



Poética de un demiurgo

Poetics of a Demiurge

Ivonne Saed*

Cidade do México | México

ivonne@saedgraphic.com

Resumen: Este artículo trata de analizar, en la obra de Jorge Luis Borges, una especie de obsesión el asunto del hombre como demiurgo, así como otros fundamentos de la mística judía. Tan sólo con dar un breve vistazo sobre algunas de sus obras emblemáticas, tanto de poesía como de narrativa y ensayística, encontramos esta preocupación constante. Los cuentos "La biblioteca de Babel", "Funes el memorioso", "El Aleph" y "Las ruinas circulares"; los poemas "La cifra", "El hacedor", "The Thing I Am" y "El Golem"; y por supuesto, el ensayo escrito para una de las *Siete noches* sobre Cábala, dan una buena pista de la manera en que estos temas permean toda la obra borgiana.

Palabras clave: Creación. Cábala. Jorge Luis Borges.

Abstract: This article tries to analyze, in the work of Jorge Luis Borges, a kind of obsession the subject of man as demiurge, as well as other foundations of Jewish mysticism. Just by giving a brief look at some of his emblematic works, both poetry and narrative and essays, we find this constant concern. The stories "La biblioteca de Babel", "Funes el memorioso", "El Aleph" and "Las ruinas circulares"; the poems "La cifra", "El hacedor", "The Thing I Am" and "El Golem"; and of course, the essay written for one of the *Siete noches* on Kabbalah, gives a good clue to the way in which these themes permeate all the work of Borges.

Keywords: Creation. Kabbalah. Jorge Luis Borges.

*Los espejos y la cópula son abominables
porque multiplican el número de los
hombres.*

(Jorge Luis Borges)

Introducción

El pensamiento occidental – o más específicamente las religiones de Occidente – plantean siempre la Creación como un evento en que el hombre es el centro de

* Escritora, traductora y fotógrafa.



la secuencia creadora. Ya aparezca éste al principio o al final del proceso llevado a cabo por el dios en cuestión, en todos los casos es el hombre quien finalmente da sentido y justifica la labor del omnipotente. Por ello es que al ser humano es a quien se da el lenguaje, de tal forma que desde su casi-perfección y semejanza divina tenga la capacidad de loar al dios y describir su obra: expresar lo infinito por medio de un limitado número de signos que pueden combinarse en tantas formas distintas que, si bien en teoría no logran la infinitud, sí la cumplen en cuanto a su capacidad de significación, volviéndose en la práctica inabarcables por la mente humana.

A partir de esto surge gran parte del pensamiento cabalístico en que el lenguaje, a la par con el hombre, se convierte en centro de las interpretaciones de la mística judía. Cada parte del cuerpo humano adquiere su equivalencia semántica en relación con las letras del alfabeto que, a su vez, toman una nueva dimensión más allá de la fonética. Así, el hombre es recreado por ese universo de signos en cuyas combinaciones caben por igual el bien y el mal, lo superior y lo inferior, lo superficial y lo profundo.

Esta condición de capacidad universal inevitablemente lleva al hombre a cuestionarse acerca de sus verdaderas posibilidades de equipararse con su Creador o incluso de convertirse él mismo en Creador. Si el lenguaje contiene al dios y a su obra y el lenguaje es humano y de ninguna otra especie, entonces el hombre, con el uso de esta herramienta infinita, puede llegar a conocer los secretos de la Creación.

Aunque lo anterior parecería ser exclusivo del pensamiento metafísico, en la realidad ha sido puesto en práctica por igual en lo filosófico y lo cotidiano de las sociedades humanas en todas las épocas. Podríamos decir que los avances tecnológicos y científicos que nos rebasan cada día a mayor velocidad, son básicamente producto de esta característica humana y, aunque los damos por hecho como si fueran parte de nuestra naturaleza, no está demás ejemplificar lo anterior mediante un recuento breve de los más importantes avances de la ciencia y la tecnología que son parte indispensable de nuestro día a día: la telefonía celular y los satélites con todas sus ramificaciones de comunicación inalámbrica, como vehículo para abarcar de manera absoluta la interacción de personas en el mundo; los medios de transporte cada vez más eficientes no sólo en términos del traslado, sino también en cuanto a lo que se puede hacer en ellos para aprovechar el tiempo durante el lapso del viaje; los avances en ingeniería de alimentos; la incansable labor de la ciencia médica para prolongar el promedio de vida humana; por último, la ingeniería genética en todas sus facetas, desde las sustituciones cromosómicas para prevenir enfermedades hasta la clonación.



Esto último, que todavía hoy que ya es posible nos sigue pareciendo ciencia ficción (más por el miedo que nos causa que por simple incredulidad), ha sido uno de los deseos del hombre desde que se tiene noticia de su historia. Aparece en las obras genésicas de diversas culturas en donde una potencia o grupo de potencias crean al hombre a partir de lodo, madera o un hálito. En todas estas creaciones aparece como constante esta sensación de que el o los creadores son seres a imagen y semejanza de los hombres. Y es que prácticamente es imposible para el hombre imaginar la Creación de sí mismo proveniente de la nada o de algo desconocido como una potencia abstracta. Así vemos al Yahveh de los judeocristianos: “Y dijo Dios: “Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra, [...] Creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios le creó, macho y hembra los creó. [...] Entonces Yahveh Dios formó al hombre con polvo del suelo e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el hombre un ser viviente” (Gn 1:26-27 y 2:7).

Algo similar sucede con Tepeu y Gucumatz del *Popol Vuh*:

Llegó aquí entonces la palabra, vinieron juntos Tepeu y Gucumatz, en la oscuridad, en la noche, y hablaron entre sí Tepeu y Gucumatz. Hablaron, pues, consultando entre sí y meditando; se pusieron de acuerdo, juntaron sus palabras y su pensamiento. Entonces se manifestó con claridad, mientras meditaban, que cuando amaneciera debía aparecer el hombre.¹

Para hablar del hombre Creador es necesario visualizar lo anterior desde diferentes perspectivas humanistas, al margen de toda religión. El ser humano está en el mundo, pero no puede explicarlo; ni el mundo ni su personal presencia en él ni, por supuesto, su muerte inminente. La posibilidad de comprender su origen y su destino está mucho más allá de cualquier horizonte que pueda abarcar su limitado conocimiento. Su única alternativa está en buscarse una cadena lógica (que no encuentra) o una omnipotencia que justifique en sí misma su ocultamiento al conocimiento humano. Así, el hombre crea a sus dioses para, a su vez, poder ser creado. La similitud entre uno y otro es ineludible; creado y Creador están dentro de un proceso infinito de cinta de Moebius dándose sentido mutuamente, constantemente. Sin embargo, en ese

¹ Más adelante en el *Popol Vuh* se describen los intentos fallidos de creación de un hombre con capacidad de nombrar y alabar a los Progenitores, pero pasarán varios intentos con distintos materiales – entre los que se encuentra un hombre de lodo, digamos de la estirpe de Adán – para lograr finalmente su cometido (POPOL Vuh, 1994, p. 23-24).



proceso especulativo, el hombre no deja de sentirse inferior; podríamos decir que, por más recorridos que lleve a cabo sobre la cinta, el ser humano siempre queda situado aparentemente del otro lado que su Creador, aunque en realidad haya un único lado que se recorre engañosamente como si fueran dos. Su relación con el dios se basa en la fe; la del dios con el hombre se basa en la omnisciencia. Pero si en el discurso que los hombres dieron a sus dioses está implícita la sentencia de estar aquéllos hechos a imagen y semejanza de éstos, automáticamente el ser humano se autosentencia a vivir eternamente en la lucha por descifrar los códigos de la Creación.

El pensamiento existencialista coloca este asunto en el plano del absurdo o del nihilismo, mientras que los pensadores posmodernos de fin del siglo XX, lo refieren a un concepto de alteridad metafísica previa a los humanos, una especie de huella arquetípica que denota una presencia del pasado que no está más pero que nos da sentido en el presente; un tatuaje anárquico, escrito antes del origen de los hombres, que se proyecta hacia el futuro.

Algunos ejemplos dispersos a lo largo de la historia literaria nos muestran que este tema ha sido una preocupación humana central: como mencioné antes, el Adán creado por Yahveh en la Biblia y los ensayos humanos de Tepeu y Gucumatz en el *Popol Vuh*, así como el cabalístico Gólem de Praga, el legendario Frankenstein de Mary Shelley, el célebre Pinocchio de Carlo Collodi, el temible Mr. Hyde de Robert Louis Stevenson, las proyecciones perpetuas de Bioy Casares en *La invención de Morel*, los androides de Philip K. Dick en *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, el narrador futuro de *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq o el hombre soñado de “Las ruinas circulares” de Jorge Luis Borges.

En especial, de este último autor, podemos afirmar que convierte en obsesión el asunto del hombre como demiurgo, así como otros fundamentos de la mística judía. Tan sólo con dar un breve vistazo sobre algunas de sus obras emblemáticas, tanto de poesía como de narrativa y ensayística, encontramos esta preocupación constante. Los cuentos “La biblioteca de Babel”, “Funes el memorioso”, “El Aleph” y “Las ruinas circulares”; los poemas “La cifra”, “El hacedor”, “The Thing I Am” y “El Golem”; y por supuesto, el ensayo escrito para una de las *Siete noches* sobre Cábala, dan una buena pista de la manera en que estos temas permean toda la obra borgiana. Para profundizar en la premisa anterior, en este ensayo abordaré el relato “Las ruinas circulares” en conjunto con el poema “El Golem”.



1 La palabra engendradora

If language is to be pushed to the limit, then the writer must condemn himself to an exile of doubt, to a desert of uncertainty. What he must do, in effect, is create a poetics of absence. The dead cannot be brought back to life. But they can be heard, and their voices live in the Book.

(Paul Auster)

La gran pregunta de la poética de Borges es ¿qué es la palabra? En el *Génesis* la palabra tiene una fuerza engendradora, ya que Dios enuncia primero lo que va a crear para poder después separarlo del caos. Cada nuevo objeto de la Creación tiene un nombre esencial antes incluso de ser. La palabra así cobra un sentido primordial; el lenguaje es antes que el mundo y, por lo tanto, imprescindible para la existencia. La lengua no puede ser apresada por ser anterior a todo y, por lo tanto, aquello que enuncia tampoco puede ser aprehendido.

Borges escribe utilizando sus lecturas como signos cifrados que obligan siempre a múltiples e infinitas revisiones, tanto de las fuentes como de su obra. En este sentido actúa como un pequeño dios o como un profeta destinado a encontrar el secreto de la palabra que es principio y materia elemental de la Creación, como la *álef* del relato del *Zohar*, que no es utilizada por Dios para la creación del mundo, sino que es convertida en la primera de todas las letras con una misión máxima:

La letra *Alef* (א) permaneció en su lugar sin presentarse ante Él. [...] El Santo, bendito sea, le respondió: Oh *Alef*, *Alef*, no obstante que me serviré de la letra *Bet* para realizar la creación del mundo, tú tendrás tu compensación, ya que tú serás la primera de todas las letras y yo no encontraré la unidad sino en ti; tú serás la base de todos los cálculos, de todos los actos que se realicen en el mundo, y no se podrá encontrar la unidad en ninguna parte si no es en la letra *Alef*.²

La forma en que Borges trabaja sus textos tiene mucho de cabalista en cuanto a su constante proceso hermenéutico. Para decirlo desde su propia voz, “Las

² COHEN, 1994, p. 127.



palabras son símbolos para recuerdos compartidos”.³ Si para los cabalistas cada palabra tiene el mismo número de significados que los hijos de Israel, el estudioso – o el creador – es el mediador entre todas esas posibles interpretaciones para lograr un texto que sea a su vez tradición y visión profética. La tradición judaica afirma que la palabra es materia genuina; así, la construcción ideológica o creativa que se genera por medio del lenguaje es una referencia al pasado desde ese cosmos material que, por su multiplicidad infinita de sentidos, responde y puede poner en crisis el acontecer presente.

transfigurar es para la Cábala también un acto que contribuye a darle forma a la tradición, porque este concepto de la mística deja de referirse sólo al pasado para dar un salto, a través de la escritura consonántica, hacia el futuro. Las vocales que no aparecen en la página impresa – característica ésta de la escritura hebrea – hacen posible este salto y, a su vez, son las que desempeñan un papel importantísimo en la interpretación “infidel” o en la entrega “desviada”.⁴

Para Borges, el poeta es un iniciado que se vale de las referencias para resignificar el mito constantemente. Para ampliar esta idea traeré a colación a Walter Benjamin, quien, también fuertemente obsesionado por el papel del escritor como preservador de la tradición a través de su interpretación, propone una obra que nunca llevará a cabo: *El libro de los pasajes*. La intención de Benjamin era compilar un conjunto de citas textuales que, al ser solamente puestas ahí, sin comentario alguno, quebradas, llevaran al extremo el ejercicio del lector para encontrar interpretaciones y relaciones infinitas. En este sentido, su trabajo es el de ruptura no sólo simbólica con la tradición, sino también física.

Como lo expresa Edmond Jabès en una entrevista que le hace Paul Auster, el libro se destruye en favor de otro libro que lo prolongue.⁵ Auster cuestiona a Jabès acerca de la infinidad de ideas y sentimientos que puede el escritor evocar por el simple acto de romper una palabra. En su respuesta, Jabès habla de las múltiples relaciones que se dan en el lenguaje a través del acto deconstructivo que él lleva a cabo; las palabras contienen elementos que se atraen y se repelen; pero para Jabès no se trata únicamente del juego de palabras por el juego en sí. Para este escritor, se trata de evolucionar y profundizar en el conocimiento a

³ BORGES, 2001, p. 140.

⁴ COHEN, 1994, p. 17.

⁵ AUSTER, 1993, p. 164.



través de la fragmentación para encontrar nuevas fronteras de la lengua, para encontrar la palabra humana que está en constante movimiento y en constante encuentro con otras palabras que, a su vez, han surgido de la ruptura de sus predecesoras:

It was necessary for Moses to break the book in order for the book to become human... This gesture on the part of the Hebrew people was necessary before they could accept the book. This is exactly what we do as well. We destroy the book when we read it in order to make it into another book. The book is always born from a broken book. And the word, too, is born from a broken word.⁶

Borges, por su parte, estira las palabras y las relaciona hasta un límite en que se convierten tanto en profecía como en revelación. Podríamos afirmar que Borges es quien toma esas referencias y construye nuevos mundos al rescatar los retazos de tradición y ponerlos a dialogar unos con otros. Al hacer esto, convierte la palabra en acertijo para que el lector responda buscando la correspondencia y el misterio. En el intercambio de pensamientos entre lector y escritor, las referencias estallan, dando luz a, por lo menos, una nueva idea por cada experiencia de lectura. Aquí también encontramos una equivalencia importante dentro de las ideas de Walter Benjamin. En su ensayo “La tarea del traductor” propone justamente el mismo resultado:

Todo el parentesco suprahistórico de dos idiomas se funda más bien en el hecho de que ninguno de ellos por separado, sin la totalidad de ambos, puede satisfacer recíprocamente sus intenciones, es decir, el propósito de llegar al lenguaje puro. [...] Tomadas aisladamente, las lenguas son incompletas y sus significados nunca aparecen en ellas en una independencia relativa, como en las palabras aisladas o proposiciones, sino que se encuentran más bien en una continua transformación, a la espera de aflorar como la pura lengua de la armonía en todos esos modos de significar. Hasta ese momento ello permanece oculto en las lenguas. Pero si éstas se desarrollan así hasta el fin mesiánico de sus historias, la traducción se alumbra en la eterna supervivencia de las

⁶ JABÈS en AUSTER, 1993, p. 167.



obras y el infinito renacer de las lenguas, como prueba sin cesar repetida del sagrado desarrollo de los idiomas.⁷

Benjamin se refiere aquí a la traducción, pero sus ideas pueden ser sin duda aplicadas también al juego de interpretaciones que Borges lleva a cabo. Borges toma la parábola tradicional del *Talmud*, mezclando el nivel literal con el alegórico, y la convierte en una estrategia de construcción en su narrativa y su poesía. El trabajo colectivo exegético de los textos sagrados él lo traduce en intertextualidad. Sus textos dialogan de la misma manera que lo hacen los *abrejim* – los estudiosos de la *Torá* –, buscando nuevos significados en la tradición. La poesía para Borges es ese eco hermenéutico, talmúdico y libresco.

2 El Gólem de Praga y otros congéneres

*Y, hecho de consonantes y vocales,
habrá un terrible Nombre, que la esencia
cifre de Dios y que la Omnipotencia
guarde en letras y sílabas cabales.*

(Jorge Luis Borges)

La leyenda del Gólem de Praga y de otros muchos Golems está ampliamente difundida en la tradición oral tanto dentro del judaísmo como de la historia literaria. Se sabe de intentos de Golems infructuosos tanto como de Golems que, por irresponsabilidad de su creador o por su inutilidad verdadera, se rebelan contra quien los engendró y, con el objeto de consumir el ritual que dará fin a su “vida”, acaba siendo preciso recurrir a trampas o actos violentos para su destrucción.

En todos los métodos conocidos para su creación, es necesario recurrir al conocimiento del *Séfer Yetzirá* o *Libro de la formación*, obra talmúdica que refiere detalladamente los pasos del ritual que debe llevarse a cabo para la creación de un Gólem. Entre las características esenciales está la de utilizar materiales puros y realizar la tarea entre por lo menos dos personas igualmente puras, vestidos de blanco y que ambos refuercen entre sí el sentido místico que está implícito en su tarea, cuidando siempre de no caer en la actitud soberbia de equipararse a Dios o de utilizar al Gólem para fines mundanos.

Una de las variables que aparece en las fórmulas para la creación de un Gólem es escribir la palabra אמת – *emet* (verdad) – en su frente. En todos los casos, la deconstrucción del Gólem – ya que no muere porque no es un ser vivo en realidad – debe estar prevista de antemano, de tal suerte que su existencia y sus actos estén siempre bajo el control responsable de quien lo crea. En las

⁷ BENJAMIN, 1999, p. 81.



versiones de la leyenda en que la palabra אמת – *emet* – está inscrita en la frente del androide, la solución para su deconstrucción es borrar la primera letra, א – *álef* – para obtener la palabra מת – *met* (muerte) – y así provocar su desintegración. En ese momento el Gólem se convierte en lodo, su materia original.

Otra fórmula conocida es realizar un ritual en que sus creadores pronuncian una combinación de letras que forma el inefable nombre de Dios, mientras dan siete vueltas alrededor de la escultura previamente amasada por ellos mismos. Para dar fin a este tipo de Gólem el ritual que corresponde es exactamente simétrico al realizado en su creación, de tal forma que sus creadores darán las vueltas en sentido contrario de como lo hicieron para su formación, mientras pronuncian la misma combinación de letras del nombre de Dios, pero también en orden opuesto.

La leyenda del Gólem de Praga ha sido la más difundida debido, en parte, a que es la única en que su ideador es responsable y tiene bajo control a su engendro hasta el fin del relato. Sin embargo, existe una extensísima bibliografía acerca del tema que incluye variantes desde lo más fiel y apegado a la tradición oral hasta las versiones más descabelladas y posmodernas en que un Gólem, extraviado en el medioevo, ha reaparecido en forma de chip y, escondido en alguna computadora no identificada, acostumbra interferir de vez en cuando las comunicaciones cibernéticas.

