

UN PATRÓN ESTRUCTURAL DEL LABERINTO BORGEANO: “EL INMORTAL”

En este trabajo analizamos un cuento que representa uno de los varios patrones del laberinto de Borges: la ciudad. En “El inmortal” discutimos tres cuestiones principales para llegar a distinguir las características peculiares del laberinto borgeano como estructura narrativa en general. El primero es el tema de la búsqueda que se desarrolla a través de un laberinto lingüístico, otro terrenal y otro acuático. En el segundo tema investigamos unos cuantos términos emparejados que forman una tendencia general en la narrativa borgeana; nos referimos al tema del doble. En la tercera fase se presenta un panorama de lo que es el panteísmo en Borges tanto a nivel humano como a nivel literario.

En varias ocasiones se ha calificado el laberinto en la narrativa borgeana como “símbolo de los símbolos” y “El Aleph de los símbolos”¹. Siguiendo la misma línea, conviene calificar este cuento como “laberinto de laberintos”, por la variedad de laberintos que contiene: uno lingüístico, otro onírico, otro desértico y otro, el más notable, el de la ciudad de los inmortales. Al mismo tiempo, el cuento puede considerarse como otro “Aleph” narrativo donde el escritor ha depositado la mayor carga temática y simbólica con la figura del laberinto. “El inmortal” reúne casi todos los grandes temas que atraviesan la narrativa borgeana: el panteísmo, el laberinto como símbolo del destino humano, la búsqueda de la inmortalidad, la transtextualidad en la creación literaria...etc. De este cuento, en el epílogo de *El Aleph*, dice el propio Borges refiriéndose a las

piezas que componen el libro: “De todas ellas, la primera es la más trabajada; su tema es el efecto que la inmortalidad causaría en los hombres”². En este caso, Borges responde a la pregunta: ¿Qué ocurriría si a alguien le fuese dado alcanzar la inmortalidad? El cuento está dividido en una introducción, que presenta al anticuario Joseph Cartaphilus, y cinco apartados donde se cuenta la historia del tribuno romano Marco Flaminio Rufo. A medida que avanza la narración, se confunden los rasgos de esos dos personajes con los de Homero, y al final del cuento, descubrimos que los tres personajes son uno: el inmortal.

I. EL TEMA DE LA BÚSQUEDA

Para analizar el cuento, Adrián Huici distingue cuatro niveles de lectura: el primero lo llama *peregrinatio*³, o lo que Mary Lusk Friedman denomina “viaje empobrecedor”⁴. El segundo es el nivel de la literatura y la cuestión de la creación poética. En tercer lugar habla del intrincado problema de la inmortalidad, y en el último nivel destaca la visión del mundo como un caos. Desde nuestro punto de vista, no sólo el primer nivel contiene el sentido de la búsqueda, sino los otros tres también. En el segundo nivel, se busca la identidad literaria, en el tercero la identidad humano en el laberinto infinito del tiempo y en el cuarto, la búsqueda se concreta en el centro de un labe-

¹ Adrián Huici: *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, Sevilla, Alfar, 1998, p. 155.

² Jorge Luis Borges: *El Aleph*, Madrid, Alianza, 1971, p.181. En adelante todas las citas tomadas del cuento corresponden a esta edición.

³ Adrián Huici: *El mito clásico...*, op. cit., p. 169.

⁴ Mary Lusk Friedman: *Una morfología de los cuentos de Borges*, Madrid, Espiral, 1990, p. 17.

rinto espacial (el universo caótico en que vivimos). En resumen, el tema del viaje y la búsqueda está presente en todos los niveles de la lectura del cuento, lo que refleja una de las obsesiones borgeanas: el tema de la búsqueda como meta en sí mismo valorando el esfuerzo de alcanzar cualquier tarea más que el resultado final. Como una repercusión de esta idea, el mismo protagonista del cuento comenta: “Ignoro si creí alguna vez en la Ciudad de los Inmortales: pienso que entonces me bastó la tarea de buscarla” (9).

A. LA BÚSQUEDA POR UN LABERINTO DE IDIOMAS

En las primeras líneas del relato, Borges nos presenta a Joseph Cartaphilus que “se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas” (7). Ese Cartaphilus anda perdido en un laberinto lingüístico y no sabe muy bien en que idioma habla: es, por el momento, un ser perdido en un laberinto de idiomas. Es un laberinto lingüístico con el hombre como un ser encerrado y perdido en sus galerías y encrucijadas, lo que nos remite al episodio bíblico de la Torre de Babel⁵. Desde allí Dios esparció a la raza humana sobre la faz de la tierra, y empezaron a aparecer los distintos idiomas que hay en el mundo. Una y otra vez se nota la incapacidad humana frente a la omnipotencia de Dios quien controla el destino del hombre encerrado en el laberinto del universo, generando así la omnipresente figura de Dédalo que edificó el laberinto de Creta y encerró allí al Minotauro.

En este punto, Borges plantea la cuestión de la insuficiencia del lenguaje como herramienta para explicarnos el mundo en que vivimos. Borges insiste en que, tanto el idioma como la filosofía, no son más que combinaciones de palabras que no pueden reflejar el vasto universo con sus detalles espacio-temporales. El hecho de que Cartaphilus “se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas” refleja la opinión borgeana respecto a los sistemas lingüísticos y las escuelas filosó-

ficas que intentan interpretar el universo, y no pasan de ser más que programas propuestos por el hombre en su intento de entender el universo. Las lenguas son simplificaciones de la realidad y son inadecuadas para expresar la riqueza y la originalidad de las intuiciones poéticas. En cuanto a la filosofía, el mismo hecho de que se sirva de palabras invalida su pretensión de ser una copia del universo. No hay unanimidad, y la diversidad de estos programas anticipa su fracaso reflejando el desacuerdo a la hora de interpretar los fenómenos del universo. Las dos palabras “fluidez” e “ignorancia” resumen perfectamente la cuestión porque, mientras el hombre maneja con fluidez los principios teóricos de los sistemas filosóficos o lingüísticos, paradójicamente, se siente ignorante e incapaz de descifrar los enigmas del universo. El escritor, en el cierre del cuento, retoma el caso insistiendo en resaltar el lenguaje como un instrumento imperfecto e incapaz de dar cuenta del mundo, por eso dice en las últimas líneas del relato: “Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” (28).

