

La estructuración de lo fantástico en el libro de Arena de J.L. Borges

Helios JAIME-RAMÍREZ

En Argentina, desde los comienzos de la literatura nacional se manifiesta lo fantástico. En el siglo XIX, Esteban ECHEVERRÍA ya en sus ensayos literarios, adapta y desarrolla un tema fantástico, el de Mefistófeles, a la vida del país del Plata¹. Hasta en un género que podría considerarse ajeno a lo fantástico, como el gauchesco, también encontramos esta temática. Podemos observarla en el poema dramático de Rafael OBLIGADO, *Santos Vega*, donde el gaucho, encarnando la nobleza y la libertad, logra vencer a la muerte. En nuestro siglo, cuentos y novelas cortas de R. ARLT. E. MALLEA², A. BIOY CASARES y J.L. BORGES expresan, con estilos diferentes, lo fantástico. BORGES, en un diálogo con E. SABATO, dice: "El cuento es un breve sueño"³. El lenguaje de sueño se expresa en sorprendentes correlaciones de significativas imágenes. Esta noción me hizo pensar en la estructuración de lo fantástico en BORGES.

Creo necesario, antes de abordar la temática de mi trabajo precisar mi concepción sobre lo fantástico. Un análisis etimológico-semántico podrá determinar mejor la significación de esta palabra. *Fantástico* viene del griego φαῦλαστικὸς que designa el hecho de imaginar, en ciertos casos, puede significar la 'imaginación'; a su vez, φαῦλαστικὸς viene del verbo φαντασιῶ que significa 'hacer nacer una idea', 'despertar la imaginación'. Además, el sustantivo *fantasía*, desde el punto de vista etimológico, tiene los sentidos de 'imagen', 'aparición'. Esta idea de *aparición* —no olvidamos que la imaginación es un sustantivo activo que significa literalmente 'la puesta en acción de la imagen'— nos permite pasar a la de *aparición de lo extraordinario*. Este último sentido es el que predomina en la literatura actual que desarrolla este género. Podemos concebir a lo fantástico como un mundo de imágenes o apariciones que tienen su propia existencia más allá de la realidad cotidiana y que, a veces,

¹ Ver *Mefistófeles y el Sueño en Obras Completas*, Ed. Zamora, Buenos Aires, 1972.

² Ciertamente que R. ARLT y E. MALLEA son menos conocidos como autores fantásticos; sin embargo, estos escritores abordaron lo fantástico en algunas de sus novelas cortas o cuentos. En efecto, ARLT, en su *Viaje terrible*, trata lo *extraño natural*; en *El vínculo* de MALLEA, encontramos el sueño como visión premonitrice de una tragedia.

³ Ver BORGES-SABATO *Diálogos*. Emecé eds., Buenos Aires, 1982.

se encuentra en las profundidades de esa misma realidad para el iniciado que sabe, por su acción que supera las pruebas impuestas, descubrirlo.

Debido a la extensión de este trabajo analizaré, principalmente, tres cuentos en los que se puede ver, de una manera más clara, la estructuración de lo fantástico. Estos cuentos, que integran *El libro de arena*, son: *El otro*, *Ulrica* y *Undr*⁴.

En el cuento *El otro* se destacan tres temas que son esenciales para la vida del hombre: el binomio tiempo-espacio, la identidad, el sueño.

