



La Función del Sueño en "Las Ruinas Circulares" de Jorge Luis Borges

Author(s): Guillermo Arango

Source: *Hispania*, Vol. 56, Special Issue (Apr., 1973), pp. 249-254

Published by: American Association of Teachers of Spanish and Portuguese

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/339014>

Accessed: 20-03-2017 21:45 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://about.jstor.org/terms>



American Association of Teachers of Spanish and Portuguese is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Hispania*

LA FUNCIÓN DEL SUEÑO EN “LAS RUINAS CIRCULARES” DE JORGE LUIS BORGES

GUILLERMO ARANGO

Ohio Wesleyan University

HA SIDO SEÑALADA repetidamente la manifiesta influencia de literaturas extranjeras, especialmente la inglesa, en la obra narrativa del argentino Jorge Luis Borges.¹ La temprana preferencia por autores de lengua inglesa y la discriminada selección entre los mismos ha sido igualmente expresada por el propio Borges ya en sus diversos escritos, ya en páginas relativas a su biografía.² Esta curiosa filiación marca la medida de la creación en Borges por paradójico que parezca: mientras más original es un autor, más abundantes y reconocibles son sus “fuentes”; sólo el escritor de expresión indecisa y escasamente estilizada puede prescindir de tener “fuentes.” Un análisis comparativo entre las “fuentes” y la propia narrativa de Borges deja al descubierto la original aportación del autor argentino.

Hay que señalar además que su admiración se centra en aquellos escritores que favorecen la búsqueda de lo insólito; sobre todo en aquellos cuyo poder expresivo reside en la dosis de irrealidad y de sorpresa que encierran sus creaciones. Borges se adhiere a estos hábitos explorando libremente una serie de doctrinas esotéricas y utilizándolas como posibilidades literarias, como “puntos de partida para la fantasía y la especulación.”³ Se trata, precisémoslo, de un acercamiento práctico, de una aprehensión estimativa de las ideas, no de una deferencia personal al valor doctrinal de las mismas. Esta tendencia esotérica, que aporta una dimensión especial, se revela así en su obra por cuanto es medio afín de aproximación al misterio y al enigma. Ronald Christ anota que Borges ha buscado siempre “the writer who looks through the solidness of our reality and reveals another world and perhaps a secret scheme or logic which controls our world.”⁴

Por otra parte sus preferencias literarias, adheridas a la tradición inglesa, cubren un campo que va desde principios del siglo XIX, en las figuras de Coleridge y De Quincey, hasta comienzos del presente con H. G.

Wells y Chesterton. Un rasgo peculiar de estos autores, por lo menos en algunos casos, es que coinciden sorprendentemente en la utilización del *sueño* dentro de su creación literaria. La literatura, y en particular la inglesa, ha hecho siempre uso de los sueños y los autores los han considerado valiosos para descubrir la naturaleza del hombre y su destino, así como para explicar el pasado y el futuro.⁵ Ya en el romanticismo los sueños son considerados como parte integrante del proceso creativo y toman cuerpo en la obra de los escritores de tal forma que, “since dreams were considered such a valuable tool in the poet’s workshop, it was natural to procure them artificially if they did not come abundantly by nature.”⁶ De esta *virtus dormitiva* se pasará a una línea más rigurosa y significativa, donde los autores recurren a los sueños como una manera de sobrepasar los límites de la experiencia humana y crear niveles que correspondan a un orden distinto de la realidad.

El empleo de los sueños no escapa a la curiosidad creadora de Borges. El uso de los mismos en su obra obedece, en parte, a la familiaridad del autor con este aspecto del quehacer literario. Su conocimiento e interés en el tema se evidencia en los ensayos de *Otras inquisiciones* y en las parábolas de *El hacedor*, así como en la obra poética. No importa cuál sea su medio expresivo, la intención es la misma: especular con la problemática que ofrece la relación del hombre con el mundo; crear, tal vez, otro; buscar en definitiva la trascendencia de lo esencial a través de una dimensión onírica. En su estudio sobre la obra de Borges, la profesora Barrenechea registra los *espejos* y los *sueños* como símbolos de la irrealidad.⁷ Sobre los sueños en particular, la autora ha dicho que “son otra forma de sugerir la indeterminación de los límites entre mundo real y mundo ficticio.”⁸ Esta tensión de opuestos, entre mundo real y mundo ficticio, será en Borges el principio generador de la expresión creadora.

Hay que considerar además la *vigilia*

como contraparte lógica del sueño. El estar despierto es, en cierta forma, estar consciente del mundo físico ya que, en palabras de Borges, "dormir es distraerse del mundo."⁹ La vigilia, al igual que el sueño, sirve para especular con el destino del hombre y su misterio ontológico. Uno de sus cuentos, "Funes el memorioso," ha sido calificado por el propio autor como una "larga metáfora del insomnio" (F p. 115); la lucidez del desvelo, dentro de líneas fantásticas, apunta hacia un universo intolerable para la angustia de la mente humana. La vigilia adquiere así un valor simbólico, igual al de la memoria, ya que al no ajustarse a un devenir natural, el mundo real se vuelve insufrible en extremo.

El objetivo del presente trabajo es examinar la función del *sueño* en el cuento "Las ruinas circulares" (F, p. 59-66). Entiéndase que no se pretende agotar las posibilidades, sólo se aspira, en cualquier caso, a que estos apuntes contribuyan a ulteriores y más aguzados juicios críticos sobre la extraordinaria obra de Borges.

Recapitemos brevemente la historia de "Las ruinas circulares" como primer paso. Un sabio concibe el proyecto de soñar un hombre. Elige para ello un templo destruido el cual está regido por una esfinge. Aunque sus primeros esfuerzos son vanos fracasos, finalmente logra soñar un hombre entero pero lo sueña dormido. La esfinge del templo en ruinas concede darle vida y despertar al fantasma soñado de manera que sólo el Fuego y el propio soñador sepan que no es un hombre verdadero. Después de haber revelado a este hijo que ha engendrado los arcanos del universo y el culto del fuego, el soñador lo envía a otro templo, a otras ruinas circulares, donde ejecutará idénticos ritos a los de su padre. Una noche, el sacerdote es despertado por dos remeros que le hablan de un hombre capaz de hollar el fuego y no quemarse. Teme inmediatamente que su hijo soñado haya descubierto su condición de mero simulacro, de sueño, de fantasma. Al cabo de una larga sequía, un incendio le anuncia el fin de sus días y aguarda resignado su llegada. Cuando se da cuenta de que las llamas, en vez de quemarlo, lo acarician sin calor y sin combustión, comprueba horrorizado su verdadera esencia: que él también era una

apariencia, que otro estaba soñándolo.

El relato alude a algunas de las ideas que Borges reitera con frecuencia a través de su obra. Primeramente, la concepción existencial de Berkeley se aúna a la cosmogonía gnóstica en la idea de que el universo está ordenado por una oscura y misteriosa presencia que observa y rige todos los designios, una especie de divinidad que espía desde el origen remoto de todos los tiempos. Por otra parte, la personalidad se destruye y adquiere existencia parásita de soñador soñado; la fe cierta en la propia existencia ha sido menoscabada y se pierde: "No ser hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡que humillación incomparable, que vértigo!" (F, p. 65). El tiempo finalmente, que ya se conjetura por el título "*ruinas circulares*," está fijado en un orden cíclico continuo, repetitivo, y en el cual concurren todos los seres del orbe. Los conceptos básicos en que se apoya la realidad contingente han sido alterados dentro de la mejor tradición de la literatura fantástica. La duda que inspira la realidad implica la posibilidad de trascendencia: la desrealización. Refiriéndose al cuento, el propio Borges ha dicho: "En 'Las ruinas circulares' todo es irreal" (F, p. ii). Es a través de esta irrealidad que se proyecta otra "realidad" más esencial.

Párrafo aparte merece la simbología arcaica que palpita detrás de la fábula. Es evidente que los elementos que figuran en la historia, en su opaca presencia, se identifican reveladoramente como claves ocultas que intentan expresar secretas afinidades.¹⁰ Si las "ruinas," por un lado asociadas con la idea del fluir del tiempo, representan desolación y muerte, por otro, en función de "templo," son el punto de comunicación entre lo humano y lo sobrenatural. La "esfinge," a su vez, es esa misteriosa presencia que vigila sobre el significado último, indecifrabable para el hombre. Borges establece su simbolismo personal interpretándola como "tigre," representación habitual de lo inalcanzable en su obra. El "fuego" por último, es símbolo de energía, de transformación y regeneración; es el agente unificador de las imágenes en una evocadora visión absoluta. No obstante, es la vitalidad de lo onírico lo que nos ocupa; ese sueño que está ahí, desplegándose, realizándose en un fluir único sin consumación total.

El tema que subyace latente en el relato es el de la vida o el mundo como sueño;¹¹ la existencia aparece como operación exclusiva de la mente y del sueño,¹² y se sufre a sí misma como una pesadilla. El sacerdote que sueña un hombre es a la vez el sueño de otro hombre y éste a su vez será el sueño de otro, y así hasta el sinfín, en un *regressus in infinitum*. Es el eterno retorno, la *anakylosis*, en palabras de Polibio. Hay un complejo juego cíclico donde la existencia de un soñador hace posible una serie infinita de soñadores. La condición humana se interpreta como un inútil peregrinar, como una búsqueda sin principio ni término.¹³ Borges ha manifestado que son pocos los argumentos posibles y uno de ellos, en especial, es el del hombre que encuentra su destino.¹⁴ En "Las ruinas circulares" el mago se autodefine en un final precipitado, desvaneciéndose como personaje y renaciendo en un sueño que le llega imprevisible, como una condena. Como corolario, en otra de sus ficciones, Borges advierte que "cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es."¹⁵ En "Las ruinas circulares" no se trata de rescatar la vida ni la suerte del personaje, sino la trascendencia de su ser. El hombre aparece frente al instante supremo de comprender su función y su destino y la ironía final que ese momento sobrecogedor encierra: "con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo" (F, p. 66). La propia vida es una engañosa representación que el hombre se forja: todo es un sueño, una mera ilusión.¹⁶

El sueño aparece así como la facultad creativa del hombre y está presentado como su única posibilidad fundamental, el propósito de su vida. El darle forma a la materia de un sueño es la difícil finalidad esencial: "Comprendió que el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños es el más arduo que puede acometer un varón" (F, p. 62). Se ha señalado con marcada razón que el relato puede ser interpretado como una alegoría de la creación estética.¹⁷ De acuerdo con esta concepción, eco de nociones platónicas y doctrina cabalística, soñar es crear, y quien sueña está, por tanto, par-

ticipando del acto de la creación. En suma, se da por supuesta la relación entre sueño y creación, la correspondencia entre lo soñado y la obra.¹⁸ El mago de "Las ruinas circulares" somete la creación al control único de la mente a través del sueño. El no sólo gobierna la naturaleza del sueño sino el sueño mismo: "Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad" (F, p. 60). Hay una clara reticencia de la tesis freudiana sobre el egocentrismo de todo sueño.

Ahora bien, este sueño del mago no es absurdo ni evasivo, sino lúcido y dialéctico: "Las caras de los alumnos pendían a muchos siglos de distancia y a una altura estelar, pero eran del todo precisas" (F, p. 60). Es muy distinto al mundo de pesadilla que el propio Borges construye en "La biblioteca de Babel," o a la fantasmagórica incoherencia de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius." Por otra parte, no hay espacio en el sueño para vaguedades. Si al principio prevalece el caos, y el mago no puede modelar claramente su hombre, seguidamente, su inquebrantable y disciplinada voluntad excluirá toda imprecisión en lo soñado: "Comprendió que un fracaso inicial era inevitable. Juró olvidar la enorme alucinación que lo había desviado al principio y buscó otro método de trabajo" (F, p. 62). No parece existir aquí el "sueño de obstáculo" ya que, en realidad, las dificultades iniciales envuelven la naturaleza del sueño mismo, y sólo se presentan para satisfacer el deseo vehemente de creación.

Hay que anotar igualmente que la máscara de este sueño luminoso maneja la intemporalidad. Desde un principio se hace referencia a la "unánime noche," y consecutivamente se persiste en esta vacilación: "miró la luz de la tarde que al pronto confundió con la aurora" (F, p. 61). El mundo así representado, dentro de un tiempo indefinido, favorece a la ejecución del sueño. Se insiste en alusiones donde no se puede precisar cuánto sueña el protagonista o si es que verdaderamente puede decirse que sueña: "El hombre en el sueño y en la vigilia consideraba las respuestas" (F, p. 61). Se crea de esta forma una incertidumbre total en cuanto a la actividad soñadora del sacerdote. Hay también una nota alucinante que, *cum grano salis*, pronostica el horror final:

"A veces, lo inquietaba una impresión de que ya todo eso había acontecido" (F, p. 64). El relato anticipa, como un presagio, la revelación adualista del desenlace, o sea, ese estado indiferenciado entre el sujeto y el objeto que es, en sí, una proyección de la llamada *participación mística*.¹⁹ El protagonista se identifica con su sueño ensoñándose en él; de soñador se queda en "sueño," transfigurándose, en un delirio cuyo fluir no parece tener fin o principio.

No hay que decir más para poner de relieve la importancia de la función onírica. Sin embargo, es oportuno señalar que, no obstante los planteamientos anteriores, se pueden aún establecer otras consideraciones interpretativas. Y es aquí donde debemos hacer una pausa de reflexión. La esencia del relato se fundamenta indiscutiblemente en el aprovechamiento que Borges ha hecho del sueño, tomándolo por su valor estético. No cabe duda de que el propósito ha sido explorar literariamente las posibilidades de lo onírico. Por otra parte, si se recurre a lo genérico del sueño y se contrasta con su exposición en el relato, se podrá percibir su auténtica naturaleza. Bajo esta perspectiva, la función onírica adquiere una nueva dimensión, mucho más inherente a las peculiaridades con que es formulada. Un detenido examen nos permitirá llegar a la entraña misma de lo que venimos señalando.

Si un sueño es, generalmente, la manifestación de abstracciones o representación en la fantasía de diversos sucesos del mundo real, el sacerdote en este cuento está efectuando todo lo contrario, o sea, haciendo tangible la materia evasiva del sueño. Es decir, que Borges aplica este principio onírico pero a la inversa: materializa el sueño. Hay que admitir, en rigor, que el mago vive una existencia basada exclusivamente en el mundo espectacular de su mente. El universo que posee no puede ser otro que su destino y utiliza para ello, dentro de líneas fantásticas, el poder de la mente. El hombre se fragua un destino mediante la lucidez mental.

Por otra parte, las peculiaridades de este sueño no parecen ajustarse a las características específicas de lo onírico. Examinando detenidamente, según la primera tesis de Freud, el sueño está visto como un "guardián del dormir"; después,

más ampliamente, como una relación imaginativa de los deseos, la reacción de la mente a las experiencias del día anterior mientras se duerme.²⁰ Jung, prolonga y ensancha la teoría freudiana admitiendo que los sueños se comportan, esencialmente, como compensaciones de la situación consciente que los ha originado.²¹ Asimismo, Bergson se sitúa en idéntica dirección añadiendo que, generalmente, el sueño no crea nada, que la mente sólo es capaz de crear cuando no está en realidad durmiendo, ya que los recuerdos acumulados son los únicos que tejen la tela de los sueños.²² Se debe añadir que "a dreamer is not trying, and failing, to be right about what he dreams,"²³ y mucho menos "while dreaming, a dreamer can not significantly be said to know or truly or mistakenly believe any proposition about the contents of his dreams,"²⁴ como hace efectivamente el sacerdote del relato. Si se toma en consideración lo anteriormente expuesto y se compara con la lucidez y precisión que predomina en el logro del sueño en cuestión, se comprenderá fácilmente el carácter elusivo e inverso de este sueño dentro de su función como tal.

EN VISTA DE LO INFERIDO, no es difícil deducir que el proceso de lucidez mental con que discurre el mago es más propio del insomnio que del sueño en sí. En consecuencia, podría decirse que este sueño, más que sueño, puede considerarse como una perpetua vigilia, intensa y deslumbrante. La mente y la voluntad se funden en el deseo anímico de crear. Sobre el particular han dicho Tamayo y Ruíz-Díaz en su estudio sobre Borges: "Casi diríamos que el sueño es una vigilia de máxima acuidad que coloca al hombre en las condiciones ideales para determinados propósitos."²⁵ Es manifiesto que el proceso onírico está presentado como una vigilia perenne, el producto coherente de un deliberado y persistente raciocinio. Téngase en cuenta que vigilia no es sólo la privación de sueño sino también el trabajo intelectual hecho durante la noche. El sueño así se convierte en la única posibilidad de revelación, en el ámbito lúcido e inexorable. El sueño es, en suma, la "vigilia creadora."

La significación y trascendencia de la obra de Borges reside, primariamente, en el hecho de que el hombre no puede alcanzar el

secreto último del orden supremo del mundo, sólo vislumbrarlo en instantes mágicos de revelación: "la solución del misterio siempre es inferior al misterio."²⁶ Borges trata de comunicar, en palabras de Luis Harss, "no una significación inmediata, sino una dimensión ulterior."²⁷ La pasión del autor por conjeturar lo absoluto se revela en el gusto por las repeticiones, por las coincidencias, por la armonía, que son partes de un persistente juego creativo. La tendencia sistemática de su narrativa a desrealizar el universo acepta, igualmente, las inversiones. El espíritu borgiano se revela como un sutil juego dialéctico en el que los opuestos se invierten.

Se ha admitido anteriormente que en "Las ruinas circulares" el sueño adquiere las características de una "vigilia creadora." De hecho se está aplicando a la función onírica una valorización oximorónica que la contradice. Esta función inversa de *sueño* como *vigilia* puede explicarse dentro de una base psicológica ya que la mente, a través de un proceso de sublimación, está siempre fomentando transformaciones de esta naturaleza. Marius Schneider apunta que "since the world is a duality, each phenomenon or thesis is denoted by its opposite."²⁸ Esta inversión, más que una simple interpretación aislada, cualifica dentro de la saturada e imaginativa creación de Borges.²⁹ Las posibilidades inagotables que ofrecen sus páginas invitan a la especulación y estimulan a interpretaciones de esta naturaleza.

NOTAS

¹Referencias al particular se encuentran en los siguientes estudios: L. A. Murillo, *The Cyclical Night* (Cambridge: Harvard University Press, 1968); Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (Madrid: Editorial Gredos, 1968); Ronald Christ, *The Narrow Act* (New York: New York University Press, 1969); Luis Leal, "Borges y la novela," *Revista iberoamericana*, No. 70 (Enero-Marzo, 1970), 11-23. Es justo anotar que referencias parciales al tópico pueden encontrarse en otros trabajos de investigación sobre la obra de Borges pero que no se detallan para no dar a esta nota excesiva extensión.

²Aunque la obra literaria de Borges es escasa en confesiones personales, se encontrará valiosa información en los siguientes trabajos: "Entretien avec Napoléon Murat," *L'Herne*, Cahiers paraissant deux fois l'an (Paris, 1964), pp. 371-87; James E. Irby, "Recontre avec Borges," *L'Herne*, pp. 388-403; Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1969). Quizá las referencias más precisas se encuentren en palabras del propio Borges: "An Autobiographical Essay," *The Aleph and Other Stories, 1933-1969*, ed. and trans. Norman T. di Giovanni and the

author (New York: E. P. Dutton and Co., Inc., 1970), pp. 203-60.

³Luis Harss, "Jorge Luis Borges o la consolidación por la filosofía," *Los nuestros* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969), p. 147.

⁴Christ, op. cit., p. 144.

⁵Para mayores datos sobre los sueños y su relación con la literatura inglesa pueden verse: Elisabeth Schneider, *Coleridge, Opium and Kubla Khan* (Chicago: University of Chicago Press, 1953); Alethea Hayter, *Opium and the Romantic Imagination* (Berkeley: University of California Press, 1968). Para una interesante recopilación del significado de los sueños como fuente de inspiración literaria véase: Juan José Plans, "El Sueño como inspiración," *La estafeta literaria*, Nos. 452 (15 de Septiembre, 1970), 18-20; 455 (1 de Noviembre, 1970), 12-14; 457 (1 de Diciembre, 1970), 26-29.

⁶Hayter, op. cit., p. 75.

⁷Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealdad en la obra de Borges* (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1967), pp. 175-78.

⁸Ibid., p. 176.

⁹Jorge Luis Borges, *Ficciones* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1956), p. 126. De aquí en adelante se abreviará *F.* Todas las citas se refieren a esta edición y se incluirán en el texto.

¹⁰Para una exposición global de los elementos simbólicos que nos ocupan remitiré al lector a las obras siguientes: J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, trans., Jack Sage (New York: Philosophical Library, 1962); C. G. Jung, *Symbols of Transformation*, trans. R. F. C. Hull, Bollingen Series XX (New York: Pantheon Books Inc., 1956), V, 5; Marc Saunier, *La Légende des Symboles Philosophiques, Religieux et Maçonniques* (Paris: E. Sansot et Cie., 1911); Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du Feu* (Paris: Gallimard, 1949).

¹¹Al frente del relato hay una cita de *Through the Looking Glass*, de Lewis Carroll, que muy bien puede ser el origen del mismo. Por igual, Borges, tan habituado a la literatura inglesa, pudo haberse inspirado en una novela de H. G. Wells donde el narrador, Sarnac, sueña una existencia previa en al cual él era otro hombre: "It was a life," said Sarnac, "and it was a dream, a dream within this life: and this life too is a dream, Dreams within dreams, dreams containing dreams until we come at last, maybe, to the Dreamer of all dreams, the Being who is all beings" (*The Dream* [New York: The Macmillan Company, 1924], p. 317). El pasaje es citado igualmente por R. Christ, *The Narrow Act*, p. 145.

¹²En uno de sus primeros poemas ("Amanecer," del libro *Fervor de Buenos Aires*, 1923), ya Borges declara el mundo como "actividad de la mente, / un sueño de las almas" (*Obra poética* [Buenos Aires: Emecé Editores, S. A., 1964], p. 45).

¹³Otra variación del tema se encuentra expuesta en "El acercamiento a Almotásin": "La conjetura de que también el Todopoderoso está en busca de Alguien, y ese Alguien de Alguien superior (o simplemente imprescindible e igual) y así hasta el Fin—o mejor, el Sínfin—del Tiempo, o en forma cíclica" (*Ficciones*, pp. 40-41). En "Las ruinas circulares," se advierte por igual que la fábula ilustra teorías que han sido a su vez exploradas por Borges en sus ensayos y poemas.

¹⁴Cf., L. Harss, *Los nuestros*, p. 166.

¹⁵"Biografía de Tadeo Isidoro Cruz," *El Aleph* (Buenos Aires: Emecé Editores, S. A., 1957), p. 55.

¹⁶Los sueños han jugado un papel importante en la historia de los problemas filosóficos relacionados con el

ser. Desde Platón hasta Russell se ha venido teorizando que "it is obviously possible that what we call waking life may be only an unusually persistent and recurrent nightmare" (Bertrand Russell, *Our Knowledge of the External World* [Chicago: The Open Court Publishing Company, 1914], p. 94). Borges, mostrando siempre un carácter esencialmente fabulador, recoge, a lo largo de su obra, esta proposición metafísica. En una de sus invenciones, presenta a Shakespeare el que "antes o después de morir se supo frente a Dios y le dijo: *Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo*. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: *Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie*" ("Everything and nothing," *El Hacedor* [Buenos Aires: Emecé Editores, S. A., 1960], p. 45).

¹⁷Cf., Carter Wheelock, *The Mythmaker* (Austin: University of Texas Press, 1969), p. 48 y siguientes.

¹⁸El cuento tiene además un doble significado simbólico: por un lado, el sueño está dado como justificación de la eternidad y a la vez, paralelamente, como sentido de la creación misma.

¹⁹Para una completa exposición sobre el origen e interpretación de esta expresión que nos ocupa, ver Lucien Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (Paris: F. Alcan, 1912). El término ha sido usado por Carl Gustav Jung dentro de sus teorías; para una exposición de las mismas véase especialmente: *L'Homme à la découverte de son âme* (Genève: "Action et Pensée," Mont-Blanc, 1950), pp. 162 y siguientes. Consúltese igualmente: *Types psychologiques* (Genève: Georg, 1950), p. 85 y sigs., p. 231 y sigs.

²⁰Cf., Sigmund Freud, *On Dreams, The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. James Strachey (London: The Hogarth Press, 1968), V, 631-86.

²¹Su tesis está muy bien expuesta especialmente en *L'Homme à la découverte de son âme*, pp. 232-237.

²²Cf., Henri Bergson, *Dreams* (New York: B. W. Huebsch, 1914), pp. 29-31.

²³Margaret Macdonald, "Sleeping and Waking," *Mind*, 62, No. 246 (April, 1953), 208.

²⁴Ibid., p. 208.

²⁵Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz-Díaz, *Borges, enigma y clave* (Buenos Aires: Ed. Nuestro Tiempo, 1955), p. 141.

²⁶"Abenjacán el Bojari, muerto en su laberinto," *El Aleph*, p. 131.

²⁷Luis Harss, op. cit., p. 152.

²⁸Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escritura antiguas* (Barcelona, 1946). Citado por J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, p. 151.

²⁹Es preciso considerar que la obra de Borges está estrechamente unida en el curso de una misma y prolongada reflexión, que configura toda una actitud estética. Se encuentran, por ejemplo, pasajes que se ajustan particularmente a la idea de inversión que se ha venido subrayando. En el poema "Arte poética," se leen los siguientes versos: "Sentir que la vigilia es otro sueño / Que sueña no soñar," (*El Hacedor*, p. 101). El sentido del cuento "Tres versiones de Judas" está, a manera de exégesis, en la proyección de opuestos que se corresponden y alternan. En forma semejante, en las versiones que en torno al versículo de San Pablo *Per speculum in aenigmate*, inspiraron a León Bloy, Borges escribe: "Vemos las cosas al revés. Cuando creemos dar, recibimos, etc. Entonces (me dice una querida alma angustiada) nosotros estamos en el cielo y Dios sufre en la tierra"; y luego añade: "aterradora idea de Juana, acerca del texto *Per speculum*. Los goces de este mundo serían los tormentos del infierno, vistos al revés, en un espejo" ("El espejo de los enigmas," *Otras inquisiciones* [Buenos Aires: Emecé Editores, S. A., 1960], pp. 173 y 174). La noción de inversión está implícita en la idea gnóstica de que el universo es una copia invertida del orden celestial.

MORAL PURPOSE IN RUIZ DE ALARCÓN'S "LA VERDAD SOSPECHOSA"

LEONARD M. DiLILLO
Centre College of Kentucky

TRADITIONALLY *La verdad sospechosa*, has been regarded as an invective against the vice of lying depicted in the unfortunate experiences of don García, the play's mendacious young protagonist.¹ The purpose of this essay is to suggest that such an interpretation does not adequately reflect the full ethical scope of the work, that this appraisal, while stressing the obvious moral truth inherent in the plot, overlooks certain aspects of don García's character which indicate a thesis of greater human and social significance than "honesty is the best policy," one rooted in moral consciousness and responsibility.

The broader ethical significance of the comedy is suggested early in the work when the tutor discusses García's mendacity with don Beltrán, the youth's father. In the tutor's opinion, García's tendency to distort the truth is a passing fancy, a "condición/ o mala costumbre" (I.2) that in time will be outgrown. Beltrán, on the other hand, is not so optimistic, seeing in his son's misdeeds a matter of graver concern:

Si la vara no ha podido,
en tiempo que tierna ha sido,
enderezarse, ¿qué hará
siendo ya tronco robusto?²

(I.2)