B. LA BÚSQUEDA POR EL JARDÍN Y POR EL DESIERTO

La palabra “trabajos”, que abre el primer apartado del cuento, encaja perfectamente con la idea de la búsqueda y los peligros que contienen la aventura y la *Peregrinatio*. El protagonista destaca que el haber militado sin gloria en las guerras egipcias era el motivo que le impulsó a descubrir la secreta Ciudad de los Inmortales como recompensa del fracaso militar. Es la búsqueda de la gloria personal y la autoestima. En el primer párrafo, el narrador localiza el lugar y la época de los acontecimientos: “Que yo recuerde, mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpeylos, cuando Diocleciano era emperador “[...] Mis trabajos empezaron, he referido, en un jardín de Tebas” (8). En la narrativa borgeana, la palabra “jardín” es equivalente a “laberinto”, y la palabra “desierto” tiene el mismo matiz con la única diferencia de que la primera siempre remite a un laberinto humano, mientras el desierto se refiere a un laberinto

⁵ Véase *Santa Biblia*, “Génesis”, (11: 1-9), México, Sociedades Bíblicas Unidas, 1994, p. 13.

divino⁶. Después de haberse salvado de la muerte a manos de sus rebeldes soldados, dice el protagonista: "Huí del campamento, con los pocos soldados que me eran fieles. En el desierto los perdí [...] 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" (10 y 11). La última frase confirma el carácter divino del desierto. En *La Biblia*, se habla de la diferencia entre el recuento de los días según el plan humano y el divino: "Porque mil años delante de tus ojos son como el día de ayer, que pasó, y como una de las vigiliias de la noche"⁷. El jardín está construido por el hombre y por eso, es habitable, comprensible y relativamente contenible. El desierto es obra de Dios, por lo tanto, es siempre inabarcable y simboliza el extenso universo en que vive el hombre.

Al comprobar los datos espacio-temporales que proporciona el primer apartado del cuento, resultaría muy clara la noción del caos característico del laberinto, tanto a nivel espacial como a nivel temporal. Veamos este párrafo:

Partimos de Arsinoe y entramos en el abrasado desierto. Atravesamos el país de los trogloditas, que devoran serpientes y carecen del comercio de la palabra [...] De lejos divisé la montaña que dio nombre al Océano [...] Huí del campamento, con los pocos soldados que me eran fieles. En el desierto los perdí, entre los remolinos de arena y la vasta noche. Una flecha cretense me laceró [...] Dejé el camino al arbitrio de mi

⁶ Véase "Los dos reyes y los dos laberintos", publicado en *El Aleph*. En el cuento, el rey árabe castiga a su enemigo (el rey de Babilonia) perdiéndole en el desierto y le comenta: "En Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso". (*El Aleph*, p. 140).

⁷ *Santa Biblia*: "Salmos" (90: 4), *op. cit.*, p.576. Véase también "Salmos" (84: 10) y 2 Pedro (3: 8) donde cita: "Mas, oh amados, no ignoréis esto: que para con el Señor un día es como mil años, y mil años como un día".

caballo. En el alba, la lejanía se erizó de pirámides y de torres (10 y 11).

Un misterioso jinete herido viene del Oriente y le enseña el camino a Rufo: "su patria era una montaña que está al otro lado del Ganges". Entendemos que el viaje de Rufo toma rumbo hacia Occidente porque en la patria del jinete "era fama que si alguien caminara hasta el occidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad". Es sabido que, marchando por el norte de África hacia el Occidente, se cruza el desierto del "Sahara" que ocupa casi todo el tercio norte de África. Luego viene la montaña "Atlas" que dio nombre al océano Atlántico.

Hasta aquí los datos del cuento coinciden con la geografía, pero los siguientes datos necesitan algo de reflexión. El hecho de que una flecha cretense le haya lacerado a Rufo no encaja con los datos espaciotemporales mencionados. Tampoco sería lógico que la lejanía se erizara de pirámides y de torres después de haber cruzado la tierra egipcia hacia el Oeste. Rufo había llegado hasta la cordillera del Atlas en el extremo noroeste de África, por eso es inadecuada la aparición de las pirámides en aquella parte del continente africano. Por último, la zona donde están las pirámides en Egipto no tiene ningún tipo de torres que se erizan junto a los tres monumentos. La única interpretación posible es que Rufo, estando en el desierto, ha perdido la orientación y el conocimiento tanto a nivel temporal como a nivel espacial, lo que confirma el carácter divino del laberinto desértico: "En el desierto los perdí, entre los remolinos de arena y la vasta noche". De nuevo salta a la vista la imagen del hombre como un ser perdido en el laberinto divino del desierto.

C. LA BÚSQUEDA POR LABERINTOS DE AGUAS.

Flaminio Rufo tuvo que abandonar el jardín de Tebas, con toda la seguridad que le suministraba, en busca de la gloria y las hazañas con todo el peligro que supone la tarea de

atravesar el ininteligible universo del desierto. Para llegar a la secreta Ciudad de los Inmortales, el jinete malherido indica la ruta que hay que seguir: “Si alguien caminara hasta el occidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad” (9). Desde nuestro punto de vista, la asociación del jardín de Tebas y la referencia al occidente en la frase del jinete tiene un sentido profundo respecto al tema de la inmortalidad: los faraones solían edificar sus casas y sus negocios en la parte oriental del Nilo relacionando la vida con la salida del sol y el florecimiento de la actividad humana, mientras dedicaron la parte occidental a las tumbas como en el Valle de Los Reyes, en referencia a la idea de la muerte asociada a la puesta del sol y el fin de la vida:

En la ciudad existían 2 zonas claramente diferenciadas: la oriental, la de la vida y la occidental, la de la muerte. En la zona derecha se edificaron los palacios reales, los templos y los edificios administrativos y era el lugar en el que se desarrollaba la vida de sus ciudadanos. La orilla izquierda estaba totalmente destinada a personas relacionadas de una u otra forma con la muerte, las tumbas reales o civiles o el culto a los difuntos⁸.

Teniendo en cuenta las creencias antiguas de la resurrección y el renacer, diríamos que “Occidente” es el lugar simbólico de la vida eterna; de la inmortalidad. Es sabido que Tebas (la actual famosa ciudad de Luxor en el sur de Egipto) era la capital de varias dinastías fuertes en la historia del Antiguo Egipto.

El recorrido de la búsqueda será, pues, por diversos ríos. El punto de partida de ese laberinto es el río Ganges, sigue en El Nilo “el Egipto que alimentan las lluvias” y acabará en otro río más. En Borges se destaca la idea del río como un laberinto de aguas⁹, y Herodoto supone la existencia del laberinto más antiguo

⁸ www.egiptologia.org/geografia/tebas. Fecha de consulta: 08/01/2009.

⁹ Emir Rodríguez Monegal: *Borges, una biografía literaria*, México, FCE, 1987, p.43.

en Heracleópolis, en Egipto¹⁰. Sería lícito, a la luz de las dos nociones, sugerir que El Nilo mencionado en el cuento se refiere a un laberinto, en concreto a las pirámides que los faraones construyeron con su estructura laberíntica y las utilizaban como tumbas para los reyes. Creían en la otra vida que existe más allá de la muerte, y por eso esas estructuras representan el centro donde se efectuaba el paso de la vida a la muerte, y de la muerte a la vida. Según Rodríguez Monegal:

En la mitología egipcia, el laberinto era el lugar donde se enterraba a los muertos, el lugar pues del “desnacer”, que es otra manera de nacer, el paso de una vida a otra. Pero el laberinto es también un centro [...] El ombligo, el círculo dentro del círculo, es el símbolo de la creación incesantemente renovada. Ya sea el paso de la vida a la muerte o, inversamente, de la muerte a la vida, el laberinto es el origen y el fin, a la vez Alfa y Omega¹¹.