La dinámica del tiempo está formada por la oposición que existe entre el tiempo cronológico y el vivencial. En efecto, dos fechas aparecen como claves: 1969 y 1972, pero estas fechas, aunque puedan determinar de una manera precisa el tiempo, no significan los dos términos de un período de tres años ya que la primera es la iniciación de una experiencia vital, en tanto que la segunda es el comienzo de la narración de los acontecimientos vividos. Se podría ver al año 1972 como mítico considerando esta palabra en su sentido etimológico⁵. Este año es el del cuento, y este término, además de implicar un género literario, significa también la *ficción*. La significación de esta palabra es importante para precisar la concepción estilística de Borges. Recordemos que *ficción* viene del sustantivo latino *fictio-onis* que designa la acción de modelar. La palabra *fictio* tiene una estrecha relación semántica con la raíz indoeuropea *dheigh-* que tiene la idea de 'dar forma'. En un sentido más abstracto *fictio* significa 'creación', de donde podemos pasar a la significación⁶ de 'creación artística (cf. en latin *factor*: 'escultor', 'actor'). El significado de *ficción*, en este caso, está bien lejos de indicar algo artificial, ya que muestra cómo la vida y la literatura van correspondiendo, cómo lo real y lo fantástico se van forjando. La ficción se convierte en la palingenesia de lo extraordinario. En la estructura del cuento *El otro*, la ficción se manifiesta en una tensión entre los dos personajes que constituyen los dos polos de la identidad del autor-protagonista: su juventud y su vejez.

Aunque, al comienzo del cuento, todo se presenta con una exacta precisión del tiempo y del espacio: "El hecho ocurrió en el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. (op. cit., p. 7); el tiempo no tarda en volverse vivencial evocando, en el pasar del río, el inexorable transcurrir de nuestra vida: "Inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo (idem). Borges, hasta ahora autor-narrador, alude a Heráclito, es decir a la metáfora del filósofo griego: "Nos bañamos y no nos bañamos en el mismo río. Somos y no somos". Si recordamos que para Heráclito el

⁴ La edición que empleamos es la quinta edición del *Libro de arena*. Alianza, Madrid, 1983.

⁵ 'Fábula', 'leyenda'. Ver COROMINAS, Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana. Gredos. Madrid.

⁶ BORGES publica en Buenos Aires (Emecé eds., 1956) un libro titulado *Ficciones* donde se encuentran relatos fantásticos.

principio de toda armonía es la oposición de elementos contrarios que coexisten, tenemos, ya en esta alusión, la presentación del Otro que se revela en la impresión sentida por Borges. Así, el autor-narrador, a partir de la aparición del Otro, se convierte en un protagonista.

Ahora bien, hemos dicho que lo fantástico es la imprevista aparición, en la realidad, de lo extraordinario, y es lo que sucede en este encuentro entre Borges y el Otro al convertir una simple sucesión cronológica en tiempo recurrente. Este encuentro, por la inaudita semejanza de situaciones vividas por el uno y por el otro, suscita la problemática de la identidad. El espacio del banco donde los dos están sentados adquiere una dimensión existencial: en un extremo, el autor viejo, en el extremo opuesto, el Otro joven.

El tiempo de este espacio existencial es el recurrente, que se manifiesta en la tensión de dos momentos opuestos entre lo que *es* y lo que *fue*, pero ambos coexisten en el presente. Esta oposición temporal corresponde con una espacial: el uno, en su vejez, está en Cambridge; el otro, en su juventud, está en Ginebra. Sin embargo, los dos dialogan en un mismo espacio. De esta tensión entre el autor y el Otro surge difinidor, el problema de la identidad. El autor revela al Otro que él es J.L. Borges, pero el Otro observa que también él es Borges. Hasta cierto momento, ambos han vivido las mismas situaciones y sentido las mismas emociones; sin embargo, el Otro está en la espera de un devenir, mientras que Borges, como autor, está en un presente cuya visión no es la del futuro sino la del pasado. La problemática de esta identidad se manifiesta en la existencia: es que lo que fuimos ya no existe en lo que somos –en ese caso el *fui* y el *soy* constituyen dos personas distintas–, o por el contrario, si somos es porque fuimos, por lo tanto, el *fui* y el *soy* son una y la misma persona. Hemos visto que el Otro está esperando su devenir, es decir, llegar a ser pero, ser quién. La respuesta existencial es el Borges que nos está narrando la historia de su persona⁷. En efecto, aunque el Otro establezca un distanciamiento, en el diálogo, con respecto a Borges, lo trata de usted, Borges, en cambio, al tutearlo, se acerca al Otro. En este aproximarse, Borges relata al Otro todo lo que le tocará vivir⁸.

