

## El tiempo vital en Borges (Apuntes de una lectura de «El Inmortal»)

POR

CARMEN ESCUDERO MARTINEZ

### SUMMARY

*L'intérêt pour le temps, par rapport à la vie de l'homme, est un sujet permanent de la littérature: la fugacité de la vie et la présence de la mort font apparaître la plainte du poète, qui essaie de tout tempérer avec l'idée illusoire de l'immortalité ou l'existence d'un temps sans mouvement, parfait, c'est-à-dire l'éternité. Borges, dans «El Inmortal» essaie de démontrer que la présence de la mort donne un sens à notre vie, ce qui n'arriverait jamais avec l'immortalité.*

*Le récit possède une architecture parfaite basée sur une double circularité thématique autour de deux pôles centraux: la thème de la mort et du mot, symbole de la pensée et qui surpasse la mort. L'utilisation de symboles comme le voyage, le rêve et le labyrinthe font, d'autre part, l'ensemble ambigu et doublement excitant.*

El acercamiento crítico a un relato como «El Inmortal» debe iniciarse con un poco de prevención, dado que éste es uno de los lugares en que Borges vierte su acibarado sarcasmo contra la erudición crítica. En su conclusión acoge el relato la ficticia opinión del doctor Nahum Cordovero, tan minuciosa como fastidiosa, que intenta reconstruir las fuentes utilizadas en el manuscrito hallado (que no es otro que el relato que tenemos delante). Corresponden esas líneas a la supuesta impresión de un lector ficcionalizado, con lo que el relato queda notablemente enriquecido acogiendo la perspectiva del receptor; pero este lector de ficción no es un simple amante de la literatura (ya que su opinión es obra de «tenacísima pluma» y «abarca unas cien páginas»), sino que se trata del lector profesional tremendamente erudito, o sea, del crítico.

Así pues que me esforzaré en que las líneas que siguen sean, como el título indica, meros apuntes de la impresión de una lectura y en que no lleguen a las cien páginas, con el fin de no hacerme acreedora de la fina y anticipada burla del autor.

Del relato en cuestión nos dice Borges que «su tema es el efecto que la inmortalidad causaría en los hombres. A ese bosquejo de una ética para inmortales, lo sigue 'El Muerto'...»<sup>1</sup>. Es muy significativo el contraste evidente entre los títulos de estas dos narraciones hermanadas y unidas por el gusto del autor, y quizás sea imprescindible la lectura de ambos relatos, como tales independientes entre sí, para entender correctamente el pensamiento de Borges.

Al contrario que «El Inmortal» que, exceptuando el marco, se encuentra redactado en primera persona, «El Muerto» es un relato en tercera persona realizado por un narrador deficiente que aparece brevísimamente para confesar: «Ignoro los detalles de su aventura; cuando me sean revelados...»<sup>2</sup>. El alejamiento que con esta forma verbal consigue la narración resulta tremendamente apropiado y es definitivo para el efecto final del relato, que está protagonizado, paradójicamente, por un personaje que, con terminología barrojana, llamaríamos «un hombre de acción».

Benjamín Otálora tiene como meta llegar a ser como su ídolo, Acevedo Bandeira, y usurpar su lugar como jefe, vivir en su casa, tener a su mujer... Otálora, hombre de acción, carece de vida propia, puesto que ésta aparece suplantada por el impulso vital de Acevedo Bandeira, no por su propio impulso. Su vida ajetreada, que carece de un pensamiento guía que le caracterice es, por su propia enajenación, igual a la muerte. Otálora comprende al final que todos a su alrededor lo daban por muerto y que por eso Suárez, al dispararle, lo hará «casi con desdén».

Benjamín Otálora es el muerto porque está enajenado, porque no vive una vida propia, sino que intenta remedar la ajena, el inmortal será en contraposición, un hombre que vive en el puro pensamiento y, frente al hombre de acción, en absoluta quietud.