El primer apartado del cuento se cierra con otro laberinto, esta vez onírico, que está relacionado también con el agua. Todos los detalles del sueño remiten a la promesa de la inmortalidad que surge como un tesoro protegido en el centro sagrado del laberinto:

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 (11).

Metafóricamente, la inmortalidad para Rufo es el agua para quien se está muriendo de sed en medio de un desierto. El agua del cántaro

¹⁰ El primero en mencionarlo fue Herodoto y luego, Plinio, en su *Historia Natural*, habló de su origen que se remonta a 3600 años antes de su tiempo. Según Adrián Huici, ese laberinto egipcio fue construido por un tal Psammético, de quien habría tomado Dédalo el modelo para construir el laberinto de Creta. Véase Adrián Huici: *El mito clásico...*, op. cit., pp. 130 y 131, Heródoto: *Historias II*, Edición de Antonio González Caballo, Madrid, Akal, 1994, p. 243 y 244.

¹¹ Emir Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo*, Caracas, Monte Ávila, 1991, p. 105.

no se trata de un espejismo porque “mis manos lo tocaban, mis ojos lo veían”. Lo imposible era beber, ya que la inmortalidad es un atributo exclusivo de la divinidad. El sueño dibuja la angustia del camino hacia una meta que se divisa, pero se sabe inalcanzable. Rufo era consciente de su condición humana, por eso “sabía que iba a morir antes de alcanzarlo”. La extensión del desierto, la locura, los motines y el caos que precedieron a la pesadilla pueden ser otra justificación de la desesperación de Flaminio Rufo frente a la pesadilla del cántaro. La ubicación del laberinto onírico al final del primer apartado sirve como puerta o pasaje de un laberinto a otro; de un apartado a otro; de un nivel de lectura a otro. Por otra parte, el carácter onírico del laberinto sugiere que el viaje y la búsqueda se interiorizan, cambiando el rumbo hacia las profundidades del ser humano: de lo material a lo espiritual, de lo físico a lo metafísico.

II. EL TEMA DEL DOBLE

En el origen etimológico de la palabra “laberinto” se aprecia el sentido del hacha de doble filo. A base de esta posibilidad, hablamos del doble filo: el laberinto del doble centro (el nacimiento y la muerte), la serpiente como doble símbolo de vida y muerte y, por último, el dualismo de las ventajas y las desventajas de la inmortalidad.

A. NACIMIENTO Y MUERTE

En “El Inmortal” el término “laberinto de doble centro” se refiere al nacimiento y a la muerte. El recorrido que hace el protagonista en busca de la inmortalidad (un río cuyas aguas conceden la inmortalidad y otro río cuyas aguas la borran) confirma la idea del dualismo y guarda una estrecha relación con la figura del laberinto como doble centro de vida y de muerte; los dos acontecimientos más significativos de toda la vida humana. El hombre es un ser entre paréntesis cuyo primer término es el nacimiento y el otro, la muerte.



Foto aérea del Valle de los Reyes en Luxor, Egipto.

El segundo apartado del cuento abre con el panorama que rodea el acceso al tesoro o el descubrimiento de la secreta Ciudad de los Inmortales. El protagonista se encuentra arrojado en un nicho excavado en la piedra de una montaña donde:

Al pie de la montaña se dilataba sin rumor un arroyo impuro, entorpecido por escombros y arena; en la opuesta margen resplandecía (bajo el último sol o bajo el primero) la evidente Ciudad de los Inmortales. Vi muros, arcos, frontispicios y foros: el fundamento era una meseta de piedra. Un centenar de nichos irregulares, análogos al mío, surcaban la montaña y el valle. En la arena había pozos de poca hondura (11).

El adjetivo “evidente” que describe la ciudad coincide con el adjetivo “nítido” que designaba el laberinto del cántaro en el primer apartado y que da acceso al tesoro guardado en el centro del desierto, con lo cual queda claro que los detalles del laberinto onírico remiten al descubrimiento de la deseada Ciudad de los Inmortales. En cuanto al territorio donde se encontraba la ciudad, suponemos que está inspirado en el diseño del mencionado Valle de los Reyes en la ciudad de Tebas. Allí se sepultaron los reyes de las dinastías XVIII,

XIX y XX, así como algunas reinas, príncipes, nobles e incluso mascotas. Veamos las imágenes y luego explicamos nuestra hipótesis.

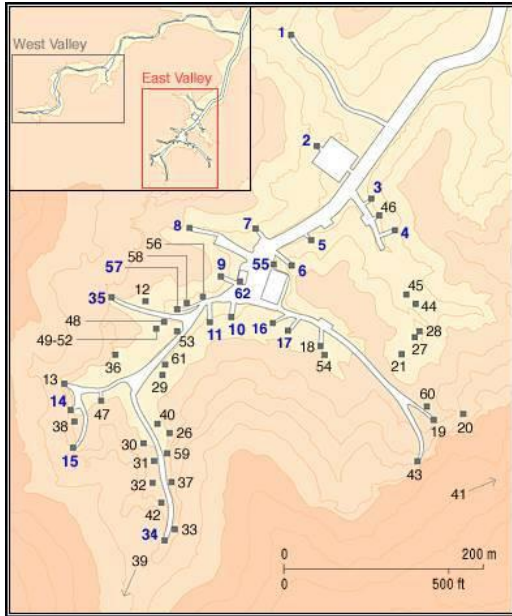


Imagen de la página web:
www.Elhistoriador.es/egiptoTebas
 que se trata de un plano de las tumbas en el Valle de los Reyes, Luxor, Egipto.

Los números en el plano corresponden a la ubicación de las tumbas y los pozos que forman la superficie de la zona. Por ejemplo, el número 1 es la tumba de Ramses VII, el número 2 es la de Ramses IV y el número 62 es la famosísima tumba de Tutankamón. Casi un tercio de los números corresponden a pozos (los números 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 37, 40, 41, 44, 49, 53, 54, 56, 58, 59 y 61).

El protagonista describe el paisaje: “Un centenar de nichos irregulares” que “surcaban la montaña y el valle” lo que encaja perfectamente con la primera imagen. Los pozos esparcidos por el valle coinciden con los descritos por Rufo en el cuento: “En la arena había pozos de poca hondura”. Que Borges se haya inspirado para este panorama en el diseño del Valle de los Reyes no es una casualidad. Habíamos mencionado las creencias del morir y el renacer en el Antiguo Egipto, y destacamos que la parte occidental de la ciudad correspondía a las necrópolis y al culto de los muer-

tos. Los faraones creían absolutamente en la inmortalidad de las almas, incluso las de sus mascotas (las tumbas 50, 51 y 52) que corresponden a perros, patos y monos. Borges podría haberse inspirado para el territorio de la Ciudad de los Inmortales en la necrópolis de Tebas, donde el culto de la muerte y de la vida de ultratumba alcanzó su auge durante la época de los faraones.