Dos hombres que están en espacios y tiempos distintos, normalmente, no pueden encontrarse. Para que exista una coincidencia espacio-temporal entre ellos es necesario que el acontecimiento se produzca en otra dimensión que no sea la de lo cronológico

⁷ Cuando se plantea, ontológicamente, qué significa ser no se lo puede aislar de su correspondencia semántica con el verbo *ser*. El análisis etimológico-semántico permite esclarecer la problemática expuesta por Borges. El pretérito *fui* viene de una raíz distinta que la del presente *soy*. En efecto, *fuí*, a través del latín *fui* (perfecto de *sum*), proviene de la raíz indoeuropea *-bheu-* que tiene el sentido de 'ser', por 'devenir'; en cambio, el presente de *ser* viene de otra raíz i.e. *-es-* que tiene la idea de 'existencia'. *Soy* es la incidencia que actualiza un devenir cuyo origen es un pasado. Ver s.v. GRANDSAIGNES d'HAUTERIVE. *Dictionnades racines des lanques européennes*.

⁸ Ver *El libro de arena*, pp. 9-10.

ni la de la extensión. Esta nueva magnitud es posible en el sueño, y es lo que sucede en este parabólico relato: "Nuestra evidente obligación es aceptar el sueño, como hemos aceptado el universo y haber sido engendrados y mirar con los ojos y respirar" (*El Otro*, p. 9). El sueño no es visto como algo irreal sino como vital. Sin el sueño la vida sería imposible. Las investigaciones que se han realizado en neurofisiología han demostrado que si se impidiera al hombre soñar, éste moriría⁹. En el sueño la realidad puede presentarse tumultuosamente, y, sin embargo, ella sigue siendo coherente. Sueño y realidad pueden parecer contradictorios si los miramos sin perspectiva, pero un hecho por simple que sea, un perfume, un paisaje pueden despertar no sólo la remembranza sino el ensueño. En el sueño, aún las más extravagantes imágenes adquieren un sentido en nuestra vida, que se actualiza en un presente forjador de un pasado que será el siempre de nuestra persona. El principio de la identidad, de esta manera, se ve confirmado, más que por el simple hecho de tener momentos u objetos comunes, por el vigor de las vivencias que se van actualizando en la existencia de un hombre. La identidad se manifiesta en el encuentro entre el devenir y el ser, y el espacio de este encuentro es la síntesis entre el espacio donde fue transcurriendo ese devenir y el lugar donde se realiza el ser.

La existencia y la identidad se actualizan en el sueño; en cambio, en la vigilia, el recuerdo destaca la presencia de una ausencia, y lo trágico de esta ausencia, que es la juventud, es que estará siempre presente en el ser del protagonista. El Borges protagonista, en su vejez, comprende que "El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo". (id., p. 14). El Otro, es verdad, fue él, pero él ya no es ni será nunca más el Otro. En el cuento *Ulrica*, que sucede al que acabamos de ver, se vuelven a plantear las temáticas del encuentro y de la presencia del pasado, pero Borges las tratará estilísticamente de una manera muy diferente.

En *Ulrica* se puede observar los conocimientos que tenía BORGES, dignos de un especialista, sobre las literaturas germánicas de la alta edad media¹⁰, y también es posible ver la correspondencia que existe entre el espíritu de una saga nórdica y la estructuración de lo fantástico. Ya en el epígrafe, que precede este cuento, encontramos una frase que proviene de la *Völsunga Saga*, saga –inspirada en la *Edda Mayor*; la palabra *edda* designa un arte poético¹¹—. El estilo de la edda tiene una similitud con el del cuento:

⁹ Ver los trabajos de M. JOUVET, *Neurophysiologie des états de sommeil*, París, 1965; A. KALES, *Sleep: physiology and pathology*; E. HARTMANN, *Biologie du rêve*. Bruselas, 1970, entre otros.

¹⁰ BORGES publicó, en 1951, un libro titulado *Antiguas Literaturas Germánicas*, con la colaboración de Delia INGENIEROS. Este tratado fue luego corregido y publicado, en 1966, en Buenos Aires, con el título de *Literaturas Germánicas Medievales*.

