran belleza... Estos sueños ya no pueden comprenderse con la ayuda de un contexto cuidadosamente elaborado, porque se expresan en extrañas formas mitológicas y no familiares, y emplean figuras colectivas porque tienen que expresar ciertos eternos problemas humanos que se repiten incesantemente, y no solamente una conmoción del equilibrio personal... Su interpretación ofrece a menudo considerables dificultades porque el material que el soñador puede contribuir es del todo magro. Pues estos productos arquetípicos ya no tratan de experiencias personales, sino de ideas generales, cuya significación principal reside en su sentido intrínseco y no en ninguna experiencia personal con sus asociaciones" <sup>17</sup>. Los nexos del sueño del personaje de "El milagro secreto" con los hechos que forman la secuencia narrativa del relato son apenas perceptibles a primera vista. Su sentido pertenece más bien a lo que Jung llama "inconsciente colectivo": un problema que concierne más que a la historia personal del soñador a la historia del género humano. Una interpretación radicalmente jungiana, sin embargo, es igualmente inadecuada. En su largo ensayo "El simbolismo del sueño individual en relación a la alquimia", Jung presenta el siguiente sueño: *Una guerra feroz entre dos pueblos*, y lo interpreta: "Este sueño refleja el conflicto. La mente consciente defiende su posición y trata de suprimir el inconsciente" <sup>18</sup>. Explicar el sueño de Borges en términos absolutos de un conflicto entre el consciente y el inconsciente resulta inconducente. Es indudable que la partida de ajedrez del sueño está vinculada a los acontecimientos que forman el trasfondo del cuento: los primeros movimientos del III Reich que provocan la segunda guerra mundial. El ajedrez es un juego basado en la confrontación de dos ejércitos y aunque el sentido pudo haberse perdido el sueño reactiva su significación metafórica. Dos familias ilustres disputan una partida entablada hace muchos siglos por un premio olvidado, pero que "se murmuraba era enorme y quizá infinito". En 1943, cuando Borges

---

<sup>17</sup> CARL G. JUNG: "On the Nature of Dreams". En *Collected Works*, New York, Bollingen Series XX, 1960, vol. 8, pp. 290-292.

<sup>18</sup> *Ibid.*, "Individual Dream Symbolism in Relation to Alchemy", en *The Portable Jung* (New York, Viking, 1971), p. 400.

escribe su cuento, era difícil aun en Argentina pensar en un conflicto, en una partida, que no se vinculara con la más trágica de todas las guerras. El sentido simbólico del juego, como una contienda entre dos ejércitos que buscan la victoria, está aludido por Borges en su poema "Ajedrez". En los dos tercetos que cierran el soneto, dice:

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

En el Oriente se encendió esta guerra  
Cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra.  
Como el otro, este juego es infinito (H., 56).

Desde la perspectiva del cuento como contexto del sueño, la partida de ajedrez parece aludir a esa guerra que enmarca el destino de Jaromir Hladík narrado en el cuento. Las "dos familias ilustres" que disputan la partida es una alusión más que a los países aliados en litigio con las llamadas potencias del Eje, al pueblo judío por un lado y al pueblo alemán por el otro. En ese otro cuento de Borges, cuyo marco histórico es también la segunda guerra mundial, "Deutsches Requiem", Borges hace decir a su narrador, un oficial nazi del ejército alemán: "El mundo se moría de judaísmo y de esa enfermedad del judaísmo que es la fe de Jesús; nosotros le enseñamos la violencia y la fe de la espada" (A., 88). También en este cuento la guerra está vista desde una perspectiva semejante a la que gobierna "El milagro secreto": como Jaromir Hladík, David Jerusalem es asesinado por los nazis; Hladík es un judío checo; Jerusalem, un judío polaco; los dos son escritores: Hladík, autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos* y de unos ensayos; Jerusalem, poeta. En "Deutsches Requiem", un oficial nazi es el centro del relato. En "El milagro secreto", en cambio, el cuento se concentra no en el destino del victimario, sino de la víctima. Pero en ambos cuentos Alemania es la violencia, la ley de la espada, y los judíos, el mundo de las letras y la cultura. Estos conceptos de Alemania como el pueblo de la espada e Israel como el pueblo del libro están desarrollados en otros textos. En su ensayo "Anotación al 23 de agosto de 1944", Borges dice: "Ser nazi (jugar a la barbarie enérgica, jugar a ser un viking, un tártaro, un conquistador del siglo XVI, un gaucho, un piel roja) es, a la larga, una imposibilidad mental y moral. El nazismo adolece de irrealidad, como los infiernos de Erígena. Es inhabitable; los hombres sólo pueden morir por él, mentir por él, matar y ensangrentar por él" (OJ., 185). Y en "Deutsches Requiem", desde un plano más histórico: "Arminio, cuando degolló en una ciénaga las legiones de Varo, no se sabía precursor de un Imperio alemán; Lutero, traductor de la Biblia, no sos-



pechaba que su fin era forjar un pueblo que destruyera para siempre la Biblia; Christoph zur Linde, a quien mató una bala moscovita en 1758, preparó de algún modo las victorias de 1914; Hitler creyó luchar por un país, pero luchó por todos, aun por aquellos que agredió y detestó” (A., 88). El nazismo, pues, más que representar a un pueblo, representa la fuerza, la creencia en la violencia; es el epítome de un infierno cuya génesis es la mano de Caín dando muerte a su hermano Abel. En contraste, no faltan textos de Borges en los cuales Israel es representado como el vocero de Dios, el pueblo del libro, la fe en el espíritu. En su poema “A Israel” de *El elogio de la sombra* escribe: “Salve, Israel, que guardas la muralla / de Dios, en la pasión de tu batalla” (ES., 83); en otro poema del mismo libro dice de Israel: “un hombre que es el Libro” (ES., 87), y en un tercer poema titulado “Israel, 1969”, pregunta: “¿Qué otra cosa eras, Israel, sino esa nostalgia, / sino esa voluntad de salvar, / entre las inconstantes formas del tiempo, / tu viejo libro mágico, tus liturgias, / tu soledad con Dios?” (ES., 119). Israel, más allá de una identidad étnica o religiosa, es el hombre viejo que inaugura un orden: “el que antes llevó el nombre de Roma y que ahora es la cultura del Occidente” (OI., 185). Para el oficial nazi de “Deutsches Requiem”, David Jerusalem representa ese orden: “Ante mis ojos —dice—, no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma... Ignoro si Jerusalem comprendió que si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad” (A., 86-87)<sup>19</sup>. El nazismo intenta destruir ese orden para imponer uno nuevo: “Muchas cosas hay que destruir para edificar el nuevo orden —reflexiona el narrador de «Deutsches Requiem»—; ahora sabemos que Alemania era una de esas cosas” (A., 86). Las dos familias ilustres que juegan la partida de ajedrez en el sueño de Hladik son, pues, símbolos de esa partida entre violencia y cultura, entre un pueblo que dice “jugar a la barbarie enérgica” y un pueblo que se defiende con el Libro. “La partida había sido entablada hace muchos siglos”; cambian los jugadores, pero se trata