El narrador deja entre paréntesis esta frase: “(bajo el último sol o bajo el primero)”, donde llama la atención mencionar el último sol antes del primero. Según Adrián Huici, esta frase es una muestra de que las referencias temporales comenzaban a diluirse en medio del desierto, de manera que no se sabe: “Si el sol que lo ilumina es el último o el primero, es decir, si se trata del amanecer o del ocaso, y tampoco lo sabrá porque la inmediatez y lo insoportable de la sed llevan al romano a arrojarla ladera abajo, para saciarla en el arroyo”¹². A nuestro ver, el último sol se refiere a la muerte y el primero- siendo posterior a la muerte en este caso- se refiere al renacer; el nacer de nuevo; la vida después de la muerte; la vida de la eternidad, lo que significa que el protagonista se encuentra ahora en la frontera entre dos vidas absolutamente distintas. Rufo está a punto de vivir una experiencia única, la de cruzar la frontera entre la mortalidad y la inmortalidad. El protagonista está tan extasiado que no podía distinguir si ha cruzado esta frontera o todavía no, por eso nos ha dejado esa relevante frase entre paréntesis y con el orden aparentemente equivocado pero significativamente acertado.

Deseoso de penetrar en la Ciudad de los Inmortales (nuestro mundo), llega a pasar por un laberinto subterráneo que simbólicamente alude al vientre de la madre. Curiosamente, este laberinto coincide en sus detalles con una pesadilla que tanto agitaba a Borges durante su vida. Solía soñar con cuartos idénticos a otros cuartos que se repetían infinitamente. En el sueño, una luz inmutable le mostraba el laberinto sin fin que recorría y volvía a recorrer hasta que la angustia creciente de la pesadilla lo despertaba. Los demás detalles del

¹² Adrián Huici: *El mito clásico...*, op. cit. p. 178.

viaje por el interior del laberinto poseen reveladoras connotaciones, según explica Emir Rodríguez Monegal:

Al hablar de la vasta cámara circular, después de la cual habrá de encontrar el acceso a la Ciudad de los Inmortales, el narrador indica que tenía "nueve puertas", las que conducían a nueve laberintos, sólo uno de los cuales, "el noveno", no volvía hacia la misma cámara¹³.

Rodríguez Monegal afirma que el número nueve aquí corresponde a los nueve meses de gestación, a la vida de las criaturas dentro del laberinto del vientre materno, del que el niño habrá de emerger al "noveno mes"¹⁴:

Las otras connotaciones sobre esa cámara secreta son también reveladoras. Es silenciosa excepto por el sonido del viento y del agua; el camino hacia el exterior, cuando se lo encuentra, es a través de un remoto orificio en el techo, a través del cual puede verse el cielo azul, casi púrpura. Hasta el rechazo que la Ciudad de los Inmortales inspira al narrador corresponde al rechazo de la brutalidad y la violencia del mundo exterior, que es tan común entre los niños¹⁵.

La pérdida de memoria que sigue a la experiencia de descubrir la Ciudad de los Inmortales (es decir, al ingresarse al mundo) es igualmente característica del trauma del nacimiento (el de cortar el cordón umbilical). Para María Esther Vázquez, el hecho de que Borges naciera en el octavo mes de ser concebido es un pretexto para destruir la interpretación anteriormente citada. La escritora refuta la interpretación de Rodríguez Monegal y señala que: "Pudiera ser exacta la interpretación, pero un pequeño detalle la destruye: Borges

nació en el octavo mes de ser concebido y desde la adolescencia conocía esta circunstancia poco frecuente"¹⁶. Desde nuestro punto de vista, si Borges nació en el octavo mes, esto no es pretexto para destruir toda la interpretación, pues ese detalle, según la propia escritora, es una circunstancia "poco frecuente". Entonces, el caso de Borges es una excepción y la excepción nunca destruye la regla general. Por otra parte, las diversas alusiones en el relato son tan expresivas y tan correspondientes que no cabe duda de que se refieren al acto de nacer.

B. LA SERPIENTE: DOBLE SÍMBOLO DE VIDA Y MUERTE.

Al llegar a este punto, el protagonista se encuentra con los trogloditas que, misteriosamente, son los verdaderos inmortales. Son de piel gris, desnudos, bajitos, no hablan y devoran serpientes. En resumen, son poco humanos o como les describe el texto literalmente: "pertenecían a la estirpe bestial de los trogloditas". El encuentro con estos seres monstruosos le había suscitado a Rufo la repugnancia y el asco, tanto que deseaba morir y la muerte se le escapaba: "Los trogloditas, infantiles en la barbarie, no me ayudaron a sobrevivir o a morir. En vano le rogué que me dieran muerte". No hubo remedio: para incorporarse al reino de los inmortales e identificarse con los trogloditas, Rufo tenía que compartir su "primera detestada ración de carne de serpiente". A nivel simbólico, la aparición de este animal cobra mucho sentido porque se refiere al tema de la inmortalidad, el renacer o el existir eternamente. La serpiente es un animal que tiene muchas posibilidades de transformarse y de autogenerarse debido al cambio de su piel. Para los aztecas, Quetzlcoatl (la serpiente plumada o la serpiente pájaro) es uno de los más conocidos dioses y es capaz de perder su piel en la primavera para recobrar otra. Sobre esta característica reflexiona Olivier Beigbeder en su estudio sobre los antiguos textos de los

¹³ Emir Rodríguez Monegal: *Borges, una biografía...*, op. cit., 1987, p. 66.

¹⁴ Según María Esther Vázquez, Leonor, la madre de Borges, se vanagloriaba de la frase del médico que la atendió en el parto y que repetía con bastante frecuencia: "Las criaturas ochomesinas suelen ser muy inteligentes y talentosas".

¹⁵ Emir Rodríguez Monegal: *Borges, una biografía...*, op. cit., p. 67.

¹⁶ María Esther Vázquez: *Borges, esplendor y derrota*, Barcelona, Fábula Tusquets, 1999, p. 174.

naturalistas que afirman la capacidad de la serpiente a regenerar su piel al encerrarse en un paso estrecho y allí deja su piel arrugada; luego, deslizándose y despojada de sí misma desde su entrada, no sale de su escondrijo sino brillante y rejuvenecida:

De esta suerte evoca el tiempo que se renueva sin cesar, e incluso la vida, es decir, la fecundidad. La fascinación que produce su mirada y su vida subterránea hacen de ella la poseedora de conocimientos ocultos, del secreto de la vida, y a la vez el guardián de los tesoros y el agente de la abundancia¹⁷.

Uno de los simbolismos de la serpiente es el de la muerte y renacimiento manifestado en el símbolo de la medicina y la farmacología, rodeando el caduceo para mostrar su papel de preservar la vida y luchar contra la muerte. El mismo matiz simbólico está presente en *La Biblia* donde los israelitas hablaron contra Moisés y contra Dios, porque tenían miedo de perecer en el desierto; en castigo, el Señor les envió serpientes abrasadoras para hacerlos morir. Acudieron a Moisés quien: “hizo una serpiente de bronce, y la puso sobre un asta; y cuando alguna serpiente mordía a alguno, miraba a la serpiente de bronce, y vivía”¹⁸. Es un símbolo doble como causa de muerte y dadora de vida¹⁹ simultáneamente. La figura de la serpiente, mordiéndose la cola, es también inspiradora en cuanto al tema de eternidad, porque representa así el tiempo circular y es símbolo del eterno retorno; del no tiempo, de la eternidad y de la inmortalidad. Al morder con los dientes el extremo de su cola, una serpiente traza un círculo con su cuerpo. Esta imagen, que es un símbolo irrefutable de la inmortalidad:

¹⁷ Olivier Beigbeder: *Léxico de los símbolos*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1989, p. 366.

