

EL MOTIVO DEL VIAJE A PROPOSITO

DE "EL INMORTAL" DE BORGES

Ana F. de Villalba

El motivo del viaje —ya tópico no sólo en la literatura occidental sino también en la del legendario Oriente— ha sido suficientemente estudiado por los comparatistas. Nosotros nos proponemos aportar algunas notas sugeridas por la particular inflexión que el motivo asume en este cuento. Y más aún, porque vertebra un relato cuyo acontecer témporo-espacial tiene cabida en la dimensión de "la otra realidad", ésa nueva realidad representada en la narrativa contemporánea por aquellos escritores que son ya parte de la historia de la vanguardia literaria. Entre ellos, y en nuestro país, indudablemente Jorge Luis Borges.

El Inmortal presenta en cada relectura una nueva posibilidad de interpretación, que no excluye las ya conocidas. Su texto es lo que su autor ha querido que fuera: un texto hecho de varios motivos que se ofrecen a la inteligencia del lector según la perspectiva desde la que se lo estudie. Aunque la clave evidente la da el autor en la Posdata, la estructura misma del relato, esa trama hecha de "interpolaciones, e intuiciones de otros autores como Plinio, De Quincey, Descartes, Shaw, Homero", no es sino una pista más para descifrar uno de los más arduos problemas de la creación poética, sustentado por Borges desde una perspectiva panteísta (*Otras Inquisiciones*):

"Una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo, y todos los autores son un autor. Como la historia universal, la historia de un solo hombre, la Historia de toda la Literatura, es la Historia de un solo libro, obra de un solo autor, el Espíritu".

La estructura del relato trasunta en parte las implicaciones del tema: "...palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros..."

Sabemos que el manuscrito de Cartaphilus es un texto que contiene todos los textos. Este manuscrito apócrifo por su estructura funciona como proyección del contenido. Y esa estructura ha sido engendrada por el motivo del viaje en inflexión simbólica. Este viaje lleva en sí un objeto explícito: mostrar el efecto que la inmortalidad produciría en los mortales. Su autor ha declarado además, que su propósito era bosquejar una ética para inmortales. Pero ¿cuál es el sentido metafísico de este viaje fantástico? En qué se asemeja y en qué difiere de sus modelos clásicos y también de algún contemporáneo es lo que nos propusimos al proyectar esta indagación. Sólo queremos recordar singulares coincidencias con algunos textos insignes y sus diversas implicaciones a nivel de significado.

En casi todos los textos que le precedieron: el poema babilónico de *Gilgamesh*, *Odisea*, *Eneida*, *Divina Comedia*, el viaje del héroe es una serie de peripecias entre las que no falta una "nekyia", un descenso al Averno, a los campos elíseos o a los antros infernales, como condición o prueba necesaria para llegar al conocimiento de algo, a una epifanía o revelación que le permitirá continuar el viaje o cerrar el periplo con el retorno. Las versiones modernas del tema no varían en lo esencial, ya se trate de lograr la inmortalidad, de buscar el contacto con el más allá para sorprender el secreto de la muerte, de pasar la prueba del Infierno para purificarse, o de conocer qué efecto produciría la inmortalidad en los mortales. El héroe sale fortalecido en todas ellas en cuanto a su condición de mortal, de ser individual en pugna con su ansia de trascendencia.

Borges ha elaborado la creación más hermética quizá, pero la más densa y rica en valores semánticos, la más afín con su insita condición de poeta: la definición del poeta inmortal, según una concepción panteísta de la creación literaria. La idea del poeta inmortal desde otra perspectiva la encarnó Dante en Virgilio —su guía en el viaje simbólico— alegórico al Infierno. Aquí será Homero, que en sucesivas reencarnaciones le servirá para proponer una tesis que es el sentido esencial del cuento borgeano.