<sup>19</sup> La primera vez que tuve ocasión de conversar con Borges fue durante esas jornadas borgeanas del International Symposium on Borges, celebrado en la Universidad de Oklahoma, en Norman, durante el mes de diciembre de 1969. Borges volvía de una visita de diez días a Israel. Hablamos de ese viaje. Sus impresiones eran aún frescas y algunas, como su encuentro con Gershom Scholem, memorables. Inevitablemente, tocamos la guerra de los seis días. Borges hizo este comentario: “El triunfo de Israel es el triunfo de la cultura de Occidente, el triunfo del espíritu sobre la violencia.” Un testimonio de este viaje aparece también en su *Autobiographical Essay*. Allí, escribe: “Early in 1969, invited by the Israeli government, I spent ten very exciting days in Tel Aviv and Jerusalem. I brought home with me the conviction of having been in the oldest and the youngest of nations, of having come from a very living, vigilant land back to a half-asleep nook of the world. Since my Geneva days, I had always been interested in Jewish culture, thinking of it as an integral element of our so-called Western civilization, and during the Israeli-Arab war of a few years back I found myself taking immediate sides. While the outcome was still uncertain, I wrote a poem on the battle. A week after, I wrote another on the victory. Israel was, of course, still an armed camp at the time of my visit.” (En J. L. Borges, *The Aleph and Other Stories 1933-1969*, New York, E. P. Dutton, 1970, p. 257.)

en esencia de la misma partida: Alemania juega “a ser un viking, un tártaro, un conquistador del siglo XVI, un gaucho, un piel roja”; Israel se aferra a ese orden de la cultura occidental que contribuyó a crear. En su ensayo “Historias de jinetes”, Borges replantea el sentido de esa partida. Cuenta historias de gauchos y mongoles, jinetes-pastores que se prueban en la violencia y destruyen “la civilización urbana” porque no la comprenden, y concluye: “Remotas en el tiempo y en el espacio, las historias que he congregado son una sola; el protagonista es eterno... La figura del hombre sobre el caballo es secretamente patética. Bajo Atila, Azote de Dios, bajo Gengis-Khan y bajo Timur, el jinete destruye y funda con violento fragor dilatados reinos, pero sus destrucciones y fundaciones son ilusorias. Su obra es efímera como él. Del labrador procede la palabra *cultura*, de las ciudades la palabra *civilización*, pero el jinete es una tempestad que se pierde. En el libro *Die Germanen der Völkerwanderung*, Capelle observa, a este propósito, que los griegos, los romanos y los germanos eran pueblos agrícolas” (EC., 126, 129)<sup>20</sup>.

“Las destrucciones y fundaciones” perpetradas por la violencia “son ilusorias”, dice Borges. En el sueño, por otro lado, se nos dice que “nadie era capaz de nombrar el olvidado premio, pero se murmuraba que era enorme y casi infinito”. El premio del “nuevo orden” que la espada ha intentado establecer es ilusorio, el cielo que persigue la violencia ha sido siempre un infierno. Como en todos los juegos hay un premio y en éste —jugado durante muchos siglos— el tiempo ha borrado el nombre del premio, pero no la idea de que existe un premio “que era enorme y quizá infinito”. Ese codiciado premio (como todos los premios en relación con los juegos) es su justificación y en este caso la justificación de la violencia, un esfuerzo por otorgar sentido a un juego intrínsecamente sin sentido. En el mundo del gaucho y del compadrito regido por la ley del coraje no hay premio mayor que el probar que se es valiente, aunque haya que matar o morir. De la misma manera, el protagonista de “Deutsches Requiem” explica: “¿Qué importa que Inglaterra sea el martillo y nosotros el yunque? Lo importante es que *rija la violencia*, no las serviles timideces cristianas. Si la victoria y la injusticia y la felicidad no son para Alemania, que sean para otras naciones. Que el cielo exista, aunque nuestro lugar sea el in-

---

<sup>20</sup> En otro lugar de ese ensayo Borges insiste en el carácter de arquetipo platónico de esa contienda entre pastores y agricultores: “Hay un agrado en percibir, bajo los disfraces del tiempo, las eternas especies del jinete y de la ciudad; ese agrado en el caso de estas historias puede dejarnos un sabor melancólico, ya que los argentinos (por obra del gaucho de Hernández o por gravitación de nuestro pasado) nos identificamos con el jinete, que es el que pierde al fin” (EC., 127). El cuento de Borges “Historia del guerrero y de la cautiva” da expresión a esa contienda. Más que el destino de un guerrero, la historia de Droctultf es el caso de un jinete, de un bárbaro, que descubre en Ravena la civilización, la Ciudad, que lo conquista para siempre, como “los jinetes mongoles que querían hacer de la China un infinito campo de pastoreo y luego envejecieron en las ciudades que habían anhelado destruir” (A., 49).

fierno" (A., 89). Tal sería el "infinito premio" en el sueño: la felicidad de la victoria, un cielo ilusorio, la justificación "de los infiernos de Erígena".

*Las piezas y el tablero estaban en una torre secreta:* Borges subraya el carácter arquetípico de ese juego. Esa "torre secreta" representa la conciencia universal, o Dios, o el inconsciente colectivo: categorías que en esencia definen un juego cuyos protagonistas cambian en la historia, pero que es el mismo juego en el plano de los arquetipos platónicos. Aquí el sueño de Hladík se aproxima al concepto de "sueño grande" tal como lo describe Jung. Como se recordará, este tipo de sueño proyecta no tanto el inconsciente personal como el inconsciente colectivo y expresa "ciertos eternos problemas humanos que se repiten incesantemente". Desde una perspectiva rigurosamente jungiana, pero considerando también lo que hasta ahora hemos dicho sobre el sueño de Hladík, las piezas negras de ese juego de ajedrez representarían las oscuras fuerzas del inconsciente. No de un inconsciente personal, sino de un inconsciente colectivo: "cualidades inconscientes que no se adquieren individualmente, sino que son heredadas, es decir, instintos que nos impulsan a ejecutar acciones por necesidad, sin motivación consciente". Estos instintos más otras formas innatas de intuición, que Jung llama *arquetipos*, forman juntos "el inconsciente colectivo". Jung concluye que "la conducta humana está influenciada por el instinto en un grado mucho más alto que el que generalmente se admite"<sup>21</sup>. Las piezas blancas, en cambio, representan las fuerzas del consciente: el intelecto, la razón, la cultura. La partida de ajedrez en el sueño de Hladík confronta las fuerzas ciegas e irracionales del inconsciente, por un lado, y los esfuerzos intelectuales de la conciencia humana por crear un orden racional, por el otro. Esta batalla entre dos ejércitos simbólicos resume la historia del hombre: la cultura, en las pala-