¹⁸ *Santa Biblia*: “Números” (21: 9), *op. cit.*, p.157.

¹⁹ En “San Juan” (3:14 y 15), Cristo se aplica a sí mismo el símbolo de la serpiente: “Como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así es necesario que el Hijo del Hombre sea levantado, para que todo aquel que en él cree, no se pierda, mas tenga vida eterna”. Es frecuente comparar la serpiente levantada con Cristo que, con su sacrificio, regala al mundo la vida y la cura de la mordedura de la serpiente.

Sirvió a los egipcios para representar la eternidad de todas las cosas. Cuando por haberlo decretado así la divinidad se produce la destrucción de una cosa, luego, con constante e inexorable ley sigue la creación de otra. Realmente el mundo se mantiene gracias a esta alternancia²⁰.

La inmortalidad señalada aquí es la de las especies que Dios selló como orden natural. Simultáneamente, en la figura de una serpiente agarrándose la cola con su propia boca, se puede contemplar el carácter ilusorio y fugitivo de la vida humana que, apenas nacida, declina hacia la muerte y lleva unido su principio a su fin. Para resumir esta idea, Filippo Picinelli cita a un tal Manilio quien decía: “Al nacer empezamos a morir, y el final depende del principio”²¹.

C. LA INMORTALIDAD: ¿VENTAJA O DESVENTAJA?

Paradójicamente, la inmortalidad buscada por el protagonista se convierte en una desgracia: “Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprendible, es saberse inmortal” (21). Ser inmortal es aproximarse, como los trogloditas, a la categoría de los animales que son eternos en tanto que no tienen consciencia de la muerte. Después de conseguir la inmortalidad, Rufo-Cartaphilus empieza a sufrir por esa condición aparentemente ventajosa y llega, incluso, a despreciarla por haber sacrificado su identidad humana. Ha salido en busca de la inmortalidad, anheloso a encontrar “el río secreto que purifica de la muerte a los hombre, el río cuyas aguas dan la inmortalidad”. Después de haber bebido del río, descubre que el ser inmortal es una idea espantosa. Así empieza a buscar una salida. “Si existe un río cuyas aguas dan la inmortalidad; en alguna región habrá

²⁰ Filippo Picinelli: *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos*, México, Conacyt, 1999, p. 134.

²¹ *Ibid.*, p. 133.

otro río cuyas aguas la borren”. Borges reflexiona sobre el tema:

Yo, personalmente, no la deseo (la inmortalidad) y la temo; para mí, sería espantoso saber que voy a continuar, sería espantoso pensar que voy a seguir siendo Borges. Estoy harto de mí mismo, de mi nombre, de mi fama y quiero liberarme de todo eso²².

Conseguir la inmortalidad supone la pérdida de la identidad humana y, por consiguiente, la muerte de los valores: si “en un plazo infinito, le ocurren a todo hombre todas las cosas” (21), la indiferencia será la reacción lógica frente a cualquier hecho por horrible que sea. La inmortalidad, por un lado, aleja al hombre de la doctrina del bien y el mal. Por el otro lado, conduce a un estado de inactividad tanto a nivel creativo (todo está eternamente escrito) como a nivel social. Los trogloditas carecen del concepto de piedad (a un compañero herido que se despeñó en una cantera muy honda le trataron con tanta insensibilidad que tardaron setenta años antes que le arrojaran una cuerda). Cualquier contacto del hombre con la infinitud no supone un don sino más bien todo lo contrario.

La pérdida de la identidad es una de las consecuencias funestas del imparable anhelo humano a alcanzar lo absoluto. Casi todos los personajes borgeanos enfrentados con la infinitud acaban afantasmados o aniquilados: en “El jardín de senderos que se bifurcan”, Yu Tsun mata a Stephen Albert después de haberle revelado el secreto de la novela caótica de su antepasado, y el propio Yu Tsun muere disparado a manos de Richard Madden. En “La escritura del Dios”, Tzinacán acaba encerrado en su celda circular y comenta: “por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad” (123). A “Funes el memorioso”, la posesión de una memoria infinita acaba costándole la vida. El hombre acaba optando por recuperar su condición humana al encararse con el horror

adjunto a la inmortalidad. Puesto que el hombre está hecho de tiempo, le resulta imposible conciliar su condición humana con la condición atemporal de la inmortalidad:

En algún punto del laberinto borgeano encontramos dos corrientes opuestas que expresan la angustia *temporal* del hombre: de un lado su ansia de inmortalidad, que es real, y del lado opuesto el ansia de *mortalidad* de los que alcanzaron la vacía inmortalidad en el mundo suprarrazional de Borges. El hombre que está hecho de tiempo, no puede vivir en el suprat tiempo de Borges²³.

En la figura de Argos se puede escudriñar otra desventaja de la inmortalidad. Argos “trazaba torpemente y borraba una hilera de signos” sin poder llegar a una forma inteligible o satisfactoria, lo que refleja la pérdida de la capacidad creadora entre los inmortales. Escribir en la arena prefigura el sinsentido de la tarea del troglodita. La arena, bajo la omnipotente figura del reloj, es igual al agua en tanto que simboliza el manar continuo y eterno del tiempo. La eternidad temporal agota todas las formas posibles de la creación literaria dejando la única posibilidad de repetir lo anteriormente creado, por eso: “Homero compuso la *Odisea*, postulado un plazo infinito, [...] lo imposible es no componer, siquiera una vez, la *Odisea*”. Desde el punto de vista de Argos, el haber compuesto la *Odisea* no supone ninguna hazaña: ser inmortal le permite ser todos los hombres y, entre ellos, Homero. Es una cuestión de tiempo o, mejor dicho, de no tiempo. Sólo cabe esperar, porque un inmortal tendrá toda la eternidad para poder agotar todas las combinaciones posibles tanto a nivel humano como a nivel literario.

Contrariamente, saber que cada acto que realizamos puede ser el último concede mucho valor a nuestra vida y a nuestra mortalidad. Lo peor, entre los inmortales, es la aplicación del sistema de compensaciones o lo que Adrián Huici denomina “la absoluta relativización

²² Pedro Jorge Romero: “La casa de Borges. Notas parciales sobre los laberintos en dos cuentos de Jorge Luis Borges”, en página web: www.archivodenessus.com/articulo.