¹¹ El investigador Régis BOYER, a propósito de la Edda, dice que son, al mismo tiempo, poemas mitológicos y heroicos; en cuanto a la palabra, *saga*, ésta proviene del verbo *segja* que significa 'decir', 'narrar'. Ver la introducción a *La saga de Harald l'impitoyable*, Payot, París, 1979, p. 9 y ss.

"Los anónimos poetas de la Edda son rápidos –a veces hasta la oscuridad– y enérgicos"¹². Los protagonistas de este relato borgiano, Javier Otorola y Ulrica, van a identificarse con los personajes principales de la *Völsunga Saga*, es decir, con Sigurd, el héroe, y Brynhild, quien es una valquiria¹³.

El epígrafe se encuentra en antiguo noruego y presenta la dificultad de no estar traducido; su significado aproximado es el siguiente: "El tomó la espada Gram y la colocó, entre los dos, en el lecho"¹⁴. Veremos, luego, como el nombre de la espada *Gram*, palabra que tiene el sentido de 'aflicción', 'pesar', tiene una relación simbólica con el desenlace del cuento.

En el comienzo de *Ulrica* se plantea la problemática de la realidad. Es que la realidad es una cosa (res) totalmente exterior al yo, o bien, la única realidad es la que va creando el yo en su existir. Para el narrador-protagonista la realidad personal sintetiza la realidad exterior. Para él, la remembranza de lo vivido será tan real como el mundo exterior: "Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a *mi recuerdo personal de la realidad*, lo cual es lo mismo"¹⁵. La situación cronológica y espacial es precisa. La duración del relato es breve, todo transcurre en una noche y una mañana, y el lector, aunque sepa que todo pasó recientemente –"los hechos ocurrieron hace muy poco"–, tiene la impresión de que, al mismo tiempo, todo sucedió en un pasado remoto. Esta cronología y este lugar concreto de la ciudad de York, en Inglaterra, se verán animados por el tiempo y el espacio vivenciales de Ulrica y del protagonista.

Ulrica se siente, en cierta manera, heredera de los vikingos; aún más, ella actualiza, en su persona, los ancestrales guerreros nórdicos: "Así es –dijo ella–, Inglaterra fue *nuestra* y la perdimos, si alguien puede tener algo o algo puede perderse" (id., p. 16)¹⁶.

En esta frase encontramos el tema de la posesión. En efecto, si algo nos pertenece, de una manera transitoria, es lógico que no lo podamos tener más que fugazmente; en cambio, si un acontecimiento pasa a formar parte de nuestra vida o a integrarse en la historia de un pueblo, en este caso, ya no puede perderse.

Por otra parte, en el diálogo entablado entre Ulrica y el protagonista se suscite la problemática –tan americana– de lo que significa ser nacional. La respuesta que da

¹² J.L. BORGES, *Literaturas Germánicas Medievales*, ed. Alianza, Madrid, 1989, p. 79.

¹³ Op. cit., p. 18.

¹⁴ El texto del epígrafe es: "Hann tekr sverthit Gram ak leggri i methal theira bert". Para facilitar su traducción se pueden ver, entre otros, A. JOLIVET y F. MOSSE, *Manuel de l'allemand du Moyen Age, des origines au XIV siècle*, Aubier, París, 1965; F. KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch*, Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1975.

¹⁵ Op. cit., p. 15. El subrayado es nuestro.

¹⁶ El subrayado es nuestro.

el protagonista es: "Es un acto de fe". Esta respuesta es mucho más profunda que una salida inteligente, ya que "un acto de fe" implica creer en los vínculos étnicos que son constantes en la historia y en la cultura de un pueblo. Por eso es que la joven responde: "Como ser noruega". (id., 16). De esta manera termina la noche que es la primera parte del relato. También se podría interpretar la noche como el tiempo donde las impresiones y sentimientos todavía son confusos para el protagonista. La segunda parte, la mañana, sería la revelación del amor y de lo fantástico. En efecto, la palabra *noche* está relacionada, según una visión semántica, con la raíz indoeuropea **Kwsep-* que tiene la idea de oscuridad¹⁷; en cambio, en *matutino* encontramos el radical latino *matu-* que implica la idea de 'momento oportuno'.