La idea de "viajar para conocer" se ha desarrollado ampliamente desde los tiempos homéricos: de un ver, mirar para conocer, comprender, se pasará después a una dimensión más fascinante. En el poema homérico (1), aún no se ha llegado a un viajar para ver, para inquirir, conocer, pero no puede negarse que Odiseo mientras viaja saca experiencia de sus visiones. El lenguaje filosófico desarrolló mucho después esta posibilidad. Herodoto nos ilustra al respecto con las palabras que pone en boca de Creso, dirigiéndose a Solón: "Han llegado hasta nosotros muchas noticias tuyas, tanto por tu sabiduría como por tus viajes y de que movido por el gusto de saber (hos philosophéon) has recorrido muchos países por examinarlos (theories heinekan)". También dan testimonio de esos viajes que emprenden gentes para conocer el mundo y ampliar su cultura (katá paídeusin epideméin) Ecateo, Eudoxo y Platón.

El ingreso del motivo a la literatura con sus diversas refracciones semánticas, impone un intenso rastreo. Nos limitaremos en esta ocasión al cotejo de algunos casos, según un esquema más o menos constante en este tipo de relatos, se trate de leyendas, cuentos folklóricos, mitológicos o fantásticos:

(1) En la Invocación de la *Odisea*, "ide", aoristo 2º del verbo "eido", con la acepción de ver, mirar y también conocer, usado junto a "egnon" del verbo "guignosco": conocer, observar, darse cuenta: dos verbos aparentemente sinónimos.

a) M6vél del viaje; b) Aprestos del héroe para la travesía; c) Prueba u obstáculos a los que es sometido; d) Prueba máxima o decisiva; e) Vencimiento o derrota. Este esquema, muy elemental, se verá alterado según la riqueza de las distintas elaboraciones literarias que sugiera el motivo, o por la adición de otros. Pero en lo fundamental constituye la constante de todo viaje más allá de lo conocido. Las versiones modernas han agregado a la narración lineal o periférico-concéntrica tradicional, otras de dirección proyectada hacia el futuro. Son las de la llamada literatura de anticipación y que integran el género de ciencia-ficción de actualidad. Hemos elegido un relato antiguo y otro contemporáneo al de Borges para el cotejo: el legendario poema babilónico de *Gilgamesh* (2) y la versión del extraordinario cuento de Stephen Vincent Benet (1898-1943)

Junto a las aguas de Babilonia, publicado en Londres en 1937 en un volumen de cuentos fantásticos titulado *Historia de trece horas en varios mundos* (3). La elección nos fue sugerida por la semejanza que este cuento, lleno de poesía y magia, tiene con *El Inmortal*, aparecido algo más de una década después (1949), por el tema y sobre todo por el efecto estremecedor que provocan sus últimas páginas. Efecto logrado con los elementos convencionales del género y coincidente en el significado que subyace en el texto, con una de las hipótesis del cuento de Borges: "Dilatar la vida de los hombres era dilatar su agonía y multiplicar el volumen de sus muertes" (4). En ambas narraciones el impulso promotor del viaje es el deseo de trasponer los límites de lo permitido a los mortales, en uno para volverse inmortal, en otro para "saber más". Iguales ambiciones movieron al héroe babilónico: Gilgamesh, ante la muerte de su amigo Enkidu, compañero de proezas extraordinarias, medita sobre su posible destino y desea lograr la inmortalidad. Un solo hombre puede ayudarle en el mundo, el sabio Ut-Napishtim, que escapó al diluvio y a quien los dioses han concedido una vida inmortal. Gilgamesh lo busca en su casa, "allá en la desembocadura de los ríos". El camino es largo, riesgoso, sembrado de obstáculos, como todos los caminos que llevan al Centro, al Paraíso o a una Fuente de inmortalidad. Ut-Napishtim vive en una isla rodeada por las aguas de la Muerte que el héroe logra pese a todo atravesar. Sometido a las pruebas de rigor, no sale airoso de todas. Su suerte está sellada de antemano, no recibirá el don de la vida eterna porque no posee las cualidades necesarias para hacerse semejante a los dioses. Sin embargo, a ruego de su esposa, Ut-Napishtim le da una última oportunidad: le revela que en el fondo del Océano hay una hierba llena de espinas que no concede la inmortalidad, pero que prolonga la vida y la juventud a quien la come. Gilgamesh se ata una pesada piedra a los pies, baja a buscarla al fondo del mar, la encuentra, la arranca, se desata y sube a la superficie. En el camino de regreso se sienta a descansar y bebe agua de una fuente. Atraída por el fuerte olor de la planta, una serpiente se acerca y se la come. Gilgamesh, como Adán, pierde la inmortalidad por la astucia de la serpiente y por su propia distraída culpa.

(2) De *Gilgamesh* puede verse la versión mexicana, en el Suplemento de la Revista Tlatoani, México, Ed. de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1963.

J.L. Borges, *Libro de Sueños*, Bs.As., Torre Agüero Editor, 1976, pág. 11 a 15.

(3) Se usó la traducción de Rodolfo Walsh en *Antología del cuento extraño*, Bs.As., Hachette S.A., t.II, pág.77.

(4) *El Aleph*, Bs.As., Losada, 2da. ed., 1952.

El relato está contaminado de numerosos elementos sagrados. El conjunto héroe, río o mar profundo, hierbas mágicas, serpiente, aparece en varias tradiciones arcaicas en donde el motivo del viaje los ata, para explicar al fin por qué no puede lograrse la inmortalidad, en su acepción biológica al menos. No es nuestro propósito ofrecer aquí la interpretación religiosa (5). Esta coexistencia de elementos con sentido hierofánico veremos que abunda también en el cuento de Benet, sugestivo, desde su título, con relación a la leyenda babilónica. En este cuento, ya desde el párrafo inicial, la anáfora "está prohibido...", "está prohibido..." contribuye a crear la atmósfera de misterio que envuelve las primeras páginas. Este clima extraño, en vez de adensarse, se va volviendo más y más natural a medida que, en la conciencia del lector va apareciendo la idea admonitoria del narrador, que concluye: "Fueron hombres, fueron hombres los que estuvieron aquí antes que nosotros. Debemos construir de nuevo". La niebla de la leyenda parece disiparse y adquirir nuevos significados como las sucesivas Troyas. Pero lo inquietante aquí se da para los lectores de estos tiempos que corren, quienes pueden participar o no del sentido profético de este portentoso relato, pero que no pueden escapar al poder de la sugestión poética creada con los mismos motivos de la tradición literaria. Los pasos del esquema antes propuesto se cumplen rigurosamente. El móvil del viaje, los aprestos, —que aquí son rituales de purificación—, la mención de lo prohibido, las señales, las pruebas previas, los sueños premonitorios, y por fin los pies en marcha hacia la meta: el Lugar de los Dioses. El personaje es el hijo de un sacerdote a quien ya "habían enseñado a leer los viejos libros y a escribir las viejas escrituras". En su viaje descubre desde un acantilado el gran Río de sus sueños, y desde allí también los caminos de los Dioses "rotos y caídos como rotas enredaderas... rotos en el tiempo del Gran Incendio cuando el fuego cayó del cielo". Y por doquier las enormes ruinas. Como Odiseo, es arrastrado por la corriente del Gran Río en dirección al Agua Amarga de las leyendas. Llega a un gran desierto de piedra lleno de signos inequívocos de pasadas civilizaciones y culturas: estatuas rotas, piedras labradas con inscripciones, algunas columnas en pie con nidos de pájaro en lo alto, mariposas blancas que revolotean en torno, palomas, gatos salvajes y perros cimarrones. Al fin, el hambre de alimentos y de conocer encamina sus pasos a las ruinas de un gran Templo en el centro de la Ciudad. En su interior vislumbra la arquitectura de un Laberinto: "El templo se dilataba hacia abajo en galerías y túneles". Después de beber y comer lo que encontró en vasijas que habían dejado los dioses se durmió sobre una piedra. Al despertar vio un perro sentado sobre sus cuartos traseros. Este perro, como Argos de *El inmortal*, como Argos de la *Odisea*, lo seguirá por los derruidos caminos hasta hallar otro Laberinto dentro de una de las Casas Muertas: "Encontré una escalera y subí. Había muchas escaleras que giraban y giraban hasta que sentí vértigo". La casa estaba llena de puertas, algunas ciegas y otras que conducían a habitaciones donde el tiempo parecía haberse detenido: muebles, estatuillas, cuadros hermosos, libros y escritos por doquier van paulatinamente transformando el marco inicial del relato, hasta entonces de fuerte sugestión mítica, arcaica, hasta contornear imágenes del mundo contemporáneo al artista. Aquí no concluye la peripecia. Nuestro héroe de carne y hueso estaba muy cansado y se duerme junto al fuego. Despierta a medianoche, y lo que ve —o mejor dicho lo que ven los ojos de su espíritu— correspondería a uno de esos sueños convencionales: su espíritu es arrancado del cuerpo para ser llevado a ver el espectáculo de lo que fue el apogeo y el ocaso de los dioses:

(5) Véase Mircea Eliade, *Tratado de las religiones*, Madrid, Biblioteca de Cuestiones Culturales, 1954.

“Corrían como hormigas por las calles de su ciudad... ¡pobres dioses, pobres dioses! Después empezaron a caer las torres. Unos pocos escaparon... sí, unos pocos. Lo dicen las leyendas... Yo lo vi ocurrir. Yo vi morir los últimos dioses. La ciudad destrozada quedó a oscuras y rompí a llorar”.

El personaje sabe entonces cómo ocurrió todo aquello, pero no se explica por qué. La respuesta la encontrará quizá en una habitación “cerrada, seca y caliente”: intacto, sentado frente a una ventana desde la que podría ver su ciudad, estaba uno de esos dioses. Aún conservaba una gran tristeza y sabiduría en su rostro. Ha llegado el momento de la revelación final: “Este es el fin de mi historia porque entonces supe que era un hombre: supe que no habían sido dioses ni demonios los habitantes de la ciudad, sino hombres”. Y emprende el regreso a su comarca de la que había estado ausente varios años. Rendirá cuentas de su aprendizaje a su padre el sacerdote, a quien pide una explicación de lo que ha visto. “Quizá en los tiempos viejos los hombres devoraron la verdad con demasiada prisa”, le dirá. Hay una alusión a los desastres de las últimas guerras, pero más aún a lo que podría ocurrir en un futuro próximo de predecibles consecuencias bélicas. Lejos de ser una moraleja con la cual el autor remata su cuento, el párrafo final prepara la sorpresa de las últimas palabras: “Recomenzar, recomenzar...” Y hasta aquí el relato trascendente de Benet.

La complejidad del cuento de Borges nos obliga a reseñarlo ordenadamente: un epígrafe, una nota introductoria, cinco capítulos breves y una posdata del autor componen su esquema. El epígrafe de Francis Bacon contiene dos aseveraciones atribuidas a Salomón y a Platón. La primera de orden concreto, “no es nuevo todo lo que brilla bajo el sol y toda aparente novedad es solo repetición”, y la segunda de orden espiritual “Todo conocimiento solo es recuerdo, remembranza”, cumplen una función anticipatoria de lo que será el desarrollo del texto. La nota que antecede a la narración en primera persona, ofrece ya interesantes datos para caracterizar al personaje protagónico, el anticuario de Esmirna Joseph Cartaphilus, cuyo manuscrito será el cuerpo del relato. Este se distribuye en los cinco capítulos. Los sucesos relatados cubren por lo menos dieciséis siglos, a los cuales se agregan once si nos remontamos a los tiempos homéricos. Pero el relato propiamente dicho comienza una noche de febriles presentimientos, en un jardín de Tebas Hekatómpylos, bajo el Imperio de Diocleciano. Desvelado, al alba se encuentra con un jinete moribundo que viene del Oriente y que le revela a medias la existencia de la Ciudad de los Inmortales y de un Río cuyas aguas dan la inmortalidad. Su búsqueda será la meta del viajero. Comienzan los aprestos de la expedición. Siguen jornadas de abrasadora sed: fatigosos desiertos, muertes y deserciones lo irán dejando solo para la empresa. El primer capítulo concluye con un sueño que es casi un delirio febril producido por la sed, simbolizada por un cántaro inalcanzable en cuyo centro hay “un exiguo y nítido laberinto”. El despertar de esa pesadilla señala el comienzo del Cap. II. Está en la tierra de los bestiales trogloditas que habitaban en cuevas como nichos oblongos. Al pie de la Meseta, “un arroyo impuro” y en su margen opuesta “la evidente Ciudad de los Inmortales”. La descripción de la misma y su abominable arquitectura es minuciosa y sugerente, no lo es menos la del laberinto mayor contenido en el fondo de una caverna (pág. 13 y 14) (6). En el plano real, el Labe-

(6) Nos permitimos una digresión en este punto, sugerida por la interpretación del Laberinto del Prof. Andrés Murillo, de la Univ. de California, Berkeley, en un importante estudio de *El Inmortal*, aparecido en el Nº 29 F de “L’Herne”, dedicado a Borges, París, 1964.

rinto constituyó la prueba del horror, de la soledad, del asco, de la angustia y del abandono total del hombre en el seno de un mundo absurdo. Sería lo que Emir Rodríguez Monegal llama "un laberinto existencial". En el plano simbólico, el pasaje ritual del hombre a través del microcosmos que él encierra y que está concebido como una réplica arquetípica del Universo. Este pasaje comprende tres fases: descenso, ascensión e iluminación final. Iluminación que será refractada después en forma irónica en la arquitectura de la Ciudad de los Inmortales. La iluminación final representa los efectos de inseguridad y de desesperación de un mortal provocado por su confrontación con la réplica material del sentido abstracto de la Ciudad. Creación inmortal, la Ciudad no es la aparición de un orden sacado del caos, como lo había sido la primera ciudad destruida de los Inmortales, sino su contrario, una reafirmación irónica y formal de la absurdidad inherente a todo orden, a toda simetría, a todo contraste, ante la ausencia total de toda significación del Universo. La negación de toda posibilidad de orden, tanto material como moral, y por consiguiente, de toda posibilidad de valores.

Dejamos al protagonista en el fondo de una caverna. Como en casi todas las versiones del viaje ad inferos, el héroe encuentra la salida en lo alto: el simbolismo es obvio. Aquí: "Alcé los ofuscados ojos; en lo vertiginoso, en lo altísimo, vi un círculo de cielo tan azul que pudo parecerme de púrpura". "Emergí a una especie de plazoleta". (E quíndi uscimo a riveder le stelle. Divina Comedia, "Inferno", XXXIV, v.139). La cita de Dante no es gratuita si se recuerda la naturaleza del texto. Podríamos agregar que en este capítulo es donde se ha acumulado mayor número de expresiones homéricas. Resuena también la voz de Virgilio en "desnudo en la ignorada arena..." (nudus ignota Palinure iacebis arena, Eneida, V.871) y tantas palabras que el lector recuerda por su conocido contexto.

Sobre la arquitectura de la Ciudad advertimos la impresión que le producen "esas confusas pompas del granito y del mármol": lo interminable, lo atroz, lo complejamente insensato... Y sobre todo una arquitectura sin simetría y sin fin en sí misma. Sensaciones de horror y de asco se posesionan del héroe hasta que sale por el último de los laberintos de la ciudad monstruosa.

Es en el capítulo III donde se produce la identificación total del troglodita con Homero, a través de la reminiscencia de Argos con el viejo perro moribundo de la Odisea ("Argos, pequeña y ruinoso esfinge de lava"). Aquí el autor hace una digresión sobre "un mundo sin memoria y sin tiempo": el mundo de los arquetipos. Tras soñar con un río de Tesalia, el tribuno se despierta al rumor de la lluvia. Argos, mudo hasta entonces, profiere las palabras que lo descubren ser Homero, y esta estupenda respuesta a su conocimiento de la Odisea: "Muy poco, dije, menos que el rapsoda más pobre. Ya habrán pasado más de mil cien años desde que la inventé."

El capítulo IV encierra otra revelación: los trogloditas eran los inmortales, el riacho de aguas arenosas el Río que buscaba el jinete. La ciudad famosa de que hablara había sido asolada hacía nueve siglos por los inmortales, sobre cuyas ruinas habían construido después esa ciudad increíble. Luego de esta etapa, juzgando que toda empresa es vana, determinaron vivir en el pensamiento, en la pura especulación. Erigieron la fábrica, la olvidaron y se fueron a morar en las cuevas. Cartaphilus, cuya voz se va confundiendo cada vez más con la de Homero, es quien relata; pero aún no se ha producido su total constanciación, y sus reflexiones filosóficas inducidas por su conversación con el troglodita —Homero— el Inmortal, lo lle-

varán a expresar la idea central del relato, eje de *El Inmortal*: "Nadie es alguien, un solo inmortal es todos los hombres", corolario de esa otra frase derivada del panteísmo: "Yo comprendo todo y a todos, y soy nada y soy nadie". La mención de la doctrina de las compensaciones adelantará en este capítulo la suerte final del viajero: "Existe un río cuyas aguas dan la inmortalidad; en alguna región habrá otro río cuyas aguas la borren".

En el capítulo V se anotan todavía cinco reencarnaciones del personaje (desde el año 1066 hasta 1921). En esta última fecha su barco fondea un puerto de la costa eritrea. Bajó, vió en las afueras un caudal de aguas claras, la probó y se volvió mortal.

¿Cuál es el procedimiento para crear en la categoría espacial esta condición de ubicuidad del personaje? Borges inventa una extraña geografía itinerante. Su toponimia tiene más reminiscencia antigua que moderna, bosqueja un mapa intemporal con una mezcla ambigua de lo real y lo mítico: Tebas Hekatómpylos, Mauritania, Alejandría, Egipto, el Ganges y el Pactolo, la llanura elísea, Arsinoe, Roma y Getulia, Argos, Tesalia y Tánger, Stamford, Balaq, Samarcanda, Bikanir y Bohemia, Koloszar, Leipzig, Aberdeen. Lo mismo para los pueblos: trogloditas, garamantes, augilas, cretenses, etc. Nombres que resuenan en tiempos distintos de la historia de la humanidad, lugares por donde se desplaza el héroe proteiforme, ayudan a crear el clima de extrañeza necesario para desconcertar al lector en un primer momento o para afianzarlo después en la intención del autor: crear el conflicto entre lo individual y lo arquetípico o subsumir al primero en la abstracta entidad del segundo.

Cartaphilus vuelve al cabo de un año a revisar su manuscrito y le parece falso. Descubre la íntima razón de este abuso de rasgos circunstanciales: "La historia que he narrado parece irreal porque he mezclado los sucesos de dos hombres distintos". Transcribimos el último párrafo con que se cierra el relato, porque con esas conmovidas palabras el escritor entreteje todo un símbolo, y aunque sugieran una "nadería", son esas palabras, con su carga intensa de poesía, las que otorgan otro sentido al concepto de creación literaria, con el peso incuestionable de milenios de cultura:

"Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos".

Creemos haber ido subrayando a lo largo del esquema argumental algunos hechos o palabras que nos llevan a descubrir cuál es el sentido esotérico de este viaje: el conflicto o antagonismo entre la medida humana del ser, entre lo individual y concreto y sus dimensiones arquetípicas, abstractas, universales. Lo individual y lo arquetípico van haciendo permanentemente un juego doble, cuyo vaivén no hay que descuidar para no perderse en la deliberada complejidad del relato. Mortalidad e inmortalidad son dos conceptos cuyas acepciones estrictas no deben rebasar los límites de la conciencia humana. La inmortalidad de los personajes del cuento no es la inmortalidad de nuestras creencias religiosas, ni la mortalidad biológica, sino la muchísimo más precaria de la conciencia humana. Es en el tiempo de la Historia donde se inscribe su inmortalidad y no fuera del tiempo o en la Eternidad, es allí donde la muerte está excluida porque no posee la singularidad de una muerte individual. Este es uno de los estremecedores panoramas que se nos ofrece desde un plano trascendente. Pero no es un problema metafísico el que nos plantea el narrador, sólo se vale de él para sustentar su creencia de la inmortalidad del poeta. El poeta por antonomasia ha sido para la tradición literaria occidental,

Homero. Borges forma parte de esa tradición y toma partido por quienes consideran a Homero un arquetipo y a la vez un hombre, en una sucesión simbólica de situaciones que entronca siglos de tradición homérica. Borges confronta a los dos en la ficción, en el ámbito de una conciencia única, que constituye la entidad del poeta inmortal en cada momento de la historia temporal de ese acto inmortal de creación literaria del cual son testimonio los poemas homéricos. Tal es la dimensión especulativa que adquiere el motivo del viaje en el cuento de Borges.