²³ Alberto C. Pérez: *Realidad y suprarrealidad en los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges*, Miami, Ediciones Universal, 1971, p. 215.

axiológica”²⁴. A la luz de esta teoría de compensaciones:

Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir. Así como en los juegos de azar las cifras pares y las cifras impares tienden al equilibrio, así también se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez [...] Sé de quienes obraban el mal para que en los siglos futuros resultara el bien, o hubiera resultado en los ya pretéritos (21 y 22).

Teniendo en cuenta todas las desventajas de ser inmortal, no es de extrañar que Cartaphilus-Rufo se haya regocijado por haber recuperado su mortalidad. Después de explayar la vertiginosa red de personas que ha sido, el inmortal se da con un caudal de agua clara. Al beber, le hiere un árbol espinoso y comprueban con una gota de sangre- su reingreso al género humano: “Incrédulo, silencioso y feliz, contemplé la preciosa formación de una lenta gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres. Esa noche, dormí hasta el amanecer” (25). Con este episodio el protagonista recupera su identidad humana y, con ella, el sueño que le estaba denegado mientras mantenía la condición deshumanizada de inmortal: “La codicia de ver a los Inmortales, de tocar la sobrehumana Ciudad, casi me vedaba dormir [...] no dormían tampoco los trogloditas” (12). El insomnio es uno de los síntomas de la inmortalidad, que una vez anulada, se anulan también sus efectos y se vuelve a la normalidad, a la moderación y al equilibrio como explica Estela Cédola:

Esa noche recuperó también el sueño y la felicidad. Se destaca nuevamente el sistema de oposiciones: a los inmortales les corresponde la extrema lucidez, el insomnio, el pensamiento puro. A los mortales, una lucidez moderada, el sueño y la imaginación, la ventaja de un posible

²⁴ Véase Adrián Huici: *El mito clásico...*, op. cit., p.227, donde explica: “Lo que para el hombre es bueno en una época puede acabar siendo malo en otra; lo que hoy nos parece terrible, en el decurso de los siglos puede verse como positivo; quienes hoy son enemigos mortales, mañana serán aliados”.

equilibrio: pueden estar despiertos y también pueden dormir²⁵.

III. EL PANTEÍSMO

En “El inmortal” el tema central es la noción panteísta que predomina también en una buena parte de la narrativa borgeana. Jaime Alazraki explica el panteísmo borgeano: “Todo está en todas partes, y cualquier cosa es todas las cosas”²⁶, y en palabras de Ana María Barrenechea: “La infinita variedad puede fundirse en un solo hecho, y un solo hecho puede agrandarse hasta abarcar el universo”²⁷. El propio Borges concede otra pista más clara del panteísmo en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare”²⁸. Paralelamente, podemos decir que todos los hombres que repiten una línea de Homero, son Homero. A la luz de esta hipótesis, comprobamos las repercusiones panteístas en el relato tanto a nivel literario como a nivel humano. El panteísmo a nivel humano significa que todos los hombres son un sólo hombre, y un solo hombre es todos los hombres y cada uno de ellos. Según Ana María Barrenechea: “Una vida sin fin podría ofrecer la posibilidad de experimentar todas las aventuras, de agotarlas y de repetirlas hasta el cansancio”²⁹. El otro nivel es literario, y resalta el carácter metatextual de la literatura mediante la aplicación de ley de la causalidad: cada texto es un fruto de otros textos anteriores y, al mismo tiempo, genera otros textos posteriores. El conjunto de los textos contiene la historia universal de la

²⁵ Estela Cédola: *Borges o la coincidencia de los opuestos*, Buenos Aires, Eudeba, 1987, p. 145.

²⁶ Véase Jaime Alazraki: *Narrativa y crítica de nuestra América*, Madrid, Castalia, p. 52, donde declara también que Borges, en *Otras inquisiciones*, dice: “Cualquier cosa es todas las cosas, la historia universal está en cada hombre, cualquier vida consta de un solo momento”.

²⁷ Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad...*, op. cit., p. 74.

²⁸ Jorge Luis Borges: *Ficciones*, op. cit., p. 29.

²⁹ Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad...*, op. cit., p. 71.

humanidad, y la historia de la humanidad está en cada uno de ellos y en todos.

A. EL NIVEL LITERARIO

Toda la historia de Rufo se narra desde otro nivel superior del cuento que se trata del manuscrito encontrado, no casualmente en este caso, en un volumen de la *Iliada* de Pope. El cuento abre con estas palabras: “El anticuario Joseph Cartaphilus, de Esmirna, ofreció a la princesa de Lucinge los seis volúmenes en cuarto menor (1715-1720) de la *Iliada* de Pope [...] En el último tomo de la *Iliada* halló este manuscrito” (7 y 8). Esta presentación da acceso a toda la historia de “El inmortal”, y deja evidente la presencia de Homero desde las primeras líneas del cuento. Adelantando un poco en el cuento, nos encontramos con otro toque “homérico”, esta vez se trata del nombre de “Egipto” en referencia al río “Nilo”. El uso del Egipto en vez del Nilo es propio de la *Odisea* como lo confirma el narrador quien aclara el plan del relato:

En el primer capítulo, el jinete quiere saber el nombre del río que baña las murallas de Tebas; Flaminio Rufo, que antes ha dado a la ciudad el epíteto de Hekatómpylos, dice que el río es el Egipto; ninguna de esas locuciones es adecuada a él, sino a Homero, que hace mención expresa, en la *Iliada*, de Tebas Hekatómpylos, y en la *Odisea*, por boca de Proteo y de Ulises, dice invariablemente Egipto por Nilo (25).

A partir del segundo apartado del cuento abundan las referencias “homéricas” que permiten seguir, con mayor nitidez, la figura del presunto autor de la *Iliada* y la *Odisea*. Después de haber bebido del río de la inmortalidad, y antes de perderse en los delirios y en el sueño, dice Marco Flaminio Rufo: “inexplicablemente repetí unas palabras griegas: *Los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Esepo*” (12). En primer lugar, “esas palabras son homéricas y pueden buscarse en el fin del famoso catálogo de las naves” (25 y 26). En segundo lugar, confirma la idea panteísta a nivel humano a través del preciso empleo de la palabra “inexplicablemente”. Es curioso que

un tribuno romano hable en griego cuando podría emplear el latín. El adverbio, profesionalmente utilizado, cobra mucho sentido en cuanto a la idea central del cuento: todos los hombre (Cartaphilus, Rufo y Homero) son un solo hombre y cada uno de ellos es todos los hombres. Que un tribuno “romano” hable en “griego” no resultaría extraño pues ese romano representa a todos los hombres de todas las razas humanas. En el mismo párrafo, el protagonista detecta otra pista menos explícita: “Después, en el vertiginoso palacio, habla de una reprobación³⁰ que era casi un remordimiento; esas palabras corresponden a Homero, que había proyectado ese horror” (26). Luego, Ana María Barrenechea³¹ descubre la semejanza entre los famosos epítetos homéricos atribuidos al mar: “el vinoso ponto” y la combinación de colores azul y púrpura en el cuento al hablar del círculo de luz a la salida del palacio.

