

Sueños, pesadillas y otras fabulaciones de Borges

Bernardo Enrique Flores

Universidad de Los Andes Táchira

Resumen

El sueño y la pesadilla constituyen, en la obra de Borges, temas recurrentes que él elabora con extraordinaria maestría utilizando los recursos de la ficción. Con frecuencia nos seduce con esa idea, tomada en préstamo de los poetas, filósofos y místicos de todas las épocas, de que aún la vigilia no es más que un sueño y también de que los sueños son la actividad estética más antigua. Tal vez quiera con ello que veamos la pobre e ilusoria consistencia de lo que comúnmente llamamos realidad.

La pesadilla es la sensación del honor -nos dice-. Y dos son las imágenes arquetipales que aparecen repetidamente en las pesadillas de Borges: el laberinto y el espejo, al que se añade una tercera: la imagen de las máscaras. Convenidas en mitos personales, Borges hizo de sus pesadillas el nervio central de su poética, cuya fascinación quedó como una impronta en su escritura.

Résumé

Le rêve et le cauchemar constituent dans l'oeuvre de Borges thèmes fréquents qu'il élabore dans une extraordinaire maîtrise en utilisant les recours de la fiction. Souvent il nous séduit avec cette idée empruntée aux poètes, philosophes et mystiques de toutes les époques, que l'état encore de veille ce n'est seulement qu'un rêve et qu'aussi les rêves sont l'activité esthétique la plus ancienne. Peut-être il voulait avec ceci que nous voyons la pauvre et illusoire consistance de ce que nous appelons communément réalité.

Le cauchemar est la sensation d'horreur nous dit-il, et les deux sont les images archétypes qui apparaissent à maintes reprises dans le cauchemar de Borges. Le labyrinthe et le miroir, à ce qu'ajoute une troisième: l'image des masques. Convertis en mythes personnels le nerf central de sa poétique dont la fascination est restée un impromptu dans son écriture.



Abstract

The dream and the nightmare constitute, in the work of Borges, recurrent topics that he elaborates with extraordinary master using the fiction resources. Frequently, he seduces us with that idea, borrowed from the poets, the philosophers and the mystics of all the times, that the vigil is not still more than a dream and also that the dreams are the ancient aesthetic activities. Perhaps, with it, he wants us to see the poor and illusory consistency of what we commonly call reality.

The nightmare is the sensation of the horror -he tells us-. And two are the archetypal images that appear repeatedly in the nightmares of Borges: the labyrinth and the mirror, to which a third one is added: the image of the masks transformed into personal myths, Borges made of his nightmares the central nerve of his poetic whose fascination was like a cast in his writing.

Con alivio, con humillación, con terror,
comprendió que él también era una apariencia,
que otro estaba soñándolo.

J. L. Borges
Las ruinas circulares, *Ficciones*.

No hay un instante que no pueda ser el cráter
del infierno.
No hay un instante que no pueda ser el agua
del paraíso.

J. L. Borges
Doomsday, *Los Conjurados*.

Los sueños son el género; la pesadilla, la especie⁽¹⁾, comienza Borges en su disertación del Teatro Coliseo de Buenos Aires, en una de sus *Siete Noches*. Más adelante dirá que *el sueño es una obra de ficción y que posiblemente sigamos fabulando en el momento de despertamos y cuando, después, los contamos*⁽²⁾.

Así como Boecio, en *La Consolación de la Filosofía*, describe al espectador contemplando una carrera de caballos en el palco de un hipódromo, mientras un segundo espectador, que es Dios, contempla al espectador y a la carrera, desde la cuna hasta la tumba, en el vértigo de un solo instante que es la eternidad, sabiendo, además, cuál es el destino final de la historia universal, así Borges, siguiendo a Dunne en *Un experimento con el tiempo*, sugiere que cada uno de nosotros posee una modesta eternidad personal, a la cual tenemos acceso cada noche, pues en cada sueño fabulamos el pasado, el presente y el futuro. A diferencia de la vigilia en donde el acontecer del mundo onírico es expresado de manera sucesiva (narrativa), en el sueño esto ocurre en una multiplicidad simultánea. El misterio de ese mundo continúa siendo hoy inaprehensible, *sólo podemos examinar de los sueños su memoria, su pobre memoria*⁽³⁾ dice Borges.