---

<sup>21</sup> CARL G. JUNG: "Instinct and the Unconscious", en *The Portable Jung*, New York, 1973, páginas 52-54. Uno de los resúmenes más lucidos de la teoría de los instintos aparece en la carta escrita por Freud a Einstein en 1932 y publicada con el título "Warum Krieg?" (¿Por qué guerra?). Muy a propósito del tema que tratamos, Freud explica la agresión y la violencia humanas a través de su teoría de los instintos: "Según nuestra hipótesis —dice— los instintos humanos son de dos clases: aquellos que buscan preservar y unir, a los cuales llamamos "eróticos", exactamente en el sentido que Platón usa la palabra «Eros» en su *Symposium*, o «sexuales», con una deliberada extensión de la concepción popular de «sexualidad», y aquellos que buscan destruir y matar y a los cuales clasificamos juntos como el instinto destructivo o agresivo." Y más adelante: "Durante incalculables edades, la humanidad ha transmitido un proceso de evolución de la cultura. (Algunos, yo sé, prefieren usar el término «civilización»). Le debemos a ese proceso lo mejor que tenemos, como también una buena parte de lo que sufrimos... El proceso es comparable, tal vez, a la domesticación de ciertas especies de animales y está acompañado indudablemente de alteraciones físicas; pero aún no estamos familiarizados con la noción de que la evolución de la cultura es un proceso orgánico de esta clase... De las características psicológicas de la cultura, dos parecen ser de mayor importancia: un fortalecimiento del intelecto, que comienza a gobernar la vida instintiva, y una internalización de los impulsos agresivos, con todas sus consecuentes ventajas y peligros. Ahora bien, la guerra está en crasa oposición a la actitud psíquica que el proceso cultural nos impone, y por esta razón estamos obligados a rebelarnos contra ella." ("Why War", en *Collected Papers*, vol. 5, New York, 1959, pp. 271-287.) Sobre los instintos de destrucción, véase también los capítulos 5 y 6 del libro de Freud *La civilización y sus descontentos*.

bras de Jung, "ha domesticado al instinto", ha obligado al hombre a marchar por esa ruta trazada por la razón; el inconsciente obedece, dirigido por la rienda segura de la conciencia, pero en ciertos momentos el inconsciente, individual y colectivo, se desboca, se descarrila de la ruta e irrumpe frenético y bárbaro en el plano consciente. La Historia está llena de esos momentos en que la conciencia humana desanda el largo camino recorrido por la cultura y regresa al mundo primigenio de los instintos, a las grutas más oscuras del inconsciente, al estadio salvaje en que alguna vez habitó el animal hoy domesticado. Las causas de este descarrilamiento colectivo son muchas, pero aquí no interesan. Lo que importa es que dadas ciertas circunstancias el inconsciente colectivo se vuelve contra la cultura y retorna a los oscuros y lejanos días de la barbarie primordial, se rebela contra el libro y arrasa con la espada. Pero la conciencia no se deja arrastrar y defiende ese habitat contra el caos del instinto (recuérdese la definición de la cultura de Lévi-Strauss como "un universo artificial en el cual vivimos como miembros de una sociedad" <sup>22</sup>). Por eso el sueño de la partida de ajedrez se plantea en términos de una contienda. Aun así, la irrupción de la violencia, como una fuerza brutal y ciega, en ese mundo construido y codificado racionalmente, produce inevitablemente una conmoción que desorienta y confunde: el edificio se desploma sacudido por un temblor sísmico: el libro que sostiene la cultura es reducido a cenizas por las Inquisiciones de todos los tiempos: la destrucción de la morada aplasta y destruye a sus moradores: *en los relojes resonaba la hora de la impostergable jugada; el soñador corría por las arenas de un desierto lluvioso y no lograba recordar las figuras ni las leyes del ajedrez*. Aquí el sueño de Hladík da expresión a la perplejidad de la cultura ante esa avalancha de la violencia: "las leyes del ajedrez" (léase las leyes que gobiernan la razón) han perdido su validez. Si aceptamos que las piezas blancas se mueven accionadas por las leyes del intelecto que rigen el mundo de la conciencia, y que las piezas negras, en cambio, responden a oscuros códigos del dominio del inconsciente sólo parcialmente explorado por el intelecto <sup>23</sup>, es inevitable que Hladík no pueda recordar las leyes del ajedrez y, para el caso, las figuras mismas del juego. Hladík sabe, como Dahlmann al final del cuento

---

<sup>22</sup> CLAUDE LÉVI-STRAUSS: *Arte, Lenguaje, Etnología*, México, 1968, pp. 131-132.

<sup>23</sup> El simbolismo de la luz como expresión de las fuerzas del bien y de la oscuridad como manifestación del mal se remonta a tiempos bíblicos y se sistematiza en la religión fundada por Mani. Como se sabe, la doctrina del maniqueísmo postulaba un conflicto entre el dominio de Dios, representado por la luz, y el dominio de Satán, representado por la oscuridad; el hombre era considerado un producto de este conflicto y en él el bien y el mal, la luz y la oscuridad, aparecen mezclados. En este sentido, el hombre representa un paradigma de la guerra eterna entre las fuerzas de la luz y las de la oscuridad. Para Jung la oscuridad, en la alquimia de los sueños, representa el inconsciente, y la luz, al mundo de la conciencia. Finalmente, Borges, en su segundo soneto dedicado al ajedrez, alude a la realidad histórica como un "tablero de negras noches y de blancos días".

“El Sur” que comprende “que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran” (F., 195), que jugar ahora es una forma de justificar que lo destruyan: *corre por las arenas de un desierto lluvioso*. Dahlmann entra en un juego cuyas leyes no conoce: debe entrar para salvar su orgullo aunque esa jugada sea fatal. Hladík, en cambio, olvida en el desconcierto las leyes del juego, tal vez porque íntimamente se niega a aceptar los términos del enemigo, tal vez porque entiende con su sangre que aceptar la ley de la espada es olvidar el Libro y que ese Libro es para él todo. Hladík no puede jugar: corre a través de una geografía onírica que representa en sí misma lo opuesto del lúcido espacio de la conciencia. El temor y la sacudida lo lanzan a un extraño territorio donde ocurre lo que no puede ocurrir. Puesto que el rasgo distintivo de un desierto es la falta de lluvia, *un desierto lluvioso* es un oxímoron que conviene al mundo paradójico de los sueños y que en su ruptura lógica, al nivel del lenguaje, expresa también esa ruptura que tiene lugar ahora en la conciencia de Hladík: el temor es un sentimiento natural, pero ilógico, producido en este caso por la irrupción de un monstruo irracional en la cuadrícula racional de la conciencia.