El tercer apartado del cuento está dedicado a otra alusión “homérica”: el episodio del troglodita que siguió a Rufo hasta la entrada de la Ciudad de los Inmortales. A su salida, el protagonista intentó comunicarse con él, y le puso un nombre “Argos” que era el nombre del perro de Ulises, el protagonista de *La Odisea*. Luego, este Argos- al responder la pregunta de Rufo sobre *La Odisea*- resulta ser el mismísimo Homero: “Ya habrán pasado mil cien años desde que la inventé” (19). Está claro que todas estas claves revelan el carácter metatextual del cuento, sobre todo, en lo que corresponde a Homero y su producción como modelo literario omnipresente.

En la *Posdata* informa el narrador que el manuscrito de Cartaphilus ha sido publicado y ha encadenado varios comentarios críticos, entre ellos: “A coat of many colours” de un tal Nahum Cordovero donde:

³⁰ Dice el texto: “Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración [...] contamina el pasado y el porvenir [...] Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz”.

³¹ Ana María Barrenechea: *La expresión...*, op. cit., p. 103.

Denuncia en el primer capítulo breves interpolaciones de Plinio (*Historia naturalis*, V, 8); en el segundo, de Thomas De Quincey (*Writings*, III, 439); en el tercero, de una epístola de Descartes al embajador Pierre Chanut; en el cuarto, de Bernard Shaw (*Back to Methuselah*, V). Infiere de esas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo (27).

Leo Pollmann refuta las conclusiones del Dr. Cordovero mostrando que la presencia de esa voráGINE de material bibliográfico tan heterogéneo coincide con el tema principal del cuento. Sin embargo aplaude el título elegido por Cordovero: "A coat of many colours" afirmando que el texto es realmente un tejido multicolor. Acerca de las citas denunciadas del párrafo anterior, Pollmann señala que encajan perfectamente con la línea general del texto de Cartaphilus:

La Historia Naturalis, por ejemplo, porque su autor reunió en ella materiales de quinientos autores sin considerarse, por eso, como plagador; las *confessions of an Opium Eater* porque son el relato de un estado onírico-patológico; las cartas de Descartes al embajador Chanut, porque en una de ellas, la del 6 de junio de 1647, Descartes defiende la extensión indefinida del mundo y la eternidad de la duración de la materia, y *Back to Methuselah* por la idea de que, con la longevidad, todo pierde su valor. Borges puede citar estas fuentes sin perjudicar su obra, al contrario: confirma de esta manera, su mensaje filosófico y su posición poetológica. Nada es nuevo ni importante en sí³².

En resumen, la transtextualidad en Borges prepondera, en primer lugar, la figura del laberinto que acecha al lector cada vez que el texto principal se inclina hacia otro texto abriendo el camino a infinitas bifurcaciones del Dédalo literario. El lector, a su vez, tiene la opción de seguir adelante en su lectura lineal sin prestar mucha atención a las intrusiones textuales que intentan desviarle, o dejarse llevar por la corriente de la narración entrando así en una red creciente e interminable de ramificaciones textuales que acaban agotando el recorrido propuesto por el autor. En segundo

lugar, con la transtextualidad resurge la figura del río como representación de la inmortalidad a nivel literario: El río, como la literatura, es eterno y, aunque cambiante, uno y el mismo, por eso suele decirse que uno nunca bebe del mismo río dos veces.

Por otro lado, el cuento se abre con un epígrafe de *Ensayos* de Francis Bacon que aborda la intrincada cuestión de la dialéctica entre lo nuevo y lo viejo: "Salomon saith: *There is no new thing upon the Earth*. So that as Plato had an imagination, *that all knowledge was but remembrance*; so Salomon giveth his sentence *that all novelty is but oblivion*" (7). El texto se trata de una cita de Bacon que, a su vez, cita a Salomón y a Platón y discute la idea del circuito cerrado de la antigüedad y la novedad que están en un juego eterno: lo antiguo, por olvido, lo consideramos como novedoso. Con el tiempo, este novedoso se convierte en antiguo abriendo el camino a otra novedad que, a su vez, no se trata más de una reencarnación de lo antiguo, y así sucesivamente. Leo Pollmann reflexiona sobre el tema en Borges:

Quien constata una novedad, llega tan sólo a ser víctima del olvido, o más exactamente, de su (ya) no saber: en el mundo no hay nada nuevo en el sentido estricto, filosófico de la palabra. Esta reflexión no sorprende en Borges. Tampoco sorprende que Borges, respecto de esta idea central, se apoye en un autor y en un texto dado, en algo ya pensado, escrito y leído³³.

Como una consecuencia, desaparece toda posibilidad de originalidad: son las mismas palabras que se escriben y reescriben sin cesar, o en palabras de Adrián Huici: "¿qué otra cosa es la literatura sino un hacer con unos materiales previamente utilizados por otros, un transformar incesante de lo que otros, a su vez, ya habían con-formado?"³⁴. Esta sentencia es un hacha de doble filo: por un lado, invalida toda tarea literaria que tenga como objetivo sacar una novedad inédita, porque todo está previamente escrito. Por el otro

³² Leo Pollmann: "¿Con qué fin narra Borges? Reflexiones...", *op. cit.*, p. 44.

³³ Leo Pollmann: "¿Con qué fin narra Borges? Reflexiones...", *op. cit.*, p. 34-35.

³⁴ Adrián Huici: *El mito clásico...*, *op. cit.*, p. 186.

lado, el hombre no ha resignado frente a la imposibilidad de crear algo novedoso. Al contrario, este carácter insólito de la literatura ha motivado, y sigue motivando, a los escritores que cada vez se ven más obsesionados por encontrar esa originalidad inexistente. Se puede, además, enlazar esta reflexión con la idea del lenguaje como instrumento imperfecto e incapaz de reflejar honestamente la realidad en que vivimos. El ser humano procura, a través de la creación literaria, crear una imagen fiel a la realidad en que vive, pero le sorprende descubrir que tanto la realidad como la creación literaria que intenta prefigurar son de carácter ilusorio. Todo son: “Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” (28).

B. EL NIVEL HUMANO.

Todos los personajes del cuento, desde Cartaphilus hasta Marco Flaminio Rufo pasando por los trogloditas y aun el propio narrador, son Homero. Dice Rufo (que es Cartaphilus) a finales del quinto apartado: “Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto” (27). Hemos visto cómo el propio autor del manuscrito detecta referencias homéricas y citas textuales de la *Iliada* y la *Odisea* en su relato. A partir del episodio homérico del troglodita Argos a finales del tercer apartado comienzan a revelarse los enigmas del cuento. Argos es Homero y también Cartaphilus que, a su vez, es Rufo. Para Borges, “todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare”. En paralelo, se entiende que “todos los hombres que repiten una línea de Homero, son Homero”.