El sueño constituye en toda su obra uno de los temas más recurrentes; es oportuno recordar aquí el relato de *Las Ruinas Circulares* donde el autor elabora magistralmente su concepción del mundo onírico con los recursos de la ficción, para construir, desde ésta, una ontología del sueño.

Así como para el hombre de las culturas tradicionales, y para cualquier niño, el sueño y la vigilia son uno y lo mismo, para los

poetas y los místicos existe la sospecha de que el mundo es soñado por un soñador que sueña todo el proceso cósmico, y ese soñador es, a la vez, cada uno de nosotros. Sobre esta hipótesis solipsista Borges se apoya en Calderón: *La vida es sueño*; en Shakespeare: *estamos hechos de la misma madera que nuestros sueños*, y en el poeta Walter von der Vogelweide: *¿He soñado mi vida o fue un sueño?*, sosteniendo así esa antigua idea de que toda vigilia no es más que un sueño, y también *de que los sueños son la actividad estética más antigua*⁽⁴⁾.

Merece aquí una consideración especial el comentario que hace Borges acerca de los sueños proféticos con referencia a dos de los pasajes fundamentales de la literatura clásica, contenidos en la *Odisea* y en la *Eneida*. Aunque Borges no precisa en el caso de la obra de Homero su ubicación en el texto, y lo hace equivocadamente en la de Virgilio, el episodio en mención se refiere a las dos puertas por las que los sueños acceden a los hombres: una de cuerno y otra de marfil. En efecto, finalizando la rapsodia XIX de la *Odisea*, Penélope comunica a Ulises —a quien no reconoce por estar disfrazado de mendigo—, un sueño reciente sobre el cual le pide una interpretación. He aquí su relato:

Hay en la casa veinte gansos que comen trigo remojado en agua y yo huelgo de contemplarlos; más hete aquí que bajó del monte un aguilón de corto pico y, rompiéndoles el cuello, los mató a todos; quedaron éstos tendidos en montón y subióse él al divino éter. Yo, aunque entre sueños, lloré y di gritos; y las aqueas, de hermosas trenzas, fueron juntándose a mi alrededor, mientras me lamentaba tanto de que el aguilón hubiese matado a mis gansos, que movía a compasión. Entonces el aguilón tornó a venir, se posó en el borde de la techumbre y me calmó diciendo con voz humana: '¡Cobra ánimo, hija del celeberrimo Icario!, pues no es sueño, sino visión veraz que ha de cumplirse. Los gansos son los pretendientes y yo, que era el aguilón, soy tu esposo, que he llegado y daré a todos los pretendientes ignominiosa muerte'. Así dijo. Ausentóse de mí el dulce sueño, y mirando en derredor, vi los gansos en el palacio, junto al pesebre, que comían trigo como antes⁽⁵⁾.

La respuesta de Ulises es confirmatoria de la profecía revelada. Penélope entonces le refiere que:

Hay sueños inescrutables y de lenguaje oscuro, y no se cumple todo lo que anuncian los hombres. Hay dos puertas para los

leves sueños: una construida de cuerno, y otra, de marfil. Los que vienen por el bruñido marfil nos engañan, trayéndonos palabras sin efecto; y los que salen por el pulimentado cuerno anuncian, al mortal que los ve, cosas que realmente han de verificarse⁽⁶⁾.

Por su parte, Virgilio relata en el Libro VI de la *Eneida* el descenso de Eneas al Averno, guiado por la Sibila de Cúmas, para encontrarse con la sombra de Anquises, su padre, quien le profetizará el futuro destino de su descendencia y la gloria del imperio romano. El poeta latino, evocando la antigua creencia griega recogida por Homero, señala, entonces, que:

Hay dos puertas del Sueño, una de cuerno, por la cual tienen fácil salida las visiones verdaderas; la otra de blanco y nítido marfil, primorosamente elaborada, pero por la cual envían los manes a la tierra las imágenes falaces. Prosiguiendo en sus pláticas con su hijo y la Sibila, despídelos Anquises por la puerta de marfil, desde la cual toma Eneas derecho el camino hacia la escuadra y vuelve a ver a sus compañeros⁽⁷⁾.

Eneas regresa a este mundo por la puerta de marfil, puerta de las imágenes falaces, para simbolizar la ilusoria consistencia de lo que comúnmente llamamos realidad, dando a entender así que lo realmente verdadero es el mundo arquetípico configurado en los sueños, tal como lo han vislumbrado poetas y místicos de todas las épocas.

En los clásicos está la idea de que el Hades es la morada del sueño. Hypnos se representa, con frecuencia, acompañado por Tánatos y se vincula, en el paso de la vigilia al sueño o de la vida a la muerte, con Hermes psicopompo (o psicagogo) que con su caduceo encanta a los hombres, adormeciéndolos y conduciéndolos consigo al Hades. Los antiguos creían también que en medio de la morada de Dite, cerca del vestíbulo de Orco, se erige un gran olmo, bajo cuyas hojas se aferran los sueños, que, desde allí, llegan a los vivos. Según Ovidio (*Metamorfosis* XI, 592 ss.) la morada de los sueños es una gruta, envuelta en la tiniebla y el silencio, situada junto a la oscura tierra de los cimerios, y de cuyas profundidades surgen los sueños. El acceso a dicha cueva está emplazado de adormideras y otras hierbas soporíferas. En las cercanías del olmo están los más conocidos monstruos de la mitología griega: los Centauros, las Escilas, Briareo, la Hidra, la Quimera, las

Gorgonas, las Harpías, Gerión, los Cíclopes, la Esfinge, entre otros. La salida de la gruta se halla orientada hacia el Erebo. Alrededor del olmo también se encuentran el dolor, los remordimientos, las enfermedades, la vejez, el miedo, el hambre, la fatiga, la guerra, los engaños, la locura...

Si los sueños son, como hemos visto, el género, debemos ahora pasar a considerar la especie. *La pesadilla es* —afirma Borges— *la sensación del horror*⁽⁸⁾. Lo importante en ella no son las imágenes sino la impresión que producen, pues las terribles formas que aparecen en el sueño son lo de menos, mientras que lo relevante son sus efectos.

Para explicarla él acude al arqueo filológico. Así, dirá que *el diminutivo en español parece quitarle la fuerza* al sentido de esta palabra; el griego *efialtes* refiere al nombre del demonio causante de la pesadilla; en latín es *incubus*, demonio que oprime al durmiente; en alemán es *alp*, cuyo significado es elfo y la opresión del elfo; en inglés es *nightmare*, la yegua de la noche o el demonio de la noche, o la ficción de la noche, relacionada esta última acepción con la palabra alemana *marchen* (fábula, cuento de hadas o ficción); en francés *cauchemar*, también relacionada con el sentido de la palabra inglesa *nightmare*, da a su vez, la idea de un demonio que causa la pesadilla.

Dos son las imágenes arquetipales que aparecen repetidamente en las pesadillas de Borges: el laberinto y el espejo, al que se añade una tercera: la imagen de las máscaras. Con respecto a la primera, él atribuye su origen a un grabado en acero que vio en un libro francés cuando apenas era un niño. En éste se hallaban las siete maravillas del mundo, incluido el laberinto de Creta. Su imagen le obsesionó a tal punto que creyó poder mirar, con la ayuda de una lupa, al Minotauro en el terrible centro del laberinto a través de una de las grietas del grabado. En sus pesadillas esta imagen se confunde con la del espejo hasta identificarse con éste, pues *bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto*⁽¹⁰⁾. También recuerda la impresión causada al visitar una casa en Belgrano, donde había una habitación circular cuyas paredes y puertas eran de espejo: quien entraba allí quedaba inmerso en el centro de un laberinto realmente infinito.

Pero, ¿por qué el laberinto desencadena el horror en las pesadillas de Borges? Intentemos aquí un acercamiento a este símbolo. El laberinto, en la estructura de su plano, ofrece la mayor complicación y dificultad para ser recorrido, pues se trata de un

cruce de caminos que, en muchas ocasiones, no tienen salida. A través de sus meandros se debe descubrir la ruta que conduce al centro. Su esencia arquitectónica consiste en circunscribir en un determinado espacio el enredo más complejo de senderos, con el objeto de retrasar la llegada del viajero al centro que desea alcanzar. Entre sus funciones estaba, en algunas ciudades antiguas (Grecia, Egipto, China), la de servir como defensa contra los enemigos. De igual manera, protege contra los asaltos de entidades espirituales maléficas; por esta razón se hallan vestigios de laberintos en casas, tumbas y templos. Como sistema de defensa, sugiere también la presencia de algo precioso o sagrado. Por cuanto el laberinto no permite el acceso más que a quienes conocen sus planos, es, por antonomasia, un símbolo iniciático como la caverna: a través de éstos se permite a la vez el acceso al centro por una suerte de viaje iniciático y se lo prohíbe a quienes no estén cualificados, por lo tanto protege también del acceso de los profanos. En las sociedades secretas la llegada al centro del laberinto introduce al adepto en el ámbito invisible y misterioso de lo sagrado. El terror que inspiran los laberintos no está sólo en la posibilidad de perderse en sus meandros, sino fundamentalmente en el terror que inspira lo sagrado que se oculta en su centro, pues ello puede resultar peligroso para el no iniciado en tales misterios, ya que —para decirlo con María Zambrano— “lo implacable es la primera manifestación de lo divino”¹¹. La ida y venida por el laberinto es el símbolo de la muerte y la resurrección espiritual. Él conduce al iniciado al interior de sí mismo, al santuario interior, oculto, donde reside lo más misterioso del ser humano. Por ello, para los alquimistas, el laberinto es una imagen del trabajo total de la *Obra*. Según los ascetas y los místicos, representa el trabajo de concentración sobre sí mismo, a través de los mil caminos de las sensaciones, emociones e ideas, mediante el cual se suprime todo obstáculo a la intuición pura, para volver a la luz sin perderse en los vericuetos de sus galerías. También los laberintos pueden asociarse, análogamente, a los mandalas. Entrar y conocer el laberinto implica una serie de pruebas discriminatorias para hacerse digno de acceder a su centro escondido. Para ilustrar, de alguna manera, el terror ancestral que han inspirado siempre los laberintos, transcribiremos aquí el relato de las antiguas iniciaciones egipcias en los Misterios de la diosa Isis, narrado por Valentí Camp y Massaguer:

...el candidato, acompañado de un guía, era conducido a lo más hondo de la caverna, bajando por medio de una escalera, alumbrando aquella obscuridad con una fúnebre antorcha. Llegado al fondo, dos puertas se ofrecían a su vista, una cerrada e impenetrable, otra que se abría al simple contacto de su mano: pasada ésta, el neófito entraba en una laberíntica galería, mientras la puerta se cerraba tras de él con un sonido metálico que resonaba en aquellas oscuras bóvedas. Sus ojos, a la escasa luz de la antorcha, no veían sino inscripciones como la siguiente: "Quienquiera que pasare por este camino, sin volver la vista atrás, será purificado por el fuego, por el agua y por el aire, y superando el miedo de la muerte, saldrá de estas mazmorras a la luz del día, preparada su alma para recibir y penetrar los misterios de Isis". Siguiendo adelante el neófito, llegaba a una puerta de hierro guardada por tres hombres armados y encima de cuyos yelmos brillaba la figura del Cancerbero de Orfeo. Aquí ofrecíase al candidato la alternativa de seguir adelante o seguir atrás; elegido lo primero, empezaba la prueba del fuego [luego la del agua y la más difícil de todas: la del aire. Superadas estas pruebas] abríase la puerta de marfil y se ofrecía a su espantada vista un magnífico templo, profusamente iluminado, lleno de sacerdotes de Isis, con las insignias de su dignidad y precedidos por el hierofante. [Al final de una serie de ayunos guardados en el más riguroso silencio] se le iniciaba plenamente en las doctrinas esotéricas de Isis⁽¹²⁾.

Borges hizo del laberinto un mito personal. El horror que le inspiraba constituyó, sin embargo, uno de los fundamentos de su creación literaria. Así como los antiguos griegos soñaron el laberinto y con él simbolizaron la compleja condición humana, igualmente Borges hizo de sus pesadillas el nervio central de su poética. Para él la vida, el mundo, el hombre, son laberintos sin centro, y el universo es el laberinto de todos los laberintos:

No habrá nunca una puerta. Estás dentro
Y el alcázar abarca el universo
Y no tiene ni anverso ni reverso
Ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino
Que tercamente se bifurca en otro,
Tendrá fin. Es de hierro tu destino
Como tu juez. No aguardes la embestida
Del toro que es un hombre y cuya extraña
Forma plural da horror a la maraña

De interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
En el negro crepúsculo la fiera⁽¹³⁾.

Imitando a Dédalo, casi en su totalidad la obra de Borges emula la estructura del laberinto, con sus pasadizos y sus puertas sin salida. Tal estructura incita de continuo al lector confundiéndolo y proponiéndole una suerte de método adivinatorio. Su obra constituye para quien la lee una entrada en un laberinto infinito de significaciones y sentidos. Tenemos así a un Borges escritor recorriendo el laberinto que es su propio destino, buscando al *otro* que es él mismo y que está en el centro:

Zeus no podría desatar las redes
de piedra que me cercan. He olvidado
los hombres que antes fui; sigo el odiado
camino de monótonas paredes
que es mi destino. Rectas galerías
que se curvan en círculos secretos
al cabo de los años. Parapetos
que ha agrietado la usura de los días.
En el pálido polvo he descifrado
rastros que temo. El aire me ha traído
en las cóncavas tardes un bramido
o el eco de un bramido desolado.
Sé que en la sombra hay Otro, cuya suerte
es fatigar las largas soledades
que tejen y destejen este Hades
y ansiar mi sangre y devorar mi muerte.
Nos buscamos los dos. Ojalá fuera
éste el último día de la espera⁽¹⁴⁾.

Muchas son las formas que toma el laberinto en la escritura narrativa de Borges. Así, el desierto, como en el cuento *Los dos reyes y los dos laberintos*; una ciudad (Londres), como en *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto*; una biblioteca como *La biblioteca de Babel*; una cueva, como en *El inmortal*; un jardín, como *El jardín de los senderos que se bifurcan*; una casa, como *La casa de Asterión*. Es, como los espejos y los tigres un símbolo constante y recurrente.

No abordaremos en este ensayo la segunda pesadilla de Borges, el espejo, por razones de espacio. Sólo nos falta considerar ahora la tercera causa de sus terrores: las máscaras.

...En el sueño del espejo aparece otra visión, otro terror de mis noches, que es la idea de las máscaras. Siempre las máscaras me dieron miedo. Sin duda sentí en la infancia que si alguien usaba una máscara estaba ocultando algo horrible. A veces (éstas son mis pesadillas más terribles) me veo reflejado en el espejo, pero me veo reflejado con una máscara. Tengo miedo de arrancar la máscara porque tengo miedo de ver mi verdadero rostro, que imagino atroz. Ahí puede estar la lepra o el mal o algo más terrible que cualquier imaginación mía⁽¹⁵⁾.

¿Acaso el horror que para Borges inspiraban las máscaras no fuera porque éstas representan la apariencia carente de esencia, el deseo incontrolado o el apetito insaciable? ¿O porque en ellas se exteriorizan también las tendencias demoníacas, como en el carnaval? Difícil saberlo. Sin embargo, es innegable que el uso de máscaras en las culturas tradicionales también tiene una función liberadora de tales pulsiones. Así, entre los iroqueses, su uso ritual cumple roles terapéuticos: curar las enfermedades del cuerpo y del alma; pero también producen en tales sociedades una verdadera catarsis durante la cual el hombre toma conciencia de su lugar en el universo. Las ceremonias y ritos con máscaras evocan los orígenes del hombre y del universo y por ello regeneran el tiempo y el espacio. Como el laberinto, tienen el poder de evocar el ámbito del más allá, y proteger de sus influencias malignas. Con el uso ritual de las máscaras se pretende dominar y controlar el mundo invisible. Por ello, en el África, la institución de las máscaras se asocia a ritos agrarios, funerarios e iniciáticos. Como instrumento de posesión, están destinadas a captar la fuerza vital que se escapa de un ser humano o un animal en el momento de su muerte; tal era la función que ellas cumplían en Egipto y en Creta.

¿Acaso el horror que para Borges inspiraban las máscaras no sería porque toda máscara es, en definitiva, *la imagen en el espejo de la muerte*⁽¹⁶⁾, como lo intuyó María Zambrano?

No podemos cerrar estas consideraciones sin resaltar el terror que Borges sintió desde la infancia por los laberintos, los espejos y las máscaras, cuya fascinación quedó como una impronta en su escritura. Aunque físicamente se fue quedando ciego, en la oscuridad de sus ojos, sin embargo, pareciera haber atisbado algo de luz.

Ante el horror de la pesadilla, la disertación concluye con una reflexión de orden metafísico: *¿Y si las pesadillas fueran*

estrictamente sobrenaturales? ¿Si las pesadillas fueran grietas del infierno? ¿Si en las pesadillas estuviéramos literalmente en el infierno? ¿Por qué no? Todo es tan raro que aún eso es posible⁽¹⁷⁾.

Notas

- ¹ J. L. Borges, *Siete Noches*. México: FCE, 1980, p. 35.
- ² *Ibid.*, p. 36.
- ³ *Ibid.*, p. 38.
- ⁴ *Ibid.*, p. 47.
- ⁵ Homero, *Odisea*, trad. Luis Segalá y Estalella, Madrid: Espasa Calpe, 8ªed. 1970, p. 208.
- ⁶ *Ibid.*, p.208
- ⁷ Virgilio, *La Eneida*, Madrid: Espasa-Calpe, 8ª ed., 1970, p. 121
- ⁸ J. L. Borges, op. cit., p. 48.
- ⁹ *Ibid.*, p. 41.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 44.
- ¹¹ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, México: FCE, 2ª ed., 1973, p. 125.
- ¹² Santiago Valentí Camp y E. Massaguer, *Las sectas y las sociedades secretas a través de la historia*, México: Editorial del Valle de México, Tomo I, 1988, p. 236.
- ¹³ J. L. Borges, "Laberinto" en *Obras Completas de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 986.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 987.
- ¹⁵ J. L. Borges, *Siete Noches*, op. Cit., p. 44.
- ¹⁶ María Zambrano, op. cit., p. 371.
- ¹⁷ J. L. Borges, *Siete Noches*, op. Cit., p. 54.