Estructuralmente el sueño de la partida de ajedrez procede como una metáfora, o según el mecanismo que Freud llama “representación por símbolos”. Freud advierte sobre las dificultades de interpretación en esta clase de sueños y agrega: “Estos sueños tienen frecuentemente más de un sentido, y a veces varios, y, como los ideogramas del chino, la interpretación correcta sólo puede alcanzarse en cada situación según el contexto. Esta ambigüedad de los símbolos está relacionada con la naturaleza de los sueños que admiten más de una interpretación dentro de un contenido limitado, ideas y deseos a menudo ampliamente divergentes”<sup>24</sup>. Nuestra interpretación del sueño de Hladík emerge del contexto del cuento, pero además, y sobretudo, del contexto de la obra toda de Borges. Desde estos contextos, lo incongruente y paradójico del sueño<sup>25</sup> cede

---

<sup>24</sup> SIGMUND FREUD: *Op. cit.*, pp. 388-389.

<sup>25</sup> La facilidad de recurrir al autor para aclarar dificultades y solucionar problemas que plantea su obra ha sido abusada en relación con Borges. Hay entrepistas de gran utilidad y de las cuales es difícil prescindir para estudiar su obra; hay casos, en cambio, en que se exige del autor lo que el autor no puede dar: una interpretación última de su creación. Un ejemplo ilustrativo sería el siguiente, vinculado con el sueño de Hladík: “Le advierto —dice Borges en una entrevista— que muchas veces no recuerdo el significado o el propósito de ciertos detalles en mi obra, o sólo recuerdo después. Una vez que fui al Chaco a dar una conferencia, una chica me preguntó por qué había puesto a principios de “El milagro secreto” aquel partido de ajedrez. Le dije que no sabía, que simplemente me había parecido una idea divertida, que podía ser símbolo de otra cosa, pero que ya no sabía de qué. Cuando ya estaba en el avión de regreso a Buenos Aires, recordé de pronto que había incluido ese detalle para obtener un efecto de contraste. Al final del cuento, el protagonista escribe el tercer acto de su comedia en un instante. Queda bien, pues, que al principio haya un juego de ajedrez que se demora a través de generaciones y generaciones. Esa fue, creo, la justificación del partido de ajedrez dentro de la economía del cuento” (J. IRBY, N. MURAT y C. PERALTA: *Encuentro con Borges*, Buenos Aires, 1968, pp. 25-26). La respuesta de Borges,

a una nueva coherencia, a un sentido que restituye la necesidad y funcionalidad del sueño no diferente, desde esta perspectiva, a cualquier procedimiento formal del relato. Entendido el sueño en los términos descritos, la narración recupera una nueva dimensión. Hladík es arrestado, acusado y condenado por ser judío, por representar ese orden que el nazismo se propuso destruir. Lo ejecutarán, lo suprimirán físicamente, pero Hladík terminará el drama, Hladík concluirá esa obra "que lo justifica y que justifica a Dios". El milagro secreto que Dios opera para Hladík es un recurso de la literatura fantástica, pero a la luz de la significación del sueño, el milagro es una expresión de la fe de Hladík (y de Borges) en el orden creado por el Espíritu<sup>28</sup>. Hladík es ejecutado, pero en el tiempo de Dios que trasciende el tiempo físico concluye su drama, y su drama realizado es el triunfo del Espíritu trascendiendo y venciendo la ceguera de la violencia. Para Borges, Valéry "personifica los laberintos del espíritu y es símbolo de Europa... En un siglo que adora los católicos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, Valéry prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden" (OI., 107). Borges ha escrito también que "el jinete (la violencia) es el que pierde al fin...; sus destrucciones y fundaciones son ilusorias. Su obra es efímera como él" (EC., 127, 129). Hladík se redefine así como un símbolo del Espíritu, un símbolo que desafía "las blindadas vanguardias del III Reich", que confronta la más brutal de las violencias y sobrevive, que no capitula ante su propia destrucción física y completa la obra que lo justifica a él y a ese orden más fuerte y duradero que todas las tempestades de la espada. El sueño de Hladík deviene, así, un eslabón decisivo en la

---

por supuesto, no nos convence, aunque esa haya sido su motivación inicial. La función de contraste de la partida de ajedrez al comienzo del cuento aclara un aspecto, pero deja sin responder muchos otros: ¿por qué el ajedrez como vehículo de contraste?; ¿por qué dos familias ilustres?; ¿por qué el olvidado premio?; ¿por qué la torre secreta?; ¿por qué el desierto lluvioso?; ¿y por qué corre Hladík confuso? Hemos intentado responder a estos interrogantes porque creemos, con Borges, que "not only with understanding does a man write a book, but with his flesh and his soul, and with all his personal past and that of his forefathers. The tenets and opinions he holds are wrought by the superficial accidents of circumstance; what really matters is the driving trend behind the symbols. The author may not wholly understand them; this is the critic's task" (J. L. BORGES: "Foreword" to A. M. Barrenechea, *Borges the Labyrinth Maker*, New York, 1965). En *El oro de los tigres* Borges ha explicado que fue su padre quien, con ayuda del tablero de ajedrez, cuando niño, le reveló la carrera de Aquiles y la tortuga (p. 10). Es indudable, entonces, que Borges asociaba —en el momento de escribir el cuento— el ajedrez con una carrera que, debiendo durar un instante, se prolonga infinitamente: exactamente como la ida de concluir un drama en un instante que en el tiempo divino se prolonga un año, o tal vez infinitamente. El juego se demora generaciones en el sueño de Hladík, tal como "en su mente un año transcurre entre la orden y la ejecución de la orden" en el cuento. Más que contraste hay, pues, reiteración de la misma idea.

<sup>28</sup> Recuérdese la cita de Valéry acotada por Borges en su ensayo "La flor de Coleridge": "Hacia 1938, Paul Valéry escribió: «La historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor.» No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación." (OI., 19.)

comprensión de las implicaciones últimas del cuento: el “milagro” se convierte de mero artificio fantástico en metáfora del triunfo de la lucidez sobre la barbarie de la violencia, cuya victoria es en última instancia una derrota.

Así entendido el primer sueño del cuento, es casi una redundancia explicar el segundo. Hladík lo sueña la última noche antes de su ejecución:

Hacia el alba, soñó que se había ocultado en una de las naves de la biblioteca del Clementinum. Un bibliotecario de gafas negras le preguntó: *¿Qué busca?* Hladík le replicó: *Busco a Dios.* El bibliotecario le dijo: *Dios está en una de las letras de una de las páginas de unos de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum. Mis padres y los padres de mis padres han buscado esa letra; yo me he quedado ciego buscándola.* Se quitó las gafas y Hladík vio los ojos, que estaban muertos. Un lector entró a devolver un atlas. *Este atlas es inútil,* dijo, y se lo dió a Hladík. Este lo abrió al azar. Vio un mapa de la India, vertiginoso. Bruscamente seguro, tocó una de las mínimas letras. Una voz ubicua le dijo: *El tiempo de tu labor ha sido otorgado.* Aquí, Hladík se despertó. (F., 164.)

Para Hladík, Dios sólo puede estar en una biblioteca. El Dios en que Hladík cree es el bulbo de ese orden que el nazismo intentó destruir: su nombre está escrito en ese Libro “que abarca el tiempo” y “que es el espejo / de cada rostro que sobre él se inclina / y del rostro de Dios” (ES., 83). Para la Kábala, Dios es el Libro y Dios es el alma de las letras y sus letras son el cuerpo místico de Dios; la Creación es solamente una reflexión o emanación del texto sagrado. Otra tradición kabalística explica que el Cosmos fue creado de las múltiples combinaciones de las veintidós letras del alfabeto hebreo. Estas nociones no son nada extrañas para Hladík (o para Borges<sup>27</sup>) que había examinado la obra de Abensra y de Fludd, escrito un estudio sobre Boehme y traducido el *Sepher Yezirah*. Los nombres de Jacob Boehme, Robert Fludd y Abraham ibn Ezra están directa o indirectamente relacionados con diferentes momentos y facetas de la Kábala. El *Sepher Yezirah* o Libro de la Creación es un breve tratado cosmológico escrito entre los siglos III y IV y representa el embrión del cual crecerá y evolucionará la Kábala. En el cuento “La Biblioteca de Babel”, Borges describe una Biblioteca que no es sino una metáfora del universo. El idioma impenetrable de sus libros es el idioma de la Creación, un lenguaje divino ininteligible para los hombres. Como el bibliotecario del sueño de Hladík, el bibliotecario-narrador de “La Biblioteca de Babel” se queja también de haber dedicado toda su vida a la búsqueda de un libro: “Como todos los hombres de

---

<sup>27</sup> Para las relaciones e influencia de la Kábala en la obra de Borges, véase nuestro ensayo “Borges and the Kabbalah”, en *TriQuarterly* (Northwestern University) No. 25, Fall 1972, pp. 240-267.

la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos, ahora que mis ojos casi no pueden descifrar lo que escribo, me preparo a morir unas pocas leguas del hexágono en que nací.” (F., 86.) El paralelo con la respuesta del bibliotecario del sueño de Hladík es literal. También la idea de que ese libro, ~~catálogo de catálogos~~, es equivalente a un dios aparece en “La Biblioteca de Babel”: “En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto *de todos los demás*: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios... ¿Cómo localizar el venerado hexágono secreto que lo hospedaba?” (F., 92). El interrogante queda sin respuesta en ese cuento, pero se resuelve en el sueño de Hladík. Se entiende. “La Biblioteca de Babel” es un esfuerzo “para percibir la distancia que hay entre lo divino y lo humano”, es una parábola de la imposibilidad humana de penetrar el orden del universo, es una metáfora del indescifrable laberinto de los dioses. La biblioteca del Clementinum, en cambio, tan ficticia como la de Babel, aunque el número de tomos haga pensar en la malograda Biblioteca de Alejandría que, según Séneca, reunió 400.000 rollos o volúmenes, representa más bien la inexorable fe de Hladík en los libros, en la cultura. La conclusión del drama significa para Hladík el triunfo del Libro, de ese “espejo del rostro de Dios”. Para completarlo pide un año a Dios. Este segundo sueño es un artificio que prepara el milagro y le otorga mayor verosimilitud, pero, además, completa el sentido del milagro tal como lo comprendemos desde el primer sueño. Si se recuerda que en “Deutsches Requiem” Borges describe a Lutero como “traductor de la Biblia (que) no sospechaba que su fin era forjar un pueblo que destruyera para siempre la Biblia”, se comprende que para encontrar a Dios, Hladík recurra a una biblioteca, que para defender al Libro busque a su creador y que, finalmente, lo encuentre en un atlas que un lector juzgó *inútil*. Confrontando la búsqueda en la Biblioteca de Babel y en la del Clementinum, Borges parece insinuar que Dios, como alternativa del orden humano, es inaccesible, pero como expresión de ese orden acompaña al hombre para que éste realice las obras que lo justifican a Él.

La ficticia biblioteca del Clementinum puede deber su nombre a la llamada literatura clementina: un cuerpo de escritos atribuidos a Clemente I o *Clemens Romanus* (la llamada Segunda Epístola de San Clemente, dos Epístolas sobre la Virginitad, las *Homilias* y *Confesiones*, las *Constituciones Apostólicas* y cinco epístolas que forman parte de las *Decretales Apócrifas*). En este sentido cabe recordar que las *Homilias* y *Confesiones* constituyen la consecuencia más evidente de un tipo peculiar de especulación dentro de los albores de un cristianismo judaizante que consideraba y llamaba a Cristo “el verdadero Profeta”. En el siglo I, los lindes entre judaísmo y cristianismo eran aún borrosos: los Esenios practicaban una religión sincrética que incluía elementos de las dos



fes. Conviene también recordar que una de las Epístolas de Clemente postula que el orden de la naturaleza expresa la mente de su Creador: todo ha sido meticulosamente fijado por Dios. A ese orden férreo establecido por Dios en las Escrituras y en la Naturaleza<sup>28</sup> apelaría Hladík. Si, como Borges recuerda en su ensayo "Del culto de los libros", "la historia universal es una Escritura Sagrada que desciframos y escribimos inciertamente" y si "somos versículos o palabras o letras de un libro mágico y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo" (OI., 162-163), es comprensible que Hladík busque a Dios en una biblioteca y que apele al libro como depositario de una justicia y un orden pre-establecidos. Finalmente, el nombre de la biblioteca puede aludir también al último pecado de Zarathustra: "la insidiosa piedad". El nombre Clementinum (*clemens, clementia*: clemencia, indulgencia, piedad) contiene ese rasgo del viejo orden que había que destruir para instituir el nuevo, en cuyo caso no sería una traslación epónima (como Clemente I en relación a la literatura clementina), sino una metonimia que expresa en el nombre de la biblioteca su significación etimológica: el nombre interesa no por su referencia a una persona o lugar, sino por esa significación en él contenida.

#### IV

Otros sueños en los cuentos de Borges responden a una función más limitada. En relatos como "Emma Zunz" y "La espera", el sueño es un eslabón narrativo: anticipa un desenlace del relato que el cuento rectifica, propone un desarrollo que el texto corrige. Su función consistiría en generar una tensión, que desemboca en una anticlímax: la secuencia definida en el sueño es desbaratada en favor de un orden menos lógico o causal que, por contraste, produce una tensión nueva aunque de dirección o sentido opuesto. Emma Zunz, "desde la madrugada anterior, se había soñado muchas veces, dirigiendo el firme revólver, forzando al miserable a confesar la miserable culpa y exponiendo la intrépida estratagema que permitiría a la Justicia de Dios triunfar de la justicia humana. Luego, un solo balazo en mitad del pecho rubricaría la suerte de Loewenthal." "Pero —agrega Borges— las cosas no ocurrieron así" (A., 64). El sueño es intercalado mientras Emma cruza el patio, segundos antes de enfrentarse con

---

<sup>28</sup> En el ensayo "Del culto de los libros", Borges recuerda la idea central del *Sefer Yetsirah* que sostiene que "las letras del alfabeto hebreo son instrumentos o elementos de la Creación". También cita a Bacon, que en su *Advancement of Learning* declaró que "Dios nos ofrecía dos libros, para que no incidiéramos en error: el primero, el volumen de las criaturas, que revela Su poderío y que éste era la llave de aquél" (OI., 161).

Loewenthal, y expresa deseos largamente postergados. Aquí, como en "La espera", el sueño proyecta un orden deseado, aunque reprimido, la realidad se subordina literalmente a los íntimos deseos de los soñadores. Sin censor, sin distorsión, el sueño del protagonista de "La espera" expresa también la realización de deseos suprimidos por el soñador: "En los amaneceres soñaba un sueño de fondo igual y de circunstancias variables. Dos hombres y Villari entraban con revólveres en la pieza o lo agredían al salir del cinematógrafo, o eran, los tres a un tiempo, el desconocido que lo había empujado, o lo esperaban tristemente en el patio y parecían no conocerlo. Al fin del sueño, él sacaba el revólver del cajón de la inmediata mesa de luz (y es verdad que en ese cajón guardaba un revólver) y lo descargaba contra los hombres. El estruendo del arma lo despertaba..." (A., 141). Pero, como en el caso de Emma Zunz, las cosas no ocurrieron así. Los sueños presentan una versión de los hechos diseñada y ordenada en la mente de los soñadores, anticipan un orden posible construido según la lógica de los soñadores, pero la realidad —parece decirnos Borges— responde a un orden diferente, la vida no es un sueño. En estos dos cuentos el sueño aparece como un orden humano al cual se contraponen un orden histórico; en los dos casos, el primero cede al segundo: la realidad corrige la imagen inventada por nuestros sueños. "Esta vida era un sueño", dice Borges en "La espera"; lo es mientras habitamos en ese mundo *deseable* trazado por el intelecto, mientras la realidad tolera la irrealidad de los sueños. Pero como "el mundo, desgraciadamente, es real", los sueños, cuando salen de su canuto y se enfrentan con el mundo, o se estrellan y deshojan, o se adaptan al nuevo medio y se transforman. Para Villari, el tránsito es fatal; para Emma, es como cruzar un infierno: sobrevive, pero con heridas que no cierran. "¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde?", pregunta Borges-narrador. El caos del mundo embiste contra ese mundo soñado, un orden que no alcanzamos a penetrar sorprende la geométrica retícula de nuestra lógica, un territorio no descubierto irrumpe en una geografía prolijamente cartografiada. Los sueños dibujan el mundo como quisiéramos que fuera; la realidad lo impone como es: "irreversible y de hierro". Así, al nivel del desarrollo del relato, el sueño airea los secretos deseos de los personajes y coincide con la definición freudiana del sueño como "la realización (en este caso sin disfraz) de un deseo suprimido o reprimido" (ID., 194). Al nivel de una visión de mundo, el choque y rechazo entre sueño y realidad replantea una idea que corretea por toda la obra de Borges: "Nosotros hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterio, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso." (OI., 156.)

Una función opuesta se asigna a los sueños cuando éstos corrigen ese orden irreversible de la historia. En “La otra muerte”, por ejemplo, el protagonista, en su delirio, sueña la batalla que cuarenta años antes le había traído oprobio porque en ella se condujo cobardemente y modifica el vergonzoso pasado: “En la agonía revivió su batalla y se condujo como un hombre y encabezó la carga final y una bala lo acertó en pleno pecho. Así, en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904.” (A., 77-78.) También en “El Sur”, si leemos —como Borges sugiere— el viaje de Dahlmann a la estancia “como una alucinación suya en el momento de morir de septicemia en el sanatorio”<sup>29</sup>, el duelo a cuchillo al final del cuento propone un sueño o “visión fantástica” que rectifica la oscura muerte en una cama de hospital por una muerte dramática en línea con su “antepasado romántico”, Francisco Flores, que murió “en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel” (F., 187): “sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o *soñar* su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o *soñado*” (F.195). El delirio de Pedro Damián y la hipotética “alucinación” de Juan Dahlmann corrigen la historia y realizan un sueño que para Borges es el sueño de todos los argentinos: “ser valientes y cumplir con las exigencias del valor y el honor”<sup>30</sup>.

En “La otra muerte” se insiste en que “Damián, como gaucho, tenía obligación de ser Martín Fierro”, y en ese relato breve titulado “Martín Fierro”, Borges ofrece una sinopsis de los momentos más memorables de la historia argentina y agrega:

“Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido, pero en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos, un hombre *soñó* una pelea. Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar o morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye. Esto, que fue una vez, vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; *el sueño de uno es parte de la memoria de todos.*” (H., 36.)

<sup>29</sup> La observación, hecha por Borges en una entrevista, es una interpretación del autor sobre su propio cuento. Borges propone dos modos de leer el cuento: uno literal y otro que considera la segunda parte una alucinación o pesadilla. En el texto mismo no hay nada, fuera de las simetrías entre las dos partes —un artificio recurrente en varios de sus relatos— que nos indique que el viaje de Dahlmann al Sur es un delirio o pesadilla. La observación aparece en: J. IRBY, N. MURAT y C. PERALTA: *Encuentro con Borges, op. cit.*, p. 34. Véase nuestros comentarios al respecto en *La prosa narrativa de J. L. Borges* (Madrid, Gredos, 1968), pp. 105-110.

<sup>30</sup> La cita es una paráfrasis de lo que Borges dice respecto a la misión del tango en *Evaristo Carriego*, p. 149. Sobre lo argentino y el culto al coraje, véase el capítulo “Lo esencial argentino”, en nuestro estudio *La prosa narrativa de J. L. Borges*.

En la partida entre el gaucho y la ciudad, entre el jinete y la cultura, Borges replantea la batalla entre la espada y los libros, en un contexto argentino. En el "Poema conjetural" hace decir a Laprida, "cuya voz declaró la independencia / de estas crueles provincias": "Vencen los bárbaros, los gauchos vencen." Y, más adelante: "Yo, que anhelé ser otro, ser un hombre / de sentencias, de libros, de dictámenes, / a cielo abierto yaceré entre *ciénagas*." (OP., 142-143.) Recuérdese la revelación de Droctulft en "Historia del guerrero y la cautiva": "La Ciudad vale más que sus dioses y que la fe jurada y que todas las *ciénagas* de Alemania." (A., 49.) Las *ciénagas* son el territorio de la barbarie, la ciudad, el producto de la cultura. En "Historias de jinetes", finalmente, se nos dice que "los argentinos (por obra del gaucho de Hernández o por gravitación de nuestro pasado) nos identificamos con el jinete" (EC., 127). También Laprida en el poema: "Al fin me encuentro / con mi destino sudamericano." Ese destino está condensado en el sueño de Hernández, y "ese sueño es parte de la memoria de todos". Lo sueña Damián para corregir su acto de cobardía, lo sueña Dahlmann porque como argentino, "ésa es la muerte que hubiera elegido". Lo sueña también un personaje de "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", el padre de Tadeo. En el primer párrafo del relato, Borges cuenta que un montonero que dormía con una mujer "tuvo una pesadilla tenaz" y agrega: "*Nadie sabe lo que soñó*, pues al otro día, a las cuatro, los montoneros fueron desbaratados por la caballería de Suárez..." (A., 53.) El detalle es extraño: se alude a un sueño cuyo contenido no se nos refiere. Una respuesta que inevitablemente se aventura es que el misterioso sueño tiene una función premonitoria y anticipa la muerte trágica del hombre, que "perció en una zanja, partido el cráneo por un sable", de allí el grito confuso que despertó a la mujer que dormía con él. Borges mismo alude al carácter premonitorio de algunos sueños, el de la mujer de César, por ejemplo, en "Tema del traidor y del héroe". Pero el enigmático sueño del padre de Cruz más que una premonición es un símbolo de ese sueño que "es parte de la memoria de todos". Cruz, personaje del poema de Hernández, comprende al enfrentar a Fierro "su íntimo destino de lobo", comprende, como el anónimo gaucho que lo procrea, como Pedro Damián y Juan Dahlmann, como el Laprida del "Poema conjetural", que él también es parte de ese sueño narrado en un libro "cuya materia puede ser todo para todos, pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones" (A., 53.) Un sueño que, como los sueños que Jung define como "grandes" o "significativos", proyecta un inconsciente colectivo y expresa un mito que se repite incesante: un acto religioso cuyo altar es el cuchillo y cuyo credo es el coraje. "El argentino —escribe Borges— hallaría su símbolo en el gaucho y no en el militar, porque el valor cifrado en aquél por las tradiciones orales no está al servicio de una causa y es puro" (EC., 156). El carácter inconsciente de ese símbolo lo convertiría en lo que Jung llama un *arquetipo*: "un in-

dispensable correlato de la idea del inconsciente colectivo". "Representaciones colectivas" llama Lévy Bruhl a esos arquetipos, "categorías de la imaginación" prefiere la religión comparada, Adolf Bastian emplea el concepto "pensamientos elementales o primordiales", Borges usa una palabra-clave en su obra, "símbolo", pero apunta a esa misma idea de un "inconsciente colectivo que no se desarrolla individualmente, sino que es heredado y que consiste de formas pre-existentes, los arquetipos, que dan forma definitiva a ciertos contenidos psíquicos"<sup>81</sup>. Esos contenidos aparecen en los llamados "sueños grandes". Para Borges el sueño que está en la memoria de todos los argentinos, su sueño grande, encuentra su símbolo en Martín Fierro, el jinete por antonomasia. Damián, el personaje de "La otra muerte", "como gaucho, tenía obligación de ser Martín Fierro" (A., 74). Al compadrito de "El muerto" lo mueve la ambición y también una oscura fidelidad: *Que el hombre acabe por entender que yo valgo más que todos sus orientales juntos*. (A., 30.) Ese sueño que sueña el montonero y del cual nada se nos dice, es una cifra que agota y explica la historia argentina; es un arquetipo del inconsciente colectivo de los argentinos<sup>82</sup>, que se expresa con precisión en "un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que (se ha) desafiado y peleado para caer, al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo" (EC., 149); es un símbolo del jinete; es la pelea que Hernández escribe para siempre y que los argentinos adoptan como su epopeya<sup>83</sup>; es "una religión, con su mitología y sus mártires, la dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y a morir" (EC., 155). De ahí la gratitud en aclarar su contenido en un cuento cuyo contexto explícito es el *Martín Fierro*. Su omisión responde a la misma economía que deja al libro árabe por excelencia, *Alcorán*, sin camellos.

Finalmente, "La escritura del Dios" ofrece un ejemplo de sueño cuyo contenido responde más que a las necesidades del relato a la motivación que lo pro-

---

<sup>81</sup> CARL G. JUNG: *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Bollingen Series XX, vol. IX, New York, 1959, pp. 42-43.

<sup>82</sup> Además de las varias alusiones a Jung a lo largo de su obra, Borges ha expresado su fascinación por la lectura de Jung: "I have always been a great reader of Jung in the same way as, let's say, I might read Pliny or Frazer's *Golden Bough*, I read it as a kind of mythology, or as a kind of museum or encyclopedia of curious lore" (R. BURGÍN: *Conversations with J. L. Borges*, New York, 1969, p. 109). No es, tal vez, necesario recurrir al concepto del "inconsciente colectivo" para explicar un motivo central en la obra de Borges; pero su proyección en un sueño que lo resume y cifra está demasiado cerca de la idea de las imágenes arquetípicas que, cuando aparecen en los sueños, Jung ve no como expresión de una psique individual, sino de un inconsciente colectivo, de un pasado heredado que, como Borges dice respecto al *Martín Fierro*, "es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones".

<sup>83</sup> Es la tesis extensamente expuesta por Lugones en *El payador*. Borges rechaza esa filiación genérica y aclara: "Creo que el *Martín Fierro* es la obra más perdurable que hemos escrito los argentinos; y creo con la misma intensidad que no podemos suponer que el *Martín Fierro* es, como algunas veces se ha dicho, nuestra Biblia, nuestro libro canónico" (D., 152).

nueve. El sueño de Tzinacán <sup>34</sup> es más revelador respecto al soñador que sueña el cuento —Borges—, que respecto al personaje. Dentro de la mecánica de la narración, el sueño funciona como una transición: después de la asfixiante pesadilla, Tzinacán retorna a la bóveda de su cárcel con un sentimiento de aceptación: “Del incansable laberinto de sueños yo regresé como a mi casa a la dura prisión. Bendije su humedad, bendije su tigre, bendije el agujero de luz, bendije mi viejo cuerpo doliente, bendije la tiniebla y la piedra.” (A., 119.) Esta aceptación de la prisión como su destino es una reformulación al nivel narrativo del cuento de esa idea que postula que “un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro” (A., 56-57). Tzinacán acata el suyo después del sueño. Desde este plano, el sueño constituye un eslabón necesario en la composición del relato: correspondería a esa etapa que los místicos describen como *purificatio* o *purgatio*. Inmediatamente después del sueño Tzinacán alcanza “la unión con la divinidad”. La visión de la Rueda descrita al final del cuento ofrece todas las características de una teofanía <sup>35</sup>. El sueño la prepara porque conduce a Tzinacán a ese estado que en el misticismo de todas las religiones antecede a una experiencia fundamental definida en el concepto *unio mystica*. Antes de alcanzarla un hombre debe —le explica Krishna a Arjuna en el *Gita*— “renunciar a todos los deseos de su corazón, expurgar su mente de aflicciones, descreer de los placeres... Aquél que se siente libre de todo lazo, el que no se alegra ni se apena si la fortuna le favorece o le es adversa, la suya es una inteligencia serena... El alma que se mueve en el mundo de los sentidos y, sin embargo, conserva sus sentidos en armonía, libre de atracción o aversión, encuentra descanso en el sosiego /. Y en este sosiego desaparece el peso de sus aflicciones, pues cuando el corazón ha encontrado sosiego, el entendimiento ha encontrado también paz” <sup>36</sup>. La pesadilla de Tzinacán tendría esa función iluminativa-purgativa. El mago retorna de la “oscura noche” de su sueño para despertarse en la Luz del hombre que ha reconquistado su paz. Sólo entonces las manchas del tigre ceden al lenguaje y Tzinacán entiende su escritura.

---

<sup>34</sup> El sueño de Tzinacán se describe en los siguientes términos: “Un día o una noche —entre mis días y mis noches, ¿qué diferencia cabe?— soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena. Volví a dormir, indiferente; soñé que despertaba y que había dos granos de arena. Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres. Fueron, así, multiplicándose hasta colmar la cárcel y yo moría bajo ese hemisferio de arena. Comprendí que estaba soñando; con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil; la innumerable arena me sofocaba. Alguien me dijo: *No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente.* Me sentí perdido. La arena me rompía la boca, pero grité: *Ni una arena soñada puede matarme ni hay sueños que estén dentro de sueños.* Un resplandor me despertó” (A., 119).

<sup>35</sup> Sobre este aspecto de “La escritura del Dios”, véase nuestro ensayo “Kabbalistic Traits in Borges «Narratives», en *Studies in Short Fiction*, Newberry, South Carolina, VIII, No. 1, Winter, 1971, 78-92.

<sup>36</sup> *The Bhagavad Gita*, Pinguin, 1962, II, 54-72.

El contenido mismo de la pesadilla, en cambio, guarda una relación tenue con el relato: el mago se ahoga en las aguas de su sueño, la arena lo sofoca, y de un sueño se despierta en otro, como si los sueños formaran un interminable camino en el cual el soñador morirá antes de poder desandararlo. Es extraño que, para contrastar la humedad, la tiniebla y la piedra de la cárcel, Borges recurra a una pesadilla. Si se trata, como en realidad se trata, de contraponer lo horrible del mundo más allá de la miserable cárcel para regresar a la prisión como a una tierra prometida, lo natural hubiera sido hacer soñar a Tzinacán con el intolerable caos del mundo. En rigor, esto es lo que ocurre en "La casa de Asterión": el Minotauro se aventura algún atardecer por las calles, pero vuelve atemorizado a las polvorientas galerías del Laberinto: al cóctico desorden del mundo, prefiere el prolijo orden de "su casa", con sus juegos y promesas<sup>37</sup>. El sueño de Tzinacán hace pensar en el insomnio: la dificultad en salir de una pesadilla es tan oprimente como la dificultad en entrar en el sueño. En ambos casos, la voluntad cede a una angustiante impotencia. Borges, que ha tenido largos períodos de insomnio, ha escrito ese cuento, "Funes el memorioso", que él mismo describe como "una metáfora del insomnio"<sup>38</sup>. Así como Tzinacán, en su sueño, no puede despertar, a Funes "le era muy difícil dormir" (F., 126). "Dormir es distraerse del mundo" y Funes está condenado a errar por los interminables e infinitos laberintos de su memoria, de su vigilia; Tzinacán está condenado, igualmente, a las infinitas cajas chinas de su sueño. El sueño de Tzinacán sería también una metáfora, al revés, del insomnio. Borges ha dicho, a propósito de este cuento:

"La escritura del Dios" es también una historia autobiográfica. Pasé once días, con sus noches, en cama, bajo un calor argentino. Era el mes de enero. A veces llega la temperatura a los 40 grados. Me habían operado de los ojos. Tuve que guardar cama once días y once noches. Estaba acostado de espaldas y se me prohibió moverme. A veces dormía. Pero, aun dormido, estaba encadenado. Entonces tuve la idea del hombre encadenado, acostado sobre la espalda"<sup>39</sup>.

El cuento todo, sin embargo, se distancia, se sublima, de esa experiencia que lo motiva. Nada hay en el cuento, con excepción de la alusión a "los sentimientos de opresión y vastedad" que despierta la cárcel, que haga pensar en el insomnio en el que se ahogaba el autor al concebir la idea del cuento. Sólo la asfi-

---

<sup>37</sup> Para un estudio más detallado de este aspecto de "La casa de Asterión", véase nuestro artículo "Tlön y Asterión: anverso y reverso de una epistemología", en *Nueva narrativa hispanoamericana*, vol. I, No. 2, sept. 1971, 21-23.

<sup>38</sup> Véase los comentarios de Borges al respecto en R. BURGÍN, *Conversations with J. L. Borges*, pp. 45-47.

<sup>39</sup> GEORGES CHARBONNIER, *Entretiens avec J. L. Borges*, París: Gallimard, 1967 (español: *El escritor y su obra*, México, Siglo Veintiuno, 1967, pp. 89-90).

xiante pesadilla intercalada en el cuento. Este detalle, como en casi todos sus cuentos, es la huella —Velázquez asomando entre “Las meninas”, Cervantes adquiriendo el manuscrito del *Quijote* en un mercado de Toledo, Valmiki, autor del *Ramayana*, enseñando el *Ramayana* a los hijos de Rama— que el autor deja en el texto. En los relatos fantásticos de ese Borges que trama sus cuentos, reconocemos al otro Borges, al hombre que “vive y se deja vivir”, que gusta “del sabor del café, de los relojes de arena, de los mapas y de la tipografía del siglo XVIII” (H., 50). Como la flor de Coleridge, que el soñador encuentra en su mano como prueba de que ha atravesado el paraíso, Borges deja en sus cuentos fantásticos prendas que pertenecen al otro, pruebas que recuerdan que, junto al Borges que sueña sus ficciones, hay otro que vive las grandes pequeñeces de su vida personal. Sí —parece decirnos—, existo más allá de los sueños, y esos sueños son imágenes *about myself*, aunque afantasmadas por la imaginación, atemperadas por la literatura, enmascaradas con los más extraños disfraces. Interrogado sobre el supuesto impersonalismo de sus cuentos, Borges ha dicho en un momento de rara intimidad: “No. (Sadly) If that has happened, it is out of mere clumsiness. Because I have felt them very deeply. I have felt them so deeply that I have told them, well, using strange symbols so that people might not find out that they were all more or less autobiographical. The stories were about myself, my personal experiences. I suppose it’s the English diffidence, no?”<sup>40</sup> Jung había equiparado las invenciones literarias a las invenciones oníricas. Pocos escritores pueden corroborar, como Borges, este aserto. Más allá de la máscara reconocemos a la persona, pero la persona es también la máscara.

---

<sup>40</sup> RONALD J. CHRIST, “J. L. Borges, an Interview”, en *Paris Review*, New York, Winter-Spring, 1967, No. 40, p. 155 (con tristeza). Si eso ha ocurrido es por mera chapucería. Porque los he vivido profundamente. No los he vivido tan profundamente que los he contado empleando extraños símbolos para que la gente no se enterara de que todos eran más o menos autobiográficos. Los cuentos eran sobre mí mismo, mis experiencias personales. Supongo que es el decoro inglés, ¿no?