Con la unión de estos dos relatos Borges consigue ofrecernos dos versiones de lo que él piensa sobre dos formas distintas de entender el tiempo vital (el único que parece, lógicamente, interesarle). «El Muerto», el inconsciente de los plazos vitales, que, por ello mismo, podría considerarse liberado de ellos, yerra en cuanto vive una existencia enajenada, buscando la plenitud que cree que otro posee, mientras que «El Inmortal» ofrece la degradación que el logro de la ilusión de un tiempo ilimitado acarrearía al hombre.

No es «El Inmortal», por otra parte, la única ocasión en que el autor aborda el problema del tiempo humano, o sea la vida, y el ansia o esperanza de una vida sin conclusión. El problema del tiempo y sus variantes, por ejemplo la idea de la eternidad, han sido analizadas muy en serio por Borges

1 BORGES, J. L.: «Epílogo» en *El Aleph*. Alianza/Emecé. Madrid, 1987, pág. 181.

2 BORGES, J. L.: «El Muerto» en *El Aleph*, edición citada, pág. 29.

que es autor, entre otros, de un ensayo titulado *Historia de la eternidad*. Por otra parte, en sus constantes juegos entre realidad y ficción, sus eruditos personajes cuentan, a veces, entre sus escritos con obras en que se aborda el tema. Es muy significativo a este respecto el caso del relato «El milagro secreto», en *Artificios*, donde el protagonista, Jaromir Hladik, es autor de un ensayo titulado *Vindicación de la eternidad*<sup>3</sup>, así como de una tragedia inconclusa, *Los Enemigos*, cuyo argumento se nos resume y que se desarrolla fuera del tiempo (empieza y acaba en el mismo momento). «El milagro secreto» duplica el sentido de ese relato inserto y se estructurará también sobre un paréntesis temporal, sobre un tiempo que no corre, sobre lo eterno<sup>4</sup>.

No obstante en «El Inmortal» el tratamiento de estos temas se hace de una forma más demorada, y, además, con el acierto de la adición de lo simbólico, que realza extraordinariamente el relato, ya que por una parte agranda su

---

3 También aparecen citados este autor y esta obra de ficción en una ficticia nota erudita del relato siguiente de *Artificios*, «Tres versiones de Judas». Resulta muy interesante reparar en esta y otras formas de unión de los relatos de Borges.

4 El tema del paréntesis temporal lo toma Borges de las tradiciones islámicas. En su ensayo *Historia de la eternidad* recoge en nota una leyenda en este sentido en los siguientes términos:

«La noción de que el tiempo de los hombres no es conmensurable con el de Dios, resalta en una de las tradiciones islámicas del ciclo del «miraj». Se sabe que el Profeta fue arrebatado hasta el séptimo cielo por la resplandeciente yegua Alburak y que conversó en cada uno con los patriarcas y ángeles que lo habitan y que atravesó la Unidad y sintió un frío que le heló el corazón cuando la mano del Señor le dio una palmada en el hombro. El casco de Alburak, al dejar la tierra, volcó una jarra llena de agua; a su regreso el Profeta la levantó y no se había derramado una sola gota».  
(Alianza/Emecé, Madrid, 1984, pág. 31).

El relato «El milagro secreto» es una réplica exacta de esta leyenda en que el tiempo subjetivo de un individuo se agranda de forma espectacular, mientras que no sufre alteración el tiempo objetivo, lo que quiere decir que esa persona ha vivido otro orden de lo temporal.

También en la Biblia se pueden encontrar relatos de casos similares en que se altera la dirección del tiempo objetivo, que parece quedar suspendido. Resulta sumamente interesante poner estos relatos en relación con algunos otros muy cercanos, pero de significación distinta, en los que también aparece reflejado el conflicto entre la idea (y la práctica) de lo que llamamos tiempo subjetivo y tiempo objetivo. Me refiero a algunas viejas leyendas, como la de «Los siete durmientes» que recoge Jacobo de la Vorágine en *La Leyenda áurea* (Jacques de Voragine, *La légende dorée*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, tomo II, pág. 12), donde se habla de un sueño múltiple que duró noventa y seis años sin que los protagonistas se apercibieran de ello; o, la mucho más poética de la *Cantiga CIII* de Alfonso El Sabio, donde se relata el éxtasis de un monje oyendo el canto de una avecula, éxtasis que dura trescientos años, cuando a juicio del monje sólo había pasado un breve rato. Asegura Teófilo Braga que en Portugal es vulgar esta leyenda que se atribuye a un monje de Vilar de Frades.

El mismo tipo de relato, que intenta mostrar la divergencia entre dos esquemas temporales, o mejor, entre la perfección de la idea del tiempo (eternidad) y su apreciación práctica normal, lo expone también Bécquer, con un adecuado clima de misterio propio del Romanticismo, en su leyenda *Creed en Dios*, aunque aquí se tratará de un rapto infernal.

En cualquiera de estos ejemplos se observa esa disparidad en la impresión que se obtiene del paso del tiempo; o bien se ha vivido mucho fuera del tiempo, o bien la experiencia vivida tiene una duración que queda notable e inverosímilmente excedida en lo que llamaríamos el plano real.

significado y, por otra, lo dota de ambigüedad (porque el símbolo se corresponde siempre con la realidad significada de una manera algo caprichosa) <sup>5</sup>.

El relato se encuentra introducido por un marco en el que el autor emplea la vieja técnica del manuscrito encontrado. Como de costumbre en ocasiones similares da toda una serie de minuciosas precisiones sobre las características de este escrito, el lugar en que se hallaba, las circunstancias de su hallazgo, su lengua, etcétera. Al finalizar el relato de nuevo aparece el marco para dar cabida a una supuesta crítica que sirve también a la idea, como las precisiones anteriores, de sustentar la realidad de éste, ya que de otro modo no surgirían esas cien documentadas páginas de comentario que suscitan el fino humor del autor.

En cuanto al ficticio manuscrito, es un relato en primera persona en que se nos habla de un duro viaje en busca de la superación del tiempo y de la muerte, y más tarde, conseguida esa finalidad soñada y esperada, en la búsqueda, no menos trabajosa y ardua de la muerte misma <sup>6</sup>. El relato obtiene así una perfecta circularidad porque desde la muerte, y tras un interludio prolongado, se llega de nuevo a la muerte; aunque esta segunda muerte, que podríamos denominar «conseguida» o «conquistada» por el incansable peregrino, tendrá curiosa y paradójicamente, un carácter positivo, ya que todo lo que se busca y se persigue con afán aparece, de forma automática, revestido de valor.

El protagonista inicia en tiempos de Diocleciano un penoso viaje en busca de un río «el río secreto que purifica de la muerte a los hombres» <sup>7</sup>, a cuyas orillas hay una ciudad habitada por los inmortales. Naturalmente, cualquier lugar ubicado en nuestro espacio habitual está sometido a nuestro tiempo, es por ello por lo que el lugar buscado está «donde se acaba el mundo», es «la llanura elísea, en el término de la tierra, donde la vida de los hombres es perdurable» <sup>8</sup>.

Ya iniciada la búsqueda, que supone el empleo del primer término simbólico, el del viaje <sup>9</sup>, aparece otro de los grandes símbolos del relato, el sueño. Un sueño que resulta terriblemente revelador y que explica e insiste, de forma cifrada, en lo ya expuesto hasta ahora. El sueño, o mejor dicho la materia del sueño, se convierte así en un cuento inserto en el relato que recoge sus elementos principales y hace referencia a ellos. Dice así:

---

5 Es interesante el análisis que sobre este relato ha realizado Luis Andrés Murillo resaltando las contraposiciones entre lo individual y lo arquetípico (Murillo, L. A. «El Inmortal», en *Jorge Luis Borges*. Editions de L'Herne. París 1981).

6 No deja de ser curiosa la similitud de argumento entre este relato borgiano y la comedia de 1936 de Enrique Jardiel Poncela *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*. También Jardiel presenta el hastío inherente a la inmortalidad de sus cuatro personajes, por lo que buscarán una solución en la muerte.

7 y 8 «El Inmortal», pág. 9.

9 La utilización del viaje simbólico resulta plenamente lograda en el relato borgiano «El Sur», en *Artificios*.

«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». (pág. 11)

Es la primera vez que en este relato surge la mención del laberinto, con el agua en su interior que, en este preciso momento sería el símbolo de la vida y de esa inmortalidad que se pretende conseguir; aunque hay que reparar en que ese agua está encerrada, es un agua muerta, con lo que el sueño hace una alusión doble a la búsqueda inicial de la inmortalidad y a la búsqueda final de la muerte; es, en definitiva, la lucha por la ilusión inalcanzable y encerrada <sup>10</sup>.

El tercer gran elemento simbólico del relato es el laberinto. El gusto que por los laberintos tiene Borges es extraordinario, a veces vemos el elemento laberíntico ya en el título de sus relatos, como «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto», «Los dos reyes y los dos laberintos»... en otras ocasiones, aunque no aparezca en el título, el relato está basado en un laberinto que se describe magistralmente, así en «La casa de Asterión», casa que no es otra que el famoso laberinto de Creta construido por Dédalo.

El laberinto que aparece en «El Inmortal» tan sólo aludido inicialmente en el sueño, se presentará con fuerza inmediatamente después. El protagonista tiene que superar un laberinto para llegar hasta la ciudad de los inmortales, un laberinto que podríamos llamar interior, puesto que se encuentra situado en una sima; para llegar a él el tribuno romano debe introducirse en una caverna, después en un pozo, y, por último, descender unas escaleras; se trata, por lo tanto, de una progresiva inmersión que alude, sin lugar a dudas, a la introspección <sup>11</sup>. El laberinto que aquí se debe superar no es un elemento externo,

---

10 El sueño en este relato sólo tiene la función de duplicar la realidad, de insistir en ella, se convierte en una especie de espejo cifrado del conjunto. En ocasiones, sin embargo, emplea Borges el elemento sueño con un alto valor simbólico, como sinónimo de vida, repitiendo o reconstruyendo el gran hallazgo de autores anteriores. La simple comparación de ambos términos ya aparece en escritores ascéticos de la Edad Media y, a la cabeza, podríamos citar los versos del gran canto doctrinal de Manrique «pues se va la vida apriessa/como sueño». Y desde luego florece con el simbolismo del auto sacramental del XVII y de obras filosóficas como *La vida es sueño* de Calderón. La utilización que hace Unamuno en *Niebla* resulta muy próxima a la del relato borgiano «Las ruinas circulares» del libro *El jardín de los senderos que se bifurcan*; igual que Augusto Pérez, protagonista de *Niebla*, se revuelve contra Unamuno diciéndole que también él, Miguel de Unamuno, es un sueño, una sombra evanescente, y que también lo son los lectores de esa novela, el protagonista de «Las ruinas circulares» sueña a un ser que cobra realidad a partir de su sueño, se compadece de él y del momento en que se percate de que no tiene consistencia real y, casi inmediatamente, descubre que tampoco él, el pensante, la tiene. La fuerza del relato es mayor que la de *Niebla*, porque allí la criatura mencionaba la irrealidad del creador, pero esto «se decía», mientras que en «Las ruinas circulares» la irrealidad del sujeto pensante «se presenta».

Jaime Alzraki en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid, 1974, hace una minuciosa y acertada interpretación de tipo freudiano de este sueño de «El Inmortal».

11 «La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior. Bajé; por un caos de sórdidas

no se trata del mero laberinto espacial, sino que se refiere a la propia mente, es el laberinto de nuestro pensamiento, que se sitúa por ello simbólicamente en lo profundo de la tierra, y que debe ser superado por un hombre solo (el troglodita ha quedado esperando fuera); no hay aquí hilo de Ariadna alguno que ayude a encontrar la salida.

El relato nos ha llevado por lo tanto, en esa búsqueda de la utopía y de la ucronía, a vagar por el único medio en que se puede tratar de la superación del espacio y del tiempo: el intrincado laberinto de la mente humana. Y lo que encuentra la mente, llegada a esta encrucijada, es lo irracional y lo caprichosamente absurdo representado por la descripción plástica de la ciudad, cuya repulsión se nos encarece diciéndonos que está llena de corredores kafkianos que no conducen a parte alguna y de escaleras invertidas. El narrador se niega a describirla, pero no por ello deja de encarecer la pesadilla que para él supone su contemplación introduciendo el tópico literario de los «horribilia»:

«No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas» pág. 16.

El regreso empieza ya a partir del párrafo final de ese apartado segundo, aunque se diría que, más que un regreso, es una huida frenética y temerosa del lugar repulsivo.

Los apartados tercero y cuarto, en contraposición al periplo de peregrinación, superación y avance constante que habían sido los dos primeros, se dedican por completo a la reflexión. El relato se detiene en este momento para acoger la expresión del cambio de sentido de la vida causado por la inmortalidad. El protagonista ha buscado la inmortalidad, la permanencia que supondría la perfección del tiempo individual, y la ha encontrado; pero esa perfección causa unos cambios considerables en la vida humana, el ejemplo de los inmortales que encuentra el tribuno romano así lo atestigua. Dice el relato:

«... pertenecían a la estirpe bestial de los trogloditas...» (pág. 12).

y más abajo:

«Eran (como los otros de ese linaje) de menguada estatura; no inspiraban temor, sino repulsión». (pág. 13).

Del friso de estos trogloditas destaca uno al que pone el nombre de Argos.

---

galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual que la primera. Ignoro el número total de las cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron».

El nombre del perro de Ulises resulta apropiado para este ser por su aparente sumisión y por el embrutecimiento degradante que lo caracteriza, al igual que al resto del grupo; pero, en un momento dado, el troglodita Argos se nos convierte en el autor de la *Odisea*, Homero. La sublimación sorprendente va unida a la no menos fantástica degradación. El hombre destacado por su ingenio ha podido llegar a confundirse con un animal por su comportamiento.

Esa degradación afecta también a otros elementos; igual que los hombres excelsos han descendido al nivel de las bestias, el río cuyas aguas confieren la inmortalidad es «un arroyo impuro» y la ciudad de los inmortales se ha convertido en una obra repulsiva que el narrador se niega a describir salvo con alusiones.

La razón de esa podredumbre es la pérdida de la realidad de la muerte. En el relato se insiste:

«La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Estos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso» (pág. 23).

El ser que no tiene conciencia de su próximo fin, de su debilidad, cae en la bestialidad (siempre según la versión del relato), su vida tiene un cambio de sentido pero no hacia la perfección, sino hacia la degradación. La perfección del tiempo traería consigo, paradójicamente, la miseria vital, la desgana, el hastío, la indolencia... Pero a todo ello todavía une el narrador una calamidad más, la abolición de la idea del tiempo, la preponderancia del olvido; nos dice:

«Pensé en un mundo sin memoria, sin tiempo» (pág. 18).

Ciertamente es el pasado el que nos da la medida del paso del tiempo que la perspectiva exclusiva del presente nunca nos ofrecería. El futuro es en primer lugar una incógnita y además no es un tiempo humano, cuando se humaniza ya se ha convertido en presente-pasado.

Ese pensamiento de un mundo en el que impere el olvido nos lleva, insensiblemente, a la más completa despersonalización. El mundo de los inmortales, aunque no quede expresado en el relato, se abre infinitamente hacia una incógnita, hacia un tiempo, el futuro, que hemos calificado de no humano, porque todavía no ha sido gustado y vivido por el hombre. Por otra parte, el pasado en un inmortal tiene un peso excesivo, por lo que se da paso al olvido y con ello se borran las líneas que definen la personalidad y configuran el ser.

La inmortalidad se consigue por lo tanto a costa de la pérdida de sustantividad<sup>12</sup>. El hombre que no tiene un perfil subjetivo propio, que es Nadie

<sup>12</sup> Es interesante a este respecto el estudio sobre panteísmo y anulación de la personalidad de Ana María Barrenechea en *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Paidós, Buenos

porque ha dado paso al olvido y su presente se pierde en una pura elucubración metafísica intransmisible, tiene, efectivamente, un tiempo ilimitado, el del hombre como especie, el de todo hombre. Ese tiempo sin límites, y consiguientemente sin valor, hará que la grandeza quede minimizada, y que, como se nos dice en el relato con una comparación literaria, la gran épica aboque en la *épica burlesca*, la *Ilíada* acabe en la *Batracomiomaquia*.

En el apartado quinto se cierra el relato con una peregrinación, pero esta vez no por el espacio, sino por el tiempo (en breves páginas va del siglo XI al XX), lo que nos demuestra bien a las claras que el narrador protagonista bebió las aguas del río ignoto que otorgaba la inmortalidad y que, como consecuencia de esta inmortalidad, su pasado inconmensurable resulta algo desdibujado para él mismo, por lo que tiene serias dudas sobre su personalidad (empieza pareciéndole dual, para acabar siendo un amasijo multiforme que hace referencias confusas). Por ello su última adaptación personal, la del anticuario Joseph Cartaphilus, que aparece en el marco introductorio del relato, es aludida por el autor con un retrato desvaído altamente apropiado:

«Era, nos dice, un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos. Se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas; en pocos minutos pasó del francés al inglés y del inglés a una conjunción enigmática de español de Salónica y de portugués de Macao» (pág. 7 y 8).

Es así como el relato adquiere una perfecta circularidad, a la vez que una mágica unión con su curioso marco; en este marco, tras la descripción que se nos hace de Cartaphilus, se menciona el hecho de su muerte, que era el segundo objetivo del protagonista, una vez conseguido el primero: la inmortalidad.

Así la muerte buscada como segundo gran objetivo de este incansable peregrino, ha sucedido ya cuando nosotros comenzamos el relato «El Inmortal», protagonizado así por un muerto; y, como ya indicaba más arriba, esa muerte buscada afanosamente aparece aureolada por el signo de lo positivo, mientras que la humana ilusión por la inmortalidad se rechaza tras la lectura, ante la visión del caos degradante que, según el relato, generaría. La arquitectura del relato es perfecta porque las dos búsquedas antagónicas, de la inmortalidad primero y de la muerte después, originan una perfecta circularidad. Se empieza y se acaba con el tiempo limitado, con la muerte anunciada, aunque contemplada desde muy distintos puntos de vista.

Pero no concluye ahí el relato. Tras la crítica apócrifa, que supone la continuación del marco inicial en el que se inserta la obra, el narrador discute la conclusión del crítico y acaba diciendo:

---

Aires, 1967. También Ramón Xirau comenta con acierto el tema en *Poesía y conocimiento*, Joaquín Mortiz, Méjico, 1978.

«Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos» (pág. 28).

La palabra, la cifra del pensamiento humano supera a la muerte. El pensamiento traducido, torpe o sabiamente, por palabras supera la fugacidad del tiempo y de la vida y permanece mientras exista otro ser inteligente que lo conozca y, por consiguiente, lo viva. El pensamiento resulta por ello inmortal; Homero ha muerto, pero no ha muerto la *Ilíada*, una de cuyas ediciones se adquiere en las primeras líneas de este relato. El hombre continúa viviendo en su obra, porque la palabra es traducción y quintaesencia de la vida.

Así pues, para que la construcción del conjunto resulte más admirable, se da paso a una nueva circularidad, las palabras, cristalizadas en un relato épico, la *Ilíada*, son las que abren y cierran el relato «El Inmortal», él mismo «pobre limosna que... dejaron las horas y los siglos».