El paseo que le propone el protagonista a Ulrica es de ir a Thorgate y, a partir de este momento, comienza lo fantástico que, simbólicamente, se encontraba ya anunciado en el propio topónimo: Thorgate, la puerta del dios vikingo Thor¹⁸, quien era la poderosa divinidad del trueno; *gate* es la puerta que introduce a un destino, a la iniciación de una nueva vida. En ese camino¹⁹ el protagonista comprende su amor por la extraña y hermosa Ulrica, es allí donde escucha el aullido de un lobo; sin embargo, el protagonista nunca escuchó aullar a este animal, además, Ulrica le dice que ya no hay más lobos en Inglaterra. ¿Cómo es posible que él haya podido escucharlo? Es que el grito de la fiera es el llamado de las profundas fuerzas de la naturaleza, olvidadas en la alienación y en la estrechez de un mundo demasiado civilizado. El puede escucharlo porque siente el llamado ancestral de los pueblos bárbaros, la invocación de esos pueblos que entusiasmados emprendían largos viajes, animados por el gusto de la aventura y de las hazañas. Esta es la causa por la cual Ulrica se siente más conmovida por las espadas que se conservan de los vikingos que, deterioradas y herrumbradas, siguen siendo espadas. Así, en el presente, aparece viviente el pasado, y la evocación del poeta de exaltados sueños, Thomas de Quincey²⁰ confirma el encuentro anhelado. Cuando el protagonista le dice que él sigue buscando la mujer de sus sueños, Ulrica le responde: "Tal vez la has encontrado" (p. 17). La realidad, por este encuentro, se vuelve sueño para aquel hombre ya entrado en años: "Todo esto es como un sueño, y yo nunca sueño", dice Javier Otarola (p. 17).

¹⁷ Ver s.v. X. DELAMARRE. *Le vocabulaire indo-européen*. Maisonneuve, París, 1984.

¹⁸ Sobre el dios Thor ver RENAULD-KRANTZ, *Structures de la Mythologie Nordique*. Maisonneuve & Larose, París, 1972.

¹⁹ La palabra *gate*, etimológicamente, puede tener el sentido de 'way'. Ver s.v. *The Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford University Press, 1985, y *Manuel de l'anglais du Moyen Age* par F. MOSSE. ed. Aubier Montaigne, París, 1966.

²⁰ Thomas de Quincey, el autor de *Confessions of an English Opium-eater* (Londres, 1822), evoca en sus sueños a su amada Ana a la que después de vicisitudes y separaciones, vuelve a encontrar, y se va caminando junto a ella por Oxford Street. Este maravilloso encuentro termina con la voz de una espantosa visión que inexorable va diciendo: "Eterna separación".

Lo fantástico no es lo irreal, el sueño se realiza en estado de vigilia: los dos personajes toman los nombres de Sigurd y de Brynhild, los héroes que animan la saga²¹.

Entre el cuento de BORGES y la saga existe, en cierta manera, una analogía estilística. En *Ulrica* las frases breves van marcando rítmicamente la narración; la saga también se distingue por la intensidad y precisión del relato y, aunque el autor pueda hablar de la vida de un héroe o de un poeta, los personajes no son presentados por descripciones psicológicas sino que se manifiestan por la acción. Los personajes de Borges, aunque puedan adquirir una cierta intensidad, parecen más corresponder a los pensamientos del autor que a la vida que ellos puedan animar. La correspondencia, un poco excesiva, de conocimientos eruditos entre el protagonista y *Ulrica*, de conocimientos eruditos entre el protagonista y *Ulrica*, limita el verismo que ellos tienen. En la saga, por el contrario, atrae la fuerte personalidad de los actores como podemos vivirlo en la de *Harald el despiadado* o en la *Vatnsdoela Saga*. Sin embargo, si bien, a veces, se puede tener la impresión de una falta de espontaneidad²², es en *Ulrica* donde lo fantástico adquiere el vigor de la realidad. Los protagonistas llegan a un albergue "Nothorn Inn" que, literalmente, significa la estancia septentrional; es como si se realizara el eterno retorno de Sigurd y de Brynhild al país donde, en tiempos remotos, ya estuvieron. Así, el pasado se presencializa re-creando el espacio, es allí donde se realza el mítico amor en una vez que será definitiva para el protagonista: "poseí por primera y única vez la *imagen* de *Ulrica*"²³. Pero, aunque entre ellos no esté el acero, está el pesar de la separación –Gram– que también será definitiva.