El nombramiento de Homero no se refiere al individuo mismo, sino a la identidad literaria del poeta como modelo mítico de toda la literatura universal. Borges ha depositado la fórmula correspondiente que resume el panteísmo desde su punto de vista: “Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agripa, soy Dios, soy héroe, soy

filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy” (22). La diversidad tiende a desembocar siempre en la unidad. A nivel humano, los distintos personajes que aparecen en el cuento se disuelven en la figura de Homero como arquetipo. Este arquetipo único y colectivo que recoge la diversidad implica la anulación de los rasgos personales para poder acoger a todos los individuos que lo componen. El color gris, en este sentido, desempeña un papel importante en dibujar- mejor dicho, desdibujar- los rasgos físicos de los personajes en “El inmortal”. De Cartaphilus afirma el texto: “Era un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos” (7). Resaltar el color gris de los rasgos físicos sirve, por un lado, para preponderar la vaguedad como requisito esencial de la identidad colectiva e impersonal que recoge a todos sin poder ser uno en particular. Por otro lado, el color gris acentúa la naturaleza fantasmal de los personajes, de manera que pueden adaptarse a un arquetipo lejano y pueden ser el reflejo de una identidad indefinida que los contiene a todos.

En la filosofía, se cuestiona cómo es posible concebir lo “Uno” como absoluto, sin ninguna pluralidad y a la vez que de lo “Uno” emane la pluralidad. La naturaleza podría ofrecer una respuesta satisfactoria a través del fenómeno de los fractales que son formas geométricas caracterizadas por repetir un determinado patrón, con ligeras y constantes variaciones. Los fractales pueden ser identificados en la naturaleza. Por ejemplo, en el brócoli, en los árboles, los mariscos, y en cualquier estructura cuyas ramificaciones sean variaciones de una misma forma básica. Cuando los fractales son vistos a través de una lente de aumento, es posible percibir la similitud entre sus diferentes partes, en sus diferentes escalas. La ciencia de los fractales presenta estructuras geométricas de gran complejidad y belleza ligadas a las formas de la naturaleza, al desarrollo de la vida y del Universo. Cada universo fractal, generado a partir de una única ecuación matemática, se reproduce con semejanza en todo y, sin explicación conocida, también se inician diferencias en cada escala, creándose nuevas formas. Vivimos en un mundo en el que la

ciencia nos revela nuevos misterios día a día, y para cada descubrimiento se observan nuevos e inesperados horizontes, generando también más y más interrogantes.

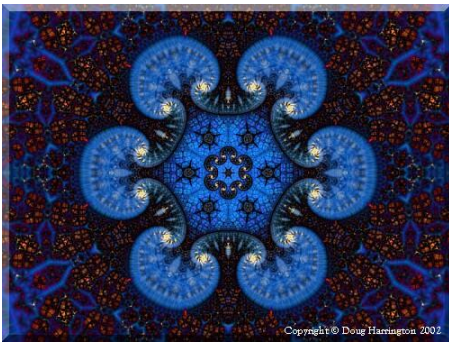


Ilustración de los fractales en algunas de sus posibles formas

Los fractales dieron origen a un nuevo ramo de las matemáticas, muchas veces designado como “Geometría de la Naturaleza”. Las formas extrañas y caóticas de los fractales describen fenómenos naturales como los seísmos, el desarrollo de los árboles, la forma de algunas raíces, la línea de la costa marítima, las nubes...etc. Hoy podemos observar la belleza de las imágenes y su relación con la creciente complejidad de las matemáticas y con el caos (La ciencia cuenta hoy con una Teoría del Caos). Las imágenes abstractas de los fractales tienen el carácter de omnipresencia, debido a que cada fragmento posee las características del todo, infinitamente multiplicadas. Es decir: cada partícula posee dentro de sí la totalidad del Universo.

Bibliografía:

I. Obras de Jorge Luis Borges:

- BORGES, Jorge Luis: *El Aleph*, Madrid, Alianza, 1971.
- _____: *El Hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1960.
- _____: *Ficciones*, Madrid, Alianza/Emecé, 1999.
- _____: *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960.

II. Crítica literaria:

- AIZENBERG, Edna: *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*, Madrid, Iberoamericana, 1997.
- ALAZRAKI, Jaime: *El escritor y la crítica. Jorge Luis Borges*, (eds.) Jaime Alazraki, Madrid, Taurus, 1987
- _____: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas - Estilo*, Madrid, Gredos, 1968.
- _____: *Narrativa y crítica de nuestra América*, Madrid, Castalia, 1978.
- _____: *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Madrid, Gredos, 1977.
- ALIFANO, Roberto: *Conversaciones con Borges*, Madrid, Debate, 1986.
- ARANA, Juan: *El centro del laberinto: Los motivos filosóficos en las obras de Borges*, Ediciones Universidad de Navarra EUNSA, 1994.
- BARRENECHEA, Ana María: *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Centro Editor de de América Latina, 1984.
- BEIGBEDER, Olivier: *Léxico de los símbolos*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1989.
- BRAVO, Víctor: *El orden y la paradoja. Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*, Mérida-Venezuela, Universidad de Los Andes, 2003.
- BURGIN, Richard: *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1974.
- CÉDULA, Estela: *Borges o la coincidencia de los opuestos*, Buenos Aires, Eudeba, 1993.

- Cuadernos Hispanoamericanos*, Homenaje a Borges, n. 505-507, 1992.
- CHEVALIER, Jean- Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988.
- GRAU, Cristina: *Borges y la arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1989.
- GRIMAL, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2004.
- HARD, Robin: *El gran libro de la mitología griega*, Madrid, Esfera, 2008.
- HENREKSEN, Zheylya: *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*, Madrid, Pliegos, 1992.
- HERÓDOTO: *Historias II*, Edición de Antonio González Caballo, Madrid, Akal, 1994.
- HUICI, Adrián: *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, Sevilla, Alfar, 1998.
- JORGE ROMERO, Pedro: "La casa de Borges. Notas parciales sobre los laberintos en dos cuentos de Jorge Luis Borges", en página web: www.archivodenessus.com/articulo. [15/03/2002].
- KAPSCHUTSCHENKO, Ludmila: *El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Londres, Tamesis, 1981.
- LUSKY FRIEDMAN, Mary: *Una morfología de los cuentos de Borges*, Madrid, Espiral, 1990, p. 17.
- NUÑO, Juan: *La filosofía de Borges*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- PÉREZ, Alberto C.: *Realidad y suprarrealidad en los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges*, Miami, Ediciones Universal, 1971.
- PICINELLI, Filippo: *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos*, México, Conacyt, 1999.
- POLLMANN, Leo: "¿Con qué fin narra Borges? Reflexiones acerca de 'El Inmortal'", en Blüher- De Toro (eds.): *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Madrid, Iberoamericana, 1995.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *Borges por él mismo*, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- _____ : *Borges, una biografía literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SABROVSKY, Eduardo: "Bosquejo de una ética para inmortales", en página web: www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol [20/08/2003]
- Santa Biblia*, México, Sociedades Bíblicas Unidas, 1994.
- VÁZQUEZ, María Esther: *Borges, esplendor y derrota*, Barcelona, Fábula Tusquets, 1999.
- _____ : *Borges, sus días y su tiempo*, Madrid, Barquillo, 2001.

Enlace de interés:

www.egiptologia.org/geografia/tebas.
[08/01/2009].

ISHAK FARAG FAHIM
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA