El laberinto y el autoconocimiento en «el celoso extremeño» de Cervantes y «Emma Zunz» de Borges

Esta comunicación forma parte de un trabajo mayor abocado a investigar el símbolo del laberinto en algunos textos de Cervantes y de Borges. En una entrega anterior[1] se analizaron el episodio de la cueva de Montesinos (*DQ*, II, 22-23) y algunos pasajes del Gobierno de la Ínsula Barataria (II, 42) de Cervantes y el cuento «La escritura del dios», de Borges. En esa oportunidad se consideró que los textos de Borges presentan un diseño laberíntico y que el lector al visitar su obra se encuentra ante la puerta de acceso a un laberinto. Asimismo, se citó el texto preliminar de 1613 de las *Novelas ejemplares* de Cervantes escrito por don Fernando Bermúdez y Carbajal, donde se define el conjunto de novelas como «doce laberintos», «obra peregrina y rara» comparable al célebre laberinto de Creta.

No vamos a detenernos en en cuestiones que ya han sido consideradas, aunque se retomen algunos conceptos si así lo amerita la interpretación textual. Sin embargo, es relevante destacar que la elección del laberinto como tema común en algunos textos de ambos autores no es deliberada. Fundamentalmente, se origina en las palabras enunciadas por Borges en su «Parábola de Cervantes y de Quijote»: «Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin». El mito es para Borges un lenguaje segundo, ya que no solo es portador de significados validados por la tradición y su origen comunitario, sino porque además vehiculiza las propias ideas del autor. Por ello, Borges ha sido considerado uno de los grandes maestros en la aplicación de la transtextualidad, práctica que exige una lectura y una escritura de tipo relacional, que tenga presente otros textos y entre ellos, como formas significativas privilegiadas, los mitos (Huici, 1998, 44).

Desde estas reflexiones, el laberinto como símbolo se considera en este trabajo una hierofanía o manifestación de lo sagrado, una experiencia de tipo místico, e introspectiva, que incluye su sentido de secreto y de misterio (Eliade, 1981, 9). El recorrido laberíntico es un camino que conduce, o debería conducir, al individuo al centro de sí mismo, al equilibrio y al autoconocimiento. Esta es la intrincada senda que transitan los peregrinos protagonistas de las *Ejemplares* cervantinas, desde lo más bajo e impuro de la naturaleza humana, sus cuerpos enfermos, violados, narcotizados. Luego de este viaje que los lleva al centro de su conciencia, y a partir de esas vivencias, podrían lograr el dominio del monstruo que los habita y matarlo o de lo contrario morir (Arena, 2007, 25).

En el recorrido laberíntico que nos hemos propuesto, intentamos hallar una respuesta válida a las siguientes preguntas. ¿Es el laberinto una representación de la complejidad del mundo de los seres humanos en los textos seleccionados? ¿Cuál sería la función primordial del camino laberíntico en

1Coloquio Internacional Montevideana IX (junio, 2015).

estos dos casos: la búsqueda del centro, hallar la salida, o ambas? ¿Cómo se vinculan estas pruebas con el autoconocimiento?

El laberinto, como camino tortuoso en el que es fácil perderse sin la ayuda de un guía, presenta diferentes formas o tipos. En este sentido se consideran los laberintos naturales (cavernas, cuevas o galerías subterráneas), los construidos por el hombre como símbolos sagrados del cosmos —hierofanías— que representan sus propias encrucijadas, y los psicológicos (sueños, visiones e ideas circulares) (Santarcangeli, 49-54). Asimismo, son atendibles todas las variantes en las que pueda manifestarse: círculos (y círculos concéntricos), espirales, ruedas de fuego o mandalas, como representativos de la búsqueda del autoconocimiento, en los textos seleccionados de Cervantes y de Borges.

Considero relevante realizar una puntualización. Si bien el concepto o palabra *laberinto* utilizado en su sentido metafórico, como bien puntualiza Santarcangeli, ha existido en todos los tiempos, también podría agregarse que fue la metáfora por excelencia del barroco[2]. Mas no es en este sentido, o simplemente desde esa perspectiva, que pretendemos interpretar en esta comunicación el *laberinto* en los textos seleccionados. Los símbolos son «los ladrillos que construyen el mito», según Panikkar (1994-411-413), y por lo tanto, están más cerca de una consciencia mítica o monista que de la dualidad de la consciencia racional, por eso no necesitan ser pensados, sino que nos llevan a una reflexión profunda.

De los tres campos de reflexión a la que pertenecen los símbolos, Ricoeur señala tres: el psicoanálisis, la historia de las religiones, del modo en que la analiza Eliade, y la poética, en el sentido de los símbolos o imágenes privilegiadas de un poema, autor o escuela literaria determinada. En el presente trabajo interesan, fundamentalmente, las dos primeras, ya que a nuestro entender son las que se relacionan de manera directa con el universo mítico, en tanto espacio donde se manifiesta lo sagrado, según Eliade (1981,45-47) y en los textos seleccionados. También es significativo el aporte que en este sentido ha realizado el psicoanálisis, sobre todo, en lo vinculado con la interpretación de los sueños y de algunos símbolos recurrentes que, asimismo, y según varios autores que profundizaron en el tema estarían enraizados en la consciencia mítica (Campbell, 1989; Eliade, 1981; Santarcangeli, 2002).

Por eso, más arriba nos referimos a la noción de hierofanía, pues lo sagrado, en términos de Eliade, tiene un carácter preverbal que Ricoeur entiende como una dimensión no semántica inscripta en un tiempo y un espacio sagrados donde los símbolos estarían confinados, que los integraría en una dimensión no lingüística (Ricoeur, 70-73). También, en este sentido es interesante la reflexión a la

2En opinión de Santarcangeli (2002, 49), también la nuestra sería una época especialmente laberíntica.

que nos conduce el símbolo, que como hemos dicho no pertenece al plano de la consciencia racional. ¿Cómo conciliar entonces una interpretación no semántica con textos literarios?

Dice Ricoeur que el símbolo comparte con al metáfora la relación entre el literal y el sentido figurativo. En el símbolo el reconocimiento del sentido literal es el que nos permite ver que todavía contiene más sentido. Sin embargo, para aquel que participa del sentido simbólico, realmente no hay dos sentidos, uno literal y otro simbólico, sino más bien un solo movimiento que lo transfiere de un nivel a otro y lo asimila a la segunda significación por medio del literal; como una significación secundaria que deriva de otra primaria que es la vía de acceso al excedente de sentido, como «el sentido de un sentido» (Ricoeur, 2003, 70-74).

No obstante, solamente el concepto ─que algunos separan del símbolo─ puede dar testimonio de este excedente de sentido. Interpretación que, a priori, podríamos decir que sería la que se desprende del análisis textual en cada caso particular y de acuerdo con un contexto histórico, social y cultural determinado. Pues lo sagrado, y sus símbolos, se manifiestan en forma de poder, fuerza, eficacia, aquello que hace que un árbol, una piedra o un laberinto sean algo más que meras cosas, es lo que no logra pasar completamente a la articulación de sentido. Algo sagrado, se nos muestra, dice Eliade (1981). Esto indica la visión particular del mundo que tiene el *homo religiosus* y que el individuo racionalista, «desacralizado», no logra interiorizar del mismo modo.

Para evitar confusiones terminológicas o deslizamientos de sentido Chevalier[3] puntualiza que el símbolo no es una metáfora ni una parábola, un atributo o un emblema. En su Introducción al *Diccionario de los símbolos* coincide con Eliade al considerar que la historia del símbolo atestigua que todo objeto puede revestirse de un valor simbólico (piedras, árboles, ríos, montañas, fuego, rayo, etc.), o abstracto, como forma geométrica, número o ritmo. De acuerdo con Jung, Chevalier sostiene que el símbolo no es ni una alegoría ni un signo, sino «una imagen apta para designar lo mejor posible la naturaleza oscuramente sospechada del espíritu» (Chevalier, 1999, 20-22).[4]

Por último, y a modo de síntesis, podríamos agregar que los símbolos son pluridimensionales, pues expresan relaciones tales como tierra-cielo, espacio-tiempo, inmanente-trascendente. En este sentido, también ejercen una función mediadora entre dos universos o dos planos separados, la materia y el espíritu, el sueño y la vigilia, lo inconsciente y la consciencia. También desempeñan una función de orden exploratorio, ya que permiten captar una relación que la razón no puede definir, por eso implican siempre algo vago, oscuro y desconocido para nosotros. Sin embargo, esta oscuridad nada tiene que ver con la ignorancia o el vacío, sino con un velo que cubre al símbolo y el

3Es relevante incluir algunos conceptos vertidos por Chevalier sobre los símbolos, ya que en el presente trabajo se consideran varias entradas de su diccionario.

4Chevalier puntualiza que en el vocabulario de Jung *espíritu* abarca lo consciente y lo inconsciente, y concentra las producciones religiosas y estéticas, creadoras y éticas, pues está vinculado tanto con las actividades intelectuales, como imaginativas o emotivas del individuo (1999, 22).

mero hecho de descubrirlo ya sería el primer paso de la revelación. El ser humano crea símbolos para intentar expresar lo invisible, lo inefable y, en principio, nada es irreductible al pensamiento simbólico (Chevalier, 1999, 25-28).

La casa-laberinto-fortaleza de Carrizales, el celoso, construida por su deseo de posesión

El narrador de la *Novela ejemplar* que tiene como protagonista masculino a Felipo Carrizales, nos hace saber que este hidalgo, hijo de padres nobles, «al fin de muchas peregrinaciones, muertos ya sus padres y gastado su patrimonio, vino a parar a la gran ciudad de Sevilla donde halló ocasión muy bastante para acabar de consumir lo poco que le quedaba» . Con ello, tomó la decisión de «pasarse a las Indias, refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, (…) engaño común de muchos y remedio particular de pocos (…) aderezó su matalotaje y su mortaja de esparto y embarcándose en Cádiz, echando la bendición a España, zarpó la flota» *(CE,* 175-76).[5]

Cabe resaltar que en los párrafos iniciales de la novela los términos «peregrinación» y «peregrinar» se mencionan dos veces y, si bien pueden entenderse en sentido metafórico o en la acepción de Covarrubias,[6] tanto el viaje por mar, elemento proteico, como la mortaja de esparto donde duerme Carrizales en la embarcación, aluden asimismo al sueño y a la muerte como un sueño y un viaje (Chevalier, 1999, 1065-67). Sobre todo, a la muerte aparente que simbolizan las iniciaciones, estas entendidas como renacimiento del individuo a otro estado que lo conduce a un cambio profundo o metamorfosis y, en este sentido, también al viaje interior o peregrinación laberíntica (Chevalier, 1999, 620-23). Por eso, y como lo confirma el narrador, no consideramos que el celoso viaja solamente para recuperar las riquezas perdidas en sus años de juventud, sino también con la intención de cambiar su modo de vida y costumbres, y «proceder con más recato que hasta allí con las mujeres» (*CE,* 177).

Felipo pasa veinte años en las Indias y regresa a España con cuantiosas riquezas que consigue obtener ayudado de su industria y diligencia. Es decir, concentra todas sus energías con el propósito de llevar a cabo sus deseos, que son únicamente materiales. Si bien Carrizales reconoce al partir sus debilidades y desaciertos, los cambios a los que lo conduce este viaje, entendido como una primera iniciación, desde los más bajo de la naturaleza humana, ya que fue un hombre débil que se dejó dominar por los placeres mundanos, no son sustanciales. «Si entonces no dormía por pobre, ahora no podía sosegar de rico» (*CE*, 178), lo atormentan muchos pensamientos acerca de cómo

5Todas las citas de «El celoso extremeño» *(CE)* se toman de la edición de Castalia con Prólogo, Introducción y Notas de Juan B. Avalle-Arce.
6Dice el lexicógrafo español: «Peregrino, el que sale de su tierra a visitar alguna casa santa o lugar santo (…) Peregrinar, andar en romería o fuera de su tierra».

administrar bien sus riquezas, pues ya las tenía, y de sobra, para vivir el tiempo que de vida le quedara.

Con casi setenta años a cuestas el celoso indiano urde el plan de su futura vida, teje la tela donde él mismo quedará atrapado (D' Onofrio, 2008, 19-40)[7] y de la que ya no podrá salir sino al final, casi antes de su muerte. A la vez, se convierte en guardián y prisionero de un laberinto mental y físico. Pues, como ya no le quedan amigos ni parientes ni tampoco desea vivir solo el resto de su vida, considera que todavía está capacitado para llevar la carga del matrimonio. Sin embargo, todo lo que tenía de generoso o liberal se veía opacado con la niebla de sus celos, ya que era de naturaleza extremadamente celosa, a tal punto que sus celos lo arrastraban a pensamientos vehementes y a toda clase de sospechas e imaginaciones.

Aunque decide no casarse, sin embargo, paseando por una calle cierto día ve a una doncella en una ventana,[8] una niña muy hermosa de trece o catorce años. El narrador que, en principio, conoce los secretos y los pensamientos mas íntimos del celoso, pone en boca de Carrizales el macabro plan que este, en su soliloquio, va diseñando. «Casarme he con ella; encerraréla y haréla a mis mañas, y con esto no tendrá otra condición que aquella que yo le enseñare» *(CE,* 179). Felipo habla con los padres de Leonora, que «aunque pobres, eran nobles», quienes aceptan la unión de su hija con el viejo, probablemente estimulados por la cuantiosa hacienda que este poseía.

Una vez que Leonora se convierte en su esposa, los celos de Felipo aumentan desmesuradamente, a tal punto que decide no convivir con ella «hasta tenerle puesta casa aparte». Finalmente, Carrizales se propone no solo moldear a la doncella igual que a una figura de cera (D' Onofrio, 2008, 20-21)[9], sino además encerrarla en una casa-laberinto-fortaleza de la que la joven no pueda salir, en donde tampoco pueda entrar persona alguna, y sobre todo, evita la presencia de todo ser vivo de género masculino, hasta en los animales domésticos.[10]

En opinión de D' Onofrio (2008, 19), que compartimos,«El celoso extremeño» es una de las novelas donde mayor «relevancia cobra el poder visual y simbólico de un ente material». La casa de Carrizales es un «símbolo que traduce los resquemores celosos y el delirio demiúrgico» de su creador, quien no confía más que en sí mismo. El deseo de posesión ciega a Felipo, sus celos lo aturden, la obsesión lo confunde, y su voluntad, aunque parece firme, solo se moviliza en virtud de

7La autora señala las similitudes de la tela que teje Carrizales con la tela del gusano de seda, de hecho, el propio Carrizales lo dice al final de la novela: «Yo fui el que, como el gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese», y la presencia de este y otros símbolos en la emblemática. Estos conceptos y sus vínculos con el laberinto y la tela de la araña serán retomados más adelante.
8En opinión de Molho (1990, 751-52), Leonora es una moza ventanera que no intenta ocultarse a las miradas, quiere ver y ser vista y, si bien el texto no lo dice explícitamente, ningún contemporáneo de Carrizales dejaría de evocar en este pasaje alguno de tantos refranes que sobre estas mozas circulaban.
9D"Onofrio (2008, 21-24) señala que las alusiones a la cera en la novela son constantes, tanto real como figuradamente. Los sentidos simbólicos de este elemento, así como de las abejas que lo producen se pueden rastrear en el discurso simbólico de la emblemática.
10No vamos a detenernos en revisar las diferencias que presentan ambas versiones de la novela. Sin embargo, cabe destacar que en el Manuscrito Porras de la Cámara, como bien señala Molho al contrastar ambos textos, el que se publica en 1613 con el manuscrito, el narrador dice que se han desterrado «los gatos y los perros solamente porque tienen nombre de varón» (Molho, 1990, 745), y en el texto de 1613, que es el que citaremos en este trabajo, «no consintió que adentro de su casa hubiese algún animal que fuese varón».

la consecución de sus intereses personales, que no tienen otro objetivo que dominar y controlar todo aquello que lo rodea.

El primer llamado que recibe Carrizales, que interpretamos como su primera iniciación, el viaje que realiza con la firme determinación de cambiar, ya que antes de partir reconoce sus debilidades pasadas e intenta convertirse en otro individuo, únicamente lo conduce al acopio de bienes materiales, es decir, a cambiar unos hábitos por otros, pues cambia el derroche por la acumulación de riquezas. Como versa la antigua sentencia horaciana, *Dum vitant stulti vitia, in contraria currunt,* «Los necios, mientras evitan unos vicios, corren hacia los [vicios] contrarios» (Hor. *Sat*. 1. 2. 24). Cuando regresa a su tierra, en lugar de responder positivamente a esta, que podría ser considerada su segunda oportunidad o segunda llamada, el indiano no responde, pues lo motivan otros intereses de tipo egoísta que lo convierten en una víctima de sus propios actos (Campbell, 1972, 62).

En este sentido, la negativa a la llamada transforma a Carrizales en un Minos, asimilable al mítico personaje. Por eso, «toda casa que construya, será la casa de la muerte, un laberinto de paredes ciclópeas para esconder a su vista su propio Minotauro». Y, de aquí en más, «todo lo que puede hacer es crear nuevos problemas para sí mismo y esperar la aproximación gradual de su desintegración» (Campbell, 1972, 62). Carrizales debería renunciar a sus propios intereses, sin embargo, está lejos de hacerlo, pues él es su propio dios, o por lo menos, él ha asumido las funciones propias de dios, y en tales situaciones «la voluntad de Dios, la fuerza que ha de destruir nuestro sistema egocéntrico, se convierte en un monstruo» a quien el individuo teme (Campbell, 1972, 62).[11]

La casa que Carrizales remodela para llevar a buen término sus deseos egoístas, protegerse del asedio del mundo exterior y mantener alejada a Leonora, semeja un laberinto fortaleza. Las altas paredes funcionan como murallas protectoras, las dobles o falsas puertas, rememoran las antiguas cámaras egipcias ─como prototipos laberínticos─ construidas para despistar a los buscadores de tesoros u ocultar la verdadera entrada, o como recorrido tortuoso de descenso al mundo subterráneo. Sobre todo, y a modo de ejemplo histórico de estas construcciones, que Santarcangeli (2002, 51-52) denomina laberintos casuales, al que más se asemeja la casa del celoso es a las catacumbas romanas, que cumplían cuatro funciones: habitaciones, templo, panteón y fortaleza a un tiempo.

En la casa del indiano todos pernoctan. El negro eunuco, guardián de la entrada, duerme en un pajar y pasa el día «emparedado entre dos puertas» (*CE*, 187). También hay habitaciones para las criadas, las negras esclavas y la dueña o intendenta en la planta baja. Finalmente, en el piso superior está la

11En opinión de Campbell, «los mitos y cuentos populares de todo el mundo ponen en claro que la negativa es esencialmente una negativa a renunciar lo que cada quien considera como su propio interés», en pos de ventajas personales, que no es sino otra forma de decir que el individuo *común* sigue el dictado de sus propios deseos (1972, 62).

alcoba de Carrizales y su esposa. Asimismo, la casa funciona como templo o, más concretamente, monasterio, pues «no se vio monasterio tan cerrado» (CE, 184). A su vez, es panteón, ya que es la tumba donde Felipo, cual gusano de seda, muere encerrado en su propia crisálida. Además, es la casa donde los padres de Leonora, cuando desposa al viejo y se despiden de ella para entregársela, «les pareció que la llevaban a la sepultura» (CE, 181)[12]. Entretanto, los altos murallones cumplen la función de fortaleza protectora de los enemigos que acechan desde el exterior. Aunque, por más precauciones que toma el celoso propietario, finalmente, el «sagaz perturbador del género humano» aparece en la forma de un joven virote, galán de monjas, seductor y astuto que logrará burlar los planes del viejo, seducir y engañar a todas.

La asociación del laberinto con las cuevas, cavernas o grutas ─y los vínculos de estas con el proceso iniciático─ bien puede asociarse con los conceptos que Deleuze (1989, 12-14 y 48) retoma de Leibinz en *El pliegue,* como rasgo fundamental del Barroco. Estas ideas abstractas concentran la esencia del recorrido de los peregrinos desde lo más bajo de la naturaleza humana hasta lo alto, y su reflejo o espejo es la casa que Carrizales diseña en su soberbia demiúrgica. El pliegue que va hacia el infinito es lo particular del Barroco. Está diferenciado de acuerdo con dos sentidos y dos infinitos. Abajo, los repliegues de la materia; arriba los pliegues ─y despliegues─ del alma.

Según Deleuze un laberinto es múltiple porque tiene muchos pliegues. Alma y materia están organizadas de acuerdo con dos dimensiones, dos pisos, y a cada uno de ellos corresponde un laberinto, el del continuo de la materia y el de la libertad del espíritu. Una de las plantas es metafísica y concierne a las almas, la otra es física y está vinculada con los cuerpos. Sin embargo, ambos planos comparten un mismo mundo, una misma casa. Para descifrar este enigma es preciso entender que el camino no se encuentra en la línea recta, sino en la curvatura de la materia y en la inclinación del alma (Deleuze, 1989, 11-13).[13]

Ahora bien, si antes hemos tomado en consideración que el símbolo no es una alegoría,[14] en este punto es importante observar que la casa del celoso, si la interpretamos desde la perspectiva deleuziana, es alegoría de su propio cuerpo, ya que está construida en dos plantas que reflejan o proyectan sus dos naturalezas. La planta baja, el laberinto inferior, simboliza lo corporal y mundano, mientras que el piso superior, involucra todo lo espiritual y, por tanto, concerniente al alma. La planta baja representa la materia, y está vinculada con lo bajo, el mundo de los sentidos y los deseos y pasiones del cuerpo. Mientras que el piso superior expresa lo alto, y mantiene una relación directa con el alma (o mónada).[15]

12Recordemos que Casalduero (1974, 175-77) llama a la casa «mina ratonil», «convento sin espíritu» y «sepultura para la juventud de Leonora».

13Los conceptos de laberinto barroco y de la ciudad como diseño laberíntico serán retomados en el análisis de«Emma Zunz», ya que Deleuze trata en profundidad acerca de estos temas en los laberintos borgeanos.

14Entendemos alegoría como un grupo o conjunto de símbolos que funciona como un todo.

15A su vez, la pluralidad de almas o mónadas se mantiene en relación directa con la esencia espiritual, representando así la unidad en

Mas, estos dos pisos están separados solo en apariencia, ya que el pliegue, que hace su recorrido desde lo más bajo, lo realiza por medio del mismo borde que asciende y se despliega hasta llegar a lo alto, es decir, al alma. De modo que los dos pisos no están separados, sino articulados. Por tanto, aun lo más bajo tiene su participación en lo elevado, «en consecuencia, la localización del alma en una parte del cuerpo, por pequeña que esta sea, es más bien una *proyección* de lo alto sobre lo bajo, una proyección del alma en un "punto" del cuerpo» (Deleuze, 1989, 22)[16].

> Lo propiamente barroco es esa distinción y distribución en dos pisos. Conocíamos la distinción en dos mundos en una tradición platónica. Conocíamos el mundo de innumerables pisos, según un bajada y una subida que se enfrentan en cada peldaño de una escalera que se pierde en la eminencia de lo Uno y se descompone en el océano de lo múltiple: el universo en escalera de la tradición neoplatónica. Pero el mundo con dos pisos solamente, separados por el pliegue que actúa de los dos lados según un régimen diferente, es la aportación barroca por excelencia (Deleuze, 1989, 44).

Luis, el negro eunuco, emparedado entre las dos puertas, es el custodio de la entrada o guardián del umbral de esta fortaleza-laberinto.[17] No es casual que sea un hombre negro, ya que en el barroco, la oscuridad de la piel se vinculaba con la negrura del alma, la fealdad, el vicio y con lo más bajo de la naturaleza humana. El virote consigue engañarlo fácilmente, «pareciéndole que por donde se había de comenzar a desmoronar aquel edificio había y debía ser por el negro; y no le salió vano su pensamiento» (CE, 186). En principio, Loaysa le lleva comida ─como si se tratara del Cancerbero engañado por Eneas─ (Campbel, 1972, 25), aunque luego lo seduce con su música, como un canto de sirenas son las canciones que el virote interpreta para Luis, y con sus promesas de enseñarle dicho arte logra subyugarlo, «tal es la inclinación que los negros tienen a ser músicos» (CE, 186).

Traspasar aquel umbral era prácticamente imposible, ya que Luis estaba emparedado y no tenía llave alguna de las puertas, estas solo las tenía Carrizales, encargado de abrir y cerrar únicamente para pasar una vez al día los alimentos y provisiones necesarias, y cuando salía, por un breve espacio de tiempo, también quedaban cerradas. Una vez que se pasaba este torno de la casapuerta, y el pajar donde dormía Luis, forzósamente todo el que entraba debía mirar al cielo, ya que el celoso anciano, no solo «cerró todas las ventanas que miraban a la calle, y dióles vista al cielo, y lo mismo hizo con las otras de la casa», sino además, «levantó las paredes de las azoteas de tal manera que el que entraba en la casa había de mirar al cielo por línea recta, sin que pudiesen ver otra cosa» (CE, 180-81).

---

la multiplicidad (Deleuze, 1989, 165).

16Los destacados son del autor.

17Campbel vincula la figura del «guardián del umbral» tanto con los mitos como con algunos relatos populares y ejemplifica con la presencia de estos moradores en el plano onírico (Campbel, 50-56).

Luego de atravesar el patio se podía ingresar a las habitaciones de la planta baja de la casa, donde dormían las esclavas y demás personal de servicio custodiadas por una dueña, a quien la ironía del narrador describe como «mujer de mucha prudencia y gravedad». Marialonso, la superintendente de todo lo concerniente con la casa y, en especial, encargada de la guarda de Leonora, también es seducida por el músico. Este *sagaz perturbador*, que como vimos es un gran seductor, mantiene en secreto encuentros nocturnos con Luis que pronto son oídos[18] por todas las mujeres.

Por más que Carrizales se empeña en cerrar las ventanas y las puertas de la casa, suprimiendo de este modo el acceso a los sentidos de lo que ocurre en el mundo exterior, Loaysa, que se presenta, en principio, vestido de pobre, cambiará ─como el diablo, que tiene varias formas de manifestarse o apariencias─ de disfraz según lo amerite la ocasión,[19] y el laberinto se convertirá para él en un lugar de fácil acceso. Contará con la ayuda interesada de Marialonso, como intermediaria entre el mundo de los sentidos, la materia y las pasiones; y el piso de arriba, desde donde conseguirá que Leonora descienda.

> Vino la noche, y la banda de palomas[20] acudió al reclamo de la guitarra. Con ellas vino la simple Leonora, temerosa y temblando de que no se despertase su marido; que aunque ella, vencida de este temor, no había querido venir, tantas cosas le dijeron sus criadas, especialmente la dueña, de la suavidad de la música y de la gallarda disposición del músico pobre (que, sin haberle visto, le alababa y le subía sobre Absalón y sobre Orfeo), que la pobre señora, convencida y persuadida de ellas, hubo de hacer lo que no tenía ni tuviera jamás voluntad *(CE,* 198).

El narrador dice que Leonora es *simple*, y acude al reclamo de la guitarra y a los ruegos de Marialonso con miedo. Casalduero (1974, 177) interpreta este comportamiento como propio de la juventud de la muchacha, que es la antítesis de la experiencia de la vejez de Felipo. Aunque el narrador diga que es una «pobre señora», esta no es más que otra de sus ambigüedades o comentarios irónicos que no hacen sino reforzar la posibilidad de lecturas múltiples que el texto habilita. No vamos a detenernos en esta cuestión ya tan debatida por parte de la crítica, pero sí recordamos que este recurso enriquece el texto y ofrece la posibilidad de variadas interpretaciones vinculadas, no solo con diferentes tipos de receptores, sino con diversos niveles de sentido interpretativo.

Por tanto, entendemos que el comportamiento de Leonora no es propio de su simpleza o falta de imaginación, sino de la falta de experiencia para manejarse en el piso inferior o mundo de los

18Es interesante notar que todo lo que sucede en la casa se sabe a través oído, sentido que parece privilegiado en esta novela, la vista casi no cuenta sino en el desengaño o anagnórisis final. Los habitantes de esta «fortaleza tan guardada» están cegados a la realidad que los rodea, tanto física como psicológicamente.

19Olid Guerrero estudia en profundidad los distintos disfraces que va asumiendo Loaysa, así como otros personajes de la novela, y sus implicancias con los rituales de iniciación en su tesis doctoral (2009, 42-60).

20Nótese la ambigüedad de *palomas*, si bien en el cristianismo es símbolo del espíritu santo, en la tradición clásica es el símbolo de la diosa Venus.

sentidos y las pasiones del cuerpo. El llamado de la música la atrae, se imagina al músico como un Orfeo, que baja a rescatar el alma a los mundos subterráneos. Los ruegos de la dueña la convencen, porque si bien la materia, como hemos visto, en algún punto está tocada por el alma, también el alma, mantiene contacto con la materia, de hecho, es inseparable del cuerpo mientras este tiene vida.

Los temores de la muchacha desaparecen una vez que comprueba que el ungüento que consigue Loaysa, y que ella misma le unta a Carrizales, tiene un efecto tal que logra que el «velado» «duerma más que un muerto» (CE, 201 y 203). De esta manera, el virote obtiene plena libertad de circular por la casa, luego de varios juramentos que pronuncia con la «boca sucia» de un diablo. Guiomar, una de las esclavas negras, muy avisada dice, «Por mí, más que nunca jura, entre con todo diablo; que aunque más jura, si acá estás todo olvida» (CE, 205). Ni los juramentos de Loaysa son sinceros ni tampoco su pureza de intenciones, como no es cierta la virginidad de la dueña o de las criadas, ni aun los deseos de pasar solo un buen rato en compañía de la música, ya que Marialonso lo que más desea es estar a solas con el joven. Solo esperan darse un verde, es decir, holgarse en placeres.

Hasta ese momento, Carrizales no dormía bien por sus indisposiciones, sin embargo, duerme ahora un sueño tan profundo que lo hace roncar, y aunque Leonora lo mueve varias veces, no logra despertarlo. De modo que ella consigue sacar la llave que el celoso guarda entre los dos colchones y debajo de su propio cuerpo y se la entrega a la dueña, mensajera satánica, que las mozas de servicio, al escucharla en la habitación con el joven, nombran con el «adjetivo de hechicera y de barbuda, de antojadiza y de otros que por respeto se callan» (CE, 211). Confirmando de este modo la naturaleza oscura de esta intermediaria de satán. Tentadora, autoritaria y falsa, Marialonso utiliza a Leonora como instrumento para intentar consumar sus más oscuros deseos.

Felipo duerme ahora su segundo sueño. Al principio hemos visto que en su mortaja de esparto, cuando viaja a las Indias, pasa por su primera iniciación. Esta entendida como una muerte aparente que sume al candidato en otro estado de conciencia. El sueño que le provoca el ungüento, que según el narrador lo deja «alopiado», es un preparado opiáceo utilizado en tiempos de Cervantes no solo con fines terapéuticos o médicos, sino también como veneno ─recordemos que si no despierta a tiempo deben quitárselo con vinagre (López-Muñoz; Álamo; García, 2011, 119 y 126)[21]. Estos preparados también eran utilizados por las brujas, que lo untaban en su cuerpo para conseguir sus conocidos viajes que en los aquelarres las transportaban al encuentro con su «amo», el demonio. Este tipo de ungüento es el que utiliza la Cañizares en el *Coloquio de los perros* y también es mencionado otro similar en el *Persiles*.

21Los autores, siguiendo las descripciones de Laguna, consideran que se trata de una simiente fría con efectos opiáceos: *pithitis* o *nigrum papaver.* El italianismo «alopiado», de *alloppiato,* fue utilizado probablemente por precaución, pensando en los efectos sensores del Santo Oficio.

A propósito de la utilización de sustancias alucinógenas o psicoactivos en las ceremonias de iniciación en la Antigüedad clásica, González Wagner (1984) en su extenso artículo profundiza sobre este tema. Cabe destacar que en las ceremonias de iniciación se utilizaban para inducir en el *mystes* o candidato estados de conciencia alterados, y además para conseguir que este interiorizara experiencias extra corporales difícilmente explicables por medio del lenguaje.[22] No en vano, Laguna en su *Dioscórides* dice de estos preparados que hacen dormir a un hombre *in aeternum* (López-Muñoz; Álamo; García, 2011, 126).

Mientras Felipo duerme «alopiado», todos bailan al son de la música interpretada por el virote. También en las ceremonias rituales, que emulaban los mitos de origen del culto, se bailaba desenfrenadamente al son de la música bajo los efectos de sustancias psicoactivas utilizadas para conseguir el trance extático ─aunque no se descartan, también, otros medios o técnicas. No obstante, «ordenó el cielo que, a pesar del ungüento, Carrizales despertase» (CE; 214), y al no encontrar a su esposa durmiendo como de costumbre a su lado, saltó de la cama, vio el aposento abierto y que faltaba la llave, salió al corredor y en la habitación de la dueña encontró a Leonora durmiendo en brazos de Loaysa, «tan a sueño suelto como si en ellos obrara la virtud del ungüento y no en el celoso anciano» (CE, 214). Es entonces cuando se produce la anagnórisis final, pues él ve lo que jamás hubiese querido ver y encuentra a los «adúlteros enlazados en la red de sus brazos» (CE, 215).

Leonora «se rindió» «se engañó» y «se perdió», luego de todo lo que la lengua de la endemoñada dueña le dijo para lograr que entrara en la habitación con Loaysa. Sin embargo, no se dejó convencer por la astucia del virote seductor, pues sus fuerzas «no fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora, y entrambos dormidos» (CE, 214). A la ambigüedad de las dos situaciones (se rindió, pero no se dejó vencer), también podríamos sumar la ironía final del narrador, que hasta el momento parecía omnisciente, pues duda aquí del motivo que tuvo Leonora para no insistir y dejarle claro a su celoso marido cuán limpia estaba, dejando un final abierto a varias lecturas que han sido motivo de debate por parte de la crítica.

Lo expuesto hace que podamos llegar a las conclusiones siguientes. Carrizales dice «Yo fui el que, como gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese, y a ti no te culpo, ¡oh niña mal aconsejada!» (CE, 218). El celoso ha vivido replegado sobre la materia, envuelto sobre sí mismo como el gusano en la crisálida que teje, sacando el jugo de sus propias entrañas. Esto es lo que el anciano reconoce luego del segundo sueño y de su segunda iniciación. No así después del primer

22El autor hace referencia a la adormidera, atributo de algunas diosas (como Isis durante el Imperio romano, o Deméter, asimilada sincretísticamente con la primera), que llevaban en la mano una rama de esta planta, propia de los cultivos gramíneos, como el trigo, donde la adormidera (que es un opiáceo) crece como plaga y quema los campos (González Wagner, 1984, 44-48).

sueño, que lo llevó al delirio demiúrgico, y a pensamientos obsesivos en pos de la consecución de sus deseos egoístas.

El laberinto de la planta baja es el lugar donde campean las pasiones, donde Loaysa, que es la imagen del Carrizales joven, busca satisfacer el placer de los sentidos, ayudado por la tentación y el vicio, la mensajera entre ambos planos, Marialonso. Este es asimismo el espacio físico donde se reproducen los rituales y las danzas desenfrenadas. En cambio, el piso superior, donde duerme Carrizales viejo con su esposa, es el espacio donde transcurren los sueños laberínticos del opio, donde el anciano, finalmente, recibe un enseñanza ─por medio de sueños y visiones que no se nos develan─ e intenta recomponer su vida, a último momento, antes de dejar el cuerpo, la casa laberinto.

Según lo que nos dice Covarrubias en la entrada correspondiente a «gusano», los contemporáneos de Cervantes consideraban el gusano de seda y la mariposa (o *palomita*, como dice el lexicógrafo) como dos seres distintos. Sin embargo, Santa Teresa en su Morada quinta, como bien señala D' Onofrio (2008) utiliza esta imagen para simbolizar la muerte y la resurrección del alma en Cristo. Esta es la metamorfosis que debe operar en el individuo para que muera lo bajo, lo corporal y mundano. En el caso de Carrizales, la satisfacción de sus deseos egoístas por medio de la soberbia que lo llevó a querer ser dios, a conocer más de lo que a su naturaleza humana y degradada le correspondía. Carrizales hombre muere para dar paso al renacimiento de su alma: Leonora.

Este renacimiento opera en el individuo luego de infinitas pruebas y peregrinaciones, desde lo bajo a lo alto, ya que es posible lograrlo iniciando el recorrido desde el barro del porquero, de acuerdo con los consejos de Don Quijote a Sancho antes de tomar el gobierno de la Ínsula Barataria:

> Primeramente ¡oh hijo! Has de temer a Dios, porque en temerle está la sabiduría, y siendo sabio no podrás errar en nada.
>
> Lo segundo, has de poner los ojos en quien eres, procurando conocerte a ti mismo, que es el más difícil conocimiento que puede imaginarse. Del conocerte saldrá el no hincharte como la rana que quiso igualarse con el buen; que si esto haces, vendrá a ser feos pies de la rueda de tu locura la consideración de haber guardado puercos en tu tierra (*DQ*, II, 42).

Por último, consideramos que la voluntad de Carrizales, solo motivada por el deseo, no le permitió a este comprender que la voluntad y la autodeterminación son virtudes esenciales, y ejemplares. En este sentido, el autoconocimiento de la voluntad ─en los términos que lo consideramos en la anterior comunicación arriba mencionada, y que retomaremos─ puede proporcionar al ser humano la herramienta clave para el conocimiento de sí.

> Si la voluntad/por sí no se guarda,/no la harán guarda/miedo o calidad:/romperá, en verdad, por la misma muerte,/hasta hallar la suerte/*que vos no entendéis/ (CE,* 209).[23]

El laberinto psicológico de Emma. La tela de araña tejida para satisfacer su deseo de venganza

Emma Zunz es una joven que trabaja en una fábrica de hilados y, aunque el narrador no lo explicita, por su nombre, el de sus padres y amigas, deducimos que es de origen judío. No es casual su oficio, ya que como veremos, no solo teje hilados como obrera fabril, sino que teje y desteje recuerdos, conjeturas, pensamientos e incluso, fantasías. El laberinto en el que ella ingresa es a la vez mental y físico, aunque este último, a diferencia de lo que ocurre en otros relatos de Borges, está apenas aludido (Huici, 1998, 146).

Carrizales muere replegado en la tela que como gusano de seda se fabricó, convirtiéndose en el artífice de su propia destrucción. En cambio, Emma tejerá una tela, también producida por el líquido de sus entrañas, pero que la conducirá a atrapar y matar a su víctima, alimentándose con el fruto de su venganza. Aunque la tela de araña es un tejido en apariencia simétrico, y en esto se diferenciaría del trazado tortuoso e irregular del laberinto, esta trama es un callejón sin salida para la víctima que queda atrapada entre sus redes.

Emma comparte con Felipo su soberbia demiúrgica. Desde el simbolismo de varias culturas se considera que la araña desempeña un papel demiúrgico y la forma radiada de su tela simboliza al sol (Chevalier, 1999, 57 y 115). También es destacable que, desde la emblemática, el gusano de seda se vincule con la industria y el ingenio, mientras la araña, con la vanidad, el engaño, e incluso el trabajo inútil. Sin embargo, debemos tener presente que los emblemas no dejaban espacio a la creatividad o interpretación del receptor, ya que la imagen estaba condicionada por el lema y el texto (D' Onofrio, 2008, 25). Remitiéndonos al relato en concreto, interesa considerar en particular un emblema que recoge las palabras de San Pablo que apuntan a la soberbia y más adelante retomaremos las conclusiones pertinentes: «No queráis saber demasiado, sabed con templanza»[24].

Emma recibe una carta no sabe muy bien de quién, con letra que no conoce, fechada en Brasil, «de un tal Fein o Fain» (*EZ*, 564)[25] que le comunica que su padre se ha suicidado. Así comienza la pesadilla que la joven vivirá de aquí en más, pues ingresa en un laberinto del que ya no podrá salir. El narrador nos informa acerca de su malestar físico que la noticia le produce y además nos dice que «la ciega la culpa». Sobre todo, ocurre algo que nos confirma que ha ingresado en un laberinto de

23El destacado es nuestro.
24El tema del deslizamiento semántico con fines ideológicos en la emblemática (tanto de las palabras de San Pablo en *Romanos,* 11.20, así como de los mitos) se consideró en profundidad en la anterior comunicación para vincularla con el conocimiento de sí mismo en el *Quijote*, en el episodio del descenso de don Quijote a la cueva de Montesinos (Ginsburg, 2013).
25Cito por *Obras Completas* de Borges, Emecé. «Emma Zunz» (*EZ*); *Oras inquisiciones* (*OI*).

pesadilla y en el infinito de un tiempo sin tiempo: «la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin (…) tal vez; ya era lo que sería» (*EZ*, 564).

La idea de ingresar en un tiempo ajeno al tiempo real está reforzada por el llanto desconsolado de Emma y más que nada por la sucesiva ─y casi obsesiva─ reiteración en el texto del verbo *recordó*,[26] reforzado por «jamás olvidaba». Su padre le había contado en secreto, antes de partir definitivamente de viaje acusado de robo en la fábrica, que el ladrón había sido Loewenthal, antes gerente y actual dueño de la fábrica. Este secreto compartido, no solo es un fuerte vínculo que la une con su padre, sino que se transforma en un instrumento de poder para Emma, pues lo guardaba desde hacía seis años. En el transcurso de una noche de insomnio ella trama su implacable venganza.

Con casi diecinueve años, Emma jamás había mantenido relaciones con un hombre. Aquel día, el de la víspera, entre sus amigas, «se habló de novios y nadie esperó que Emma hablara (…) los hombres le inspiraban, aún, un temor casi patológico» *(EZ*, 565). No sabemos bien por qué Emma siente ese terror hacia los hombres, pero no es casual que el narrador refuerce el tema del «secreto» compartido con su padre, como un pacto de unión entre ambos, y se detenga en completar esta idea con el recuerdo que la joven conserva acerca de las cosas «horribles» que su padre le hacía a su madre, para referirse a las relaciones sexuales. ¿Acaso este secreto compartido involucra otros aspectos íntimos de la relación padre-hija que el narrador prefiere callar pero que deja librados a la interpretación del lector? Emma recuerda demasiado, pero sin embargo, casi no puede recordar a su madre.

Las imágenes de su casita de la infancia en Lanús, el zaguán, el patio, las puertas y los losanges amarillos conforman un laberinto apenas aludido pero que se duplicará, casi al final del relato, cuando Emma llega a los bares de la zona portuaria. El narrador, que aunque en apariencia es omnisciente, como el narrador cervantino no deja de dudar y de plantear enigmas al lector, e incluso ironizar e intervenir con sus opiniones: «yo tengo para mí...».

De acuerdo con Chevalier (1999, 891), el rombo o losange es un símbolo femenino al que se le suele atribuir, desde el simbolismo de varias culturas, un sentido erótico. Estas figuras aparecen con frecuencia en las representaciones iconográficas asociados con serpientes, donde el losange representa la vulva, la matriz de la vida, y la serpiente, el falo. Por extensión, el rombo invertido (losange) simboliza también «la puerta de acceso a los mundos subterráneos, el pasaje iniciático y el vientre del mundo». El punto de contacto entre ambos triángulos que conforman el rombo representa el intercambio entre el cielo y la tierra, el mundo superior y el inferior (el triángulo

26Algo semejante es lo que ocurre en «La escritura del dios», pero en ese caso con el verbo *ver,* que resalta las visiones extáticas de Tzinacán, el sacerdote de la pirámide. Las visiones del sacerdote-mago están contadas en primera persona por un narrador protagonista, sin embargo, los sucesos de Emma los conocemos a través de un narrador omnisciente.

invertido). Por tratarse de figuras geométricas, que como hemos visto al principio están asociadas con el simbolismo del laberinto, se pueden asimilar los rombos con los mandalas, sobre todo, los mandalas tántricos, si consideramos que estos últimos son imágenes que se visualizan en la meditación, y cumplen la función de puente con el mundo superior.[27]

Por lo tanto, los recuerdos evocados por Emma, de la casa de la infancia y las ventanas con losanges, están en relación directa con la escena del bar del puerto, cuando la joven consuma su relación sexual con el marino, antes planeada en su laberinto anímico, «el tortuoso plan que la sed de venganza urde en la mente de Emma» (Huici, 1998, 145).

> El hombre la condujo a una puerta y después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo (en la que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa de Lanús) y después a un pasillo y después a una puerta que se cerró. Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman *(EZ,* 566).

El laberinto físico, que está previamente anunciado en el recorrido en el texto por los estrechos callejones de la zona portuaria, se ve reforzado en este fragmento por la mención parentética de los losanges, la alusión a pasillos, escaleras, zaguanes y puertas, todos ellos símbolos vinculados con el peregrinar laberíntico y reforzados por su valor iniciático con la relación sexual consumada y con el ritual de iniciación. Además, la presencia del laberinto está confirmada por el uso del adjetivo «tortuoso» y la lectura fatigada que produce la repetición del adverbio «después».

En opinión de Barrenechea (1957, 57-59) para generar la idea del caos o la confusión, del cosmos y del laberinto como uno de sus símbolos, «basta que surja el inevitable desasosiego, la simple alusión a corredores, escaleras o calles interminables, a puertas, salones o patios (…) además de las simetrías». La autora destaca los diversos tipos de construcciones laberínticas borgeanas ─metafísicas o literarias─ en forma de laberintos del tiempo, circulares, del espíritu, y laberintos del pensamiento, recuerdos y proyectos.

Finalmente, «ella sirvió para el goce y él para la justicia», venganza inicial que Emma planea luego de la culpa y que ahora califica como acto de justicia, reafirmando de este modo su obsesión demiúrgica. Emma rompe el dinero que recibe en pago de sus servicios sexuales ─igual que había hecho con la carta─ y siente que este es un acto de soberbia, «un acto de soberbia y en un día como aquel» (*EZ*, 566), pero el temor se diluye en el asco que siente luego del acto que acaba de consumar.

27Incluso podríamos vincularlos con los mandalas o imágenes oníricas jungianas, ya que la venganza del padre es una escena recurrente en algunos sueños, que interpretados como reducto de la consciencia mítica, podríamos asociar con la venganza de Electra. El mandala es una representación simbólica de la psique, según Jung. (Campbell, 1972, 12, nota 7; Chevalier, 1999, 680).

Su plan concluye con el asesinato de Loewenthal, urdido minuciosamente en su laberinto mental. Aunque la historia era increíble se impone a todos, porque el ultraje era verdadero, como también el odio y el pudor, «solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios» (*EZ*, 568). No había testigos para desacreditar su versión, y el marinero, ella se encarga de averiguar el horario de los barcos que están por partir, ya estaría en altamar. Quien no está tan segura es Emma, ya que después de todo, no sabe si vengó la muerte de su padre o el ultraje.

Repasemos los sentimientos de Emma: culpa, horror (vinculado con lo sexual), odio, miedo, asco, soberbia, deseo de venganza, justicia. A la soberbia que ella asocia con romper dinero, agregamos la de querer igualarse con dios, y poner fin a la vida de un ser humano. Las características del dueño de la fábrica, la víctima: avaro, obsesionado por el dinero, miedoso, religioso, pero del tipo que cumple con el ritual externo y no con los preceptos morales, «Era muy religioso, creía tener con el Señor un pacto secreto, que lo eximía de obrar bien, a trueque de oraciones y devociones» (*EZ*, 567).

No es casual el hecho de que los personajes del relato sean de origen judío o se hayan educado en el seno de esta religión. Como señala Barrenechea (2007), hay dos textos de Borges, «Un problema» y «El acto del libro», ambos sobre Cervantes, con esquemas mentales semejantes. En el primero, Borges, luego de conjeturar sobre un supuesto asesinato cometido por don Quijote, llega a la conclusión de que el problema de la culpa sobre esa muerte imaginada, solo tendría una posible solución fuera del ámbito de Occidente (concretamente, fuera del ámbito judeocristiano o musulmán). Si don Quijote fuese un rey del Indostán, intuiría que el supuesto cadáver del enemigo es ilusorio, y «que matar y engendrar son actos divinos o mágicos que notoriamente trascienden la condición humana. Sabe que el muerto es ilusorio como lo son la espada sangrienta que le pesa en la mano y él mismo y toda su vida pretérita y los vastos dioses y el universo» (Rubio de Zocchi, 2005, 80)[28].

En «El acto del libro», Borges hace una reflexión final acerca del libre albedrío y observa que este, también nos otorga la terrible potestad de elegir el infierno; y agregamos, tal y como le sucede a Emma. Por ello, quizás se podría intuir que Borges se inclina por las religiones del «Indostán», priorizando de este modo el carácter ilusorio que estas doctrinas le otorgan a la existencia humana y a todo acto ejecutado con el cuerpo o vinculado con los sentidos y la mente. Aunque no podemos estar plenamente seguros, ya que Borges en algunas oportunidades se refiere al destino humano como «inexorable y de hierro».

Ahora bien, retomemos algunos conceptos de Deleuze (1989), el pliegue y la inclinación del alma, esta última vinculada con la condenación. Quien está condenado por un crimen, no «paga» por un

28Cito por: *Jorge Luis Borges, Cervantes y el Quijote.*

acto pasado, sino por el odio que lo llevó a cometerlo y que llena su presente, «el condenado no está eternamente condenado, solo es siempre condenable, se condena en cada momento». Para modificar esta situación, bastaría solo otro pliegue, otra inclinación del alma. Los seres humanos de la venganza se condenan por su estrechez, pues su falta de apertura no les permite desplegarse. Estarán en esta situación hasta que no cese su odio del pasado que, no solo es su hoy sino su futuro. Esta visión de la condenación, observa Deleuze (1989, 95-96), es plenamente barroca.

En esta situación entendemos que permanece Emma ─hasta donde sabemos─ ya que repite una mentira largamente memorizada, para inculpar a Loewenthal del ultraje. La culpa del pasado la condujo al laberinto psicológico que ya mencionamos, despertó su deseo de venganza y, en su soberbia, creyó saber tanto o más que dios y se pensó capaz de tomar en sus manos el destino de otro ser humano. Finalmente, asesinó a su supuesto enemigo, pero solo consiguió ser, *fugazmente*, consciente de que en realidad no estaba tomando venganza por la muerte o la ausencia de su padre, sino por el/los ultraje/s padecidos, «No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra» (*EZ*, 567).

En palabras de Borges: «Los pasos que da un hombre, desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte, dibujan en el tiempo una inconcebible figura. La Inteligencia Divina intuye esa figura inmediatamente, como la de los hombres un triángulo. Esa figura (acaso) tiene su determinada función en la economía del universo» (*OI*, 100, nota 1). Este es el laberinto que va diseñando el ser humano en su continuo presente, que también sugiere la idea del infinito ─y de la eternidad─ tan aterradora para la razón o la mente humana.

Por lo tanto, y a modo de conclusión, retomamos algunos conceptos de Schopenhauer (2009-13: 8), que nos remiten a las filosofías orientales, que Borges refuta y a los que siempre vuelve. El mundo es «voluntad» y es «representación». Mientras permitimos que nuestros deseos, que son la causa de nuestra confusión y dolor, sean los que gobiernan nuestros actos y, por tanto, nuestra voluntad, no seremos capaces de ver más que una apariencia (ilusión), que no es sino una representación subjetiva del mundo. La razón debe guardar silencio y darle paso a la voluntad en estado puro para que pueda manifestarse el verdadero individuo que habita en el interior de cada ser humano. Matar el deseo es matar el enemigo interior, el monstruo que habita en el centro del dédalo, logrando de ese modo el autoconocimiento de la voluntad, es decir, el conocimiento de sí mismo.

Referencias bibliográficas

Arena, Silvana Mariel: «Hacia una poética cervantina en las *Novelas ejemplares*. Cuerpo real, peregrinación laberíntica y edificación ejemplar», en: *Para leer a Cervantes II. Las Ejemplares, el Persiles.* Alicia Parodi coord. Buenos Aires, Eudeba, 2007, 13-35.

— «El camino de don Quijote en la búsqueda del conocimiento de sí mismo», en El *Quijote* en Buenos Aires. Lecturas Cervantinas en el cuarto centenario, 2006, 257-265.

http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_2006/cg_2006_22.pdf [15/06/15].
Barrenechea, Ana María: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges.* México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
— «Cervantes y Borges». En: *Para leer a Cervantes: estudios de literatura española Siglo de Oro. Vol. 1,* Melchora Romanos, coord.; Alicia Parodi, Juan Diego Vila, eds., Buenos Aires, Eudeba, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas "Dr. Amado Alonso", 1999, pp. 281-290. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes cortesía de la Asociación Internacional de Hispanistas. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra/cervantes-y-borges-0/ [consulta: 12/09/15].
Borges, Jorge Luis: *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1996 (4 vols.).
— *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Índice, 1928.
— *Borges, Cervantes y el Quijote*. Buenos Aires, Emecé, 2005. Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, comp.
Campbell, Joseph: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito.* México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
Casalduero, Joaquín: *Sentido y forma de las «Novelas Ejemplares».* Madrid, Gredos, 1974.
Cervantes Saavedra, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Santillana, 2012. Edición, notas y anexos de Francisco Rico.
— *Novelas ejemplares*. Madrid, Castalia, 1982 (3 vols.). Introducción y notas de Juan Bautista Avalle-Arce.
Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1999.
Covarrubias Orozco, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611). Fondo Antiguo digitalizado de la Universidad de Sevilla. http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/ [10/09/15]
Deleuze, Giles: *El pliegue. Leibniz y el Barroco.* Barcelona, Paidós, 1989.
D'Onofrio, Julia: «Motivos, sujetos y discursos simbólicos en las *Novelas ejemplares*». En: *Barroco, sujeto y modernidad. 400 años de las Novelas Ejemplares*. María de los Ángeles González Briz ed. Montevideo, Ediciones Cervantes.uy (FHCE, Udelar), 2014, 75-130.
— «"En cárcel hecha por su mano". Rastros de la emblemática en "El Celoso extremeño" de Cervantes». *Bulletin of the Cervantes Society of America,* 28.2 (otoño 2008): 19-40. http://www.h-net.org/~cervant/csa/articf08/DOnofrioF08.pdf [10/09/15].
Eliade, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama, 1981. Disponible en: http://unlibroaldia.blogspot.com/2010/06/mircea-eliade-lo-sagrado-y-lo-profano.html [10/09/15].
— *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana.* Barcelona: Kairós, 2001. Disponible en: www.fraternidadrosacruzdecolombia.com/wp-content/uploads/2013/12/Eliade-Mircea-Nacimiento-Y-Renacimi [10/09/15].
— *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza, 2011.
González Wagner, Carlos: «Psicoactivos, misticismo y religión en el mundo antiguo». *Gerión. Revista de Historia antigua,* (UCM), vol. 2 (1984): 31-59. http://revistas.ucm.es/ghi/02130181/articulos/GERI8484110031A.PDF [10/09/15].
Huici, Adrián: *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges*. *El laberinto*. Sevilla, Alfar, 1998.
López-Muñoz, F.; Álamo, C.; García-García P.: «Tósigos y antídotos en la literatura cervantina: Sobre los venenos en la España tardorrenacentista». *Revista de Toxicología* (Asociación Española de Toxicología), vol. 28, núm. 2 (2011): 119-134. http://redalyc.org/articulo.oa?id=91922431003# [12/09/2015].
Molho, Maurice: «Aproximación al 'Celoso extremeño'». *Nueva revista de filología hispánica*, tomo 38, nº 2 (1990): 743:792. http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=31023 [12/09/15].
Olid Guerrero, Eduardo: «El ritual del disfraz en las *Novelas ejemplares* de Cervantes». Tesis doctoral dirigida por la Dra. Adrienne L. Martin; Dra. Marta A. Altisent; Dr. José Ignacio Diez Fernández. University of California, at Davis, 2009, 448 pp.[29]
Panikkar, Raimon: «Símbolo y simbolización. La diferencia simbólica. Para una lectura intercultural del símbolo». En: *Arquetipos y símbolos colectivos*, Kerényi et al., Círculo Eranos I. Presentación A. Ortíz-Osés; trad.: Lucino Enrique Martínez. Barcelona, Anthropos, 1994: 383-413.
Percas de Ponseti, Helena: «El "misterio escondido" en *El Celoso extremeño*». *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 14.2 (1994): 137-153. http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf94/percas.pdf [13/09/15].
Rest, Jaime: *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista.* Buenos Aires, Fausto, 1976.
Ricoeur, Paul: *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido.* Buenos Aires, Siglo XXI, 1996.
Santarcangeli, Paolo: *El libro de los laberintos. Historia de un mito y de un símbolo*. Madrid, Siruela, 2002. Trad.: César Palma; prólogo: Umberto Eco.
Schopenhauer, Arthur: *El mundo como voluntad y representación*. Madrid, Trotta, 2009-2013. Trad., int. y notas: Pilar López Santa María. Disponible en: http://juango.es/Arthur%20Schopenhauer%20-%20El%20mundo%20como%20voluntad%20y%20representaci%F3n.pdf [12/09/15].
Tedio, Guillermo: «"Emma Zunz" o el laberinto psicótico». *Espéculo. Revista de estudios literarios* (UCM), n.º 21, 2002, s/p). http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero21/e_zunz.html [13/09/15].

29La Tesis del Dr. Eduardo Olid Guerrero no está actualmente disponible en versión digital. En el caso de que su consulta sea necesaria, dispongo de una versión en formato pdf.