En el otro cuento que vamos a analizar, *Undr*, también encontramos el tema de una saga cuyo título es *Gunnlaug Lengua de Serpiente* (*Gunnlaugssaga ormstungu*)²⁴. El protagonista de esta saga tiene el apodo de "lengua de serpiente" a causa de las cantantes sátiras que escribía. BORGES tomará, de esta saga, principalmente un tema metafórico: el poder de la palabra de un poeta.

El cuento *Undr* está presentado como el relato que se encuentra en un antiguo manuscrito, es decir que, estilísticamente, el autor adopta un distanciamiento espacio-

²¹ Para tener una idea más clara sobre los personajes de la Volsung saga, Sigurd y Brynhild, cuyo trágico amor tiene poca o ninguna relación con los protagonistas del cuento de Borges, ver Snorri STURLUSON, *L'Edda: récits de mythologie nordique*, traducida del antiguo islandés por François-Xavier DILLMANN, Gallimard, 1991, pp. 121, 127, 202.

²² Cuando decimos que el lector puede tener una impresión de poca espontaneidad, no queremos significar que Borges no supiese animar convenientemente a sus personajes sino que, a veces, quizá llevado por su gran erudición, él pone en boca de los protagonistas consideraciones dignas de un filólogo que dan una cierta opacidad a lo natural de la situación o del diálogo. Cuando Javier le pregunta a *Ulrica* si conoce la saga, ella le responde: "La trágica historia que los alemanes echaron a perder con sus tardíos Nibelungos" (p. 18).

²³ Id., p. 19. El subrayado es nuestro.

²⁴ Ver J.L. BORGES, *Literaturas germánicas medievales*, Alianza, Madrid, 1989, p. 93.

temporal con respecto al período narrado. Este recurso permite destacar más la autenticidad y la personalidad del protagonista. Lo fantástico se manifiesta en tres períodos que constituyen, por su enlace, una trilogía. El primero está constituido por la descripción que hace Adán de Bremen de la expansión de los pueblos nórdicos y de algunas de sus costumbres dando, de esta manera, una verosimilitud al manuscrito. Pero, esta parte descriptiva es también la prótasis, al animar el relato con el diálogo, que presenta al protagonista, Ulf Sigurdarson. El segundo, donde lo vital adquiere un valor simbólico, está dado por las peripecias y aventuras de Sigurdarson; en tanto que el tercero, que es la conclusión, es la revelación de Bjarni Thorkelsson.

Ulf Sigurdarson cuenta su viaje que es, al mismo tiempo, una búsqueda y una iniciación. El, que es un *Skald*²⁵ quiere descubrir la única palabra que constituye toda la literatura de los urnos (*Undr*, p. 64).

Cuando, después de un año de viajes, Sigurdarson llega al país de los urnos, es conducido en presencia del rey Gunnlaug. El camino que lleva a la residencia de Gunnlaug, en realidad, es un camino iniciático. En efecto, en la primera plaza que atraviesa ve un poste amarillo en cuya cúspide hay un pez. El herrero que lo acompaña, Orm, le dice que ese pez es la palabra (p. 65). El amarillo es el color de la luz de oro, es decir, que está directamente relacionado con el símbolo solar. El amarillo puede también ser visto como el color de la vida eterna, en tanto que el pez es el símbolo del principio de la vida, el agua. El pez sagrado de los egipcios, Oannés, era considerado como la revelación de la divinidad, y es por eso que también puede ser el símbolo de Cristo²⁶. En la segunda plaza encuentran otro poste de color rojo con un disco; Orm, vuelve a decirle que es la palabra pero que él no puede explicársela porque es un simple artesano. El rojo es el color simbólico del fuego y de la sangre, es decir, de la energía vital; el disco puede ser otro símbolo del sol. Sigurdarson, al principio, no comprende; él tendrá que pasar y superar numerosas pruebas antes de poder tener acceso el significado supremo. En la rústica construcción que sirve de palacio a Gunnlaug, Sigurdarson encuentra a otro Skald que se pone a plañir el harpa y a cantar de una manera maravillosa, es Bjarni Thorkelsson²⁷, quien va a salvar la vida a Sigurdarson y, al hablarle de la palabra, sin descubrir su significado, le dice que él debe buscarlo solo, la palabra se le revelará, en un momento supremo, en su entera significación. Después de haber pasado por horribles penurias y haber vivido toda clase de aventuras, Sigurdarson vuelve al país de los urnos y encuentra, una vez más, a Thorkelsson,

²⁵ El Skald, como los *fili* celtas, no solamente era poeta por su inspiración sino también por su profesión. El debía conocer a la perfección las complicadas técnicas del arte poético, es decir, del *Skaldskaparna*, que es un compuesto de *shaldskapr* (poesía) y de *mal* (dichos). Los Skalds solían llevar una vida de viajes y aventuras. Ver *L'Edda: récits de mythologie nordique*, p. 105 y ss.

²⁶ Ver J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, Laffont, París, 1988.

²⁷ En Thorkelsson, encontramos el nombre de Thor; una de las cualidades de Thor es la de ser constante y fiel, estas cualidades son también las de Thorkelsson.

ya muy viejo y que está por morir. Las frases concisas acentúan la intensidad del diálogo; una palabra, a veces, es suficiente para dar la síntesis de múltiples significaciones. Cuando Thorkelsson le pregunta a Sigurdarson qué le dio la primera mujer que tuvo, la respuesta es: "Todo". Así, la vida también nos da todo –afirma Thorkelsson– pero muy pocos hombres se dan cuenta de este don²⁸. El poeta agonizante, pronuncia, por primera y última vez, la palabra tan buscada y anhelada, *undr*, cuya significación es, interpretada por Sigurdarson, maravilla²⁹. A partir del momento que Sigurdarson escucha esta palabra, siente el éxtasis del canto que, para Thorkelsson, es el del cisne. El canto pone en relación el hombre con la divinidad. Canto y poesía se unían en una comunión sagrada para los *filid*³⁰ celtas y para los *skalds* nórdicos³¹. El es la apasionada expresión del sentimiento, la elevación del pensamiento y el habla del sueño, por eso es que Sigurdarson, al escuchar este canto, comprende el sentido de su existencia y, pleno de entusiasmo³², siente surgir en él una inspiración divina, toma el harpa y también se pone a cantar con "una palabra distinta". Thorkelsson, al escucharlo, muere en paz diciéndole: "Me has comprendido"; y es ésta la última frase de *Undr*.

El tema del secreto, que luego se manifestará en una revelación, está anunciado ya en el comienzo de *Undr*, cuando Adán de Bremen habla de las runas que los nórdicos heredaron del dios Odín (p. 64). En efecto, la palabra *runa* significa 'secreto', 'misterio'. Una particularidad interesante del alfabeto rúnico es que cada letra tiene un significado preciso. La runa, cuyo valor fonético es /R/, se lee *raida*, que tiene el sentido de 'carro', es decir, la lectura puede ser fonética y semántica³³. Odín reúne, en su persona, la creación poética y el saber mágico³⁴. Esta inspiración y este saber constituyen el arte poético del bardo, del skald. El poeta, al comprender el secreto mensaje de la divinidad que se manifiesta en el lenguaje de la naturaleza, revela, al hombre, una cosmogonía y el sentido de las imágenes de los sueños.

²⁸ Encontramos, en la frase de Thorkelsson, una referencia que se puede comparar con los versos dichos por Segismundo en *La vida es sueño* de CALDERON de LA BARCA:

"y en el mundo, en conclusión,

todos sueñan lo que son.

aunque ninguno lo entiende" (final acto II).

²⁹ *Undr* es una palabra del antiguo noruego que significa literalmente 'único', pero lo único puede ser maravilloso.

³⁰ Los *filid* eran los poetas celtas que pertenecían a la clase sacerdotal.

³¹ Se conoce la importancia, para los antiguos germánicos, de lo sagrado en el canto. La estructura de la famosa epopeya *Nibelungenlied* presenta una forma rítmica del canto.

³² Empleamos la palabra *entusiasmo* en su sentido etimológico, es decir, 'arrobamiento', 'éxtasis' y, principalmente, con el significado de 'estar inspirado por la divinidad'. Ver s.v. COROMINAS, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*.

³³ Sobre las runas ver J.G. FEVRIER, *Histoire de l'Écriture*, Payot, París, 1984, p. 504 y ss. Ver también F. MOSSE y L. MUSSET, *Introduction à la runologie*, Aubier, París.

³⁴ Ver RENAULD-KRANTZ, *Structures de la Mythologie Nordique*, p. 76 y ss.

El tema del secreto de la belleza es tratado, por Borges, en otro cuento titulado, de una manera simbólica, *El espejo y la máscara*³⁵. La breve historia, que se desarrolla en Irlanda, es la de un poeta que compone y canta poemas para un rey victorioso. Hasta que un día, después de un sueño, logra expresar todo lo que es maravilla en una sola frase. Pero, el poeta comprende, al revelar esta frase mágica el rey, que él ha cometido un sacrilegio puesto que la belleza es inaccesible para el hombre. El rey termina siendo un mendigo errante y el bardo acaba por darse muerte. Vemos que, si bien *El espejo y la máscara* presenta analogías con *Undr*. -Borges dice, en el epílogo, que estos cuentos son "literaturas seculares que constan de una sola palabra"-, difiere, por su desenlace y por su sentido, del relato de Sigurdarson.

Los tres temas que hemos podido observar en *El otro*, es decir, el binomio espacio-tiempo, la identidad y el sueño, aparecen también, conformando lo fantástico, en *Ulrica* y en *Undr*. Pero, al cambiar el tratamiento estilístico de la temática, Borges determina nuevos rumbos en estos cuentos. Recordemos que, en *El otro*, los dos únicos personajes que intervienen son los dos polos opuestos de la identidad de un mismo ser; en cambio, en *Ulrica*, el otro será una persona distinta, la mujer, que por el amor re-crea el tiempo y el espacio, y trans-forma la identidad de los personajes en la de los protagonistas de una saga; aquí lo fantástico culmina en una separación. En *Undr*, el tiempo, en su cronología, es homogéneo –toda la acción transcurre en la alta Edad media–; sin embargo, el tiempo adquiere un valor definitivo en la revelación que da sentido a una búsqueda que es, al mismo tiempo, existencial y mística. Lo fantástico, no obstante, presenta una constante que es común a todos estos cuentos: la aparición del *otro* desencadena el acontecer extraordinario.

El método estilístico-semántico, que hemos empleado, permite ver, de una manera más clara y precisa, cómo los procesos vitales y simbólicos, que van apareciendo en el ciclo narrativo de cada uno de estos cuentos, se estructuran en lo fantástico que, al superar los límites de lo estrictamente literario, se revela como la iniciación a un viaje existencial a través de lo maravilloso.

³⁵ El espejo es el símbolo de la manifestación que refleja la inteligencia creadora; es también el reflejo del intelecto divino. La máscara puede ser "le moyen consacré de conduire à l'extase, du moment qu'il retient en lui le dieu ou le génie" Ver s.v. *Dictionnaire des Symboles*.

Este cuento forma parte del *Libro de Arena*, p. 57 y ss.