Lo que es seguro es que la leyenda del Gólem da origen a gran cantidad de nuevas leyendas y obras literarias y cinematográficas como las mencionadas en la introducción y que refleja, sobre todo, la necesidad del hombre de descifrar a toda costa los secretos de la Creación, no sólo para saciar su curiosidad, sino con el fin de repetirse y perpetuarse.

3 El Gólem o la ironía del hombre como Creador

*Soy el que sabe que no es más que un eco,
el que quiere morir enteramente.
Soy acaso el que eres en el sueño.*

(Jorge Luis Borges)

El poema “El Golem” está formado por dieciocho estrofas de cuatro versos endecasílabos y rima consonante. Este número de estrofas puede parecer casual, pero también puede responder a una de las muchas fórmulas cabalísticas a las que responde el poema. En lengua hebrea el número dieciocho se escribe con las letras יח, pero si leemos ambas letras como una palabra, obtenemos el sonido *jai*, que significa vida. Partiendo de esto observamos la manera en que el autor



involucra forma y contenido en un juego que tiene mucho de talmúdico, ya que el tema del poema se refiere justamente al hecho de crear vida.

En este poema se encuentra el uso de algunos recursos dentro de los tres planos del uso del lenguaje: en el plano morfosintáctico aparece constantemente el hipérbaton y el encabalgamiento, cumpliendo con la función de preservar la métrica y la consonancia del poema. En cuanto a los planos sonoro y de significado podemos observar ciertas sutilezas: en el primer caso, el uso de aliteraciones esporádicas, que podemos notar en el siguiente verso en que las eses hacen una especie de deslizamiento fonético: “Sediento de saber lo que Dios sabe”⁸ o en esta estrofa en que la presencia de varias doble erres o erres junto a consonantes provoca un detenimiento en la lectura: “Sus ojos, menos de hombre que de perro/ y harto menos de perro que de cosa,/ seguían al rabí por la dudosa/ penumbra de las piezas del encierro.”⁹ En el plano del significado hay algunas metáforas salpicadas pero que de ninguna manera marcan característicamente al poema, ya que su corte es primordialmente narrativo.

“El Golem” es un poema-relato que se vale de voces distintas de las del yo lírico para conducir la historia que cuenta. Estas voces están diferenciadas por medio de cursivas, en el caso de los personajes involucrados: “El rabí le explicaba el universo/*Esto es mi pie; esto el tuyo; esto la sogá*/y logró, al cabo de los años, que el perverso/barriera bien o mal la sinagoga.”¹⁰

El rabí lo miraba con ternura
y con algún horror. *¿Cómo (se dijo)*
pude engendrar este penoso hijo
y la inacción dejé, que es la cordura?

*¿Por qué di en agregar a la infinita
serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana
madeja que en lo eterno se devana,
di otra causa, otro efecto y otra cuita?*¹¹

Pero no solamente aparecen otros yoes en los personajes, sino que también hay una presencia del autor, externa al plano desde el que habla el sujeto lírico y que se expresa entre paréntesis: “Gradualmente se vio (como nosotros)/ aprisionado en esta red sonora”¹² “Algo anormal y tosco hubo en el Golem,/ ya

⁸ BORGES, 1989, p. 207.

⁹ BORGES, 1989, p. 208.

¹⁰ BORGES, 1989, p. 207.

¹¹ BORGES, 1989, p. 208.

¹² BORGES, 1989, p. 207.



que a su paso el gato del rabino/ se escondía. (Ese gato no está en Scholem/ pero, a través del tiempo, lo adivino.)”¹³ Esta aparición repentina de la voz del autor sugiere una ironía que juega con las certezas supuestas del lector y pone a dialogar en cierta medida la leyenda con el presente. Este recurso es el que caracteriza principalmente el tratamiento del poema. Por una parte está la historia del Gólem y todas sus versiones conocidas; por otra parte está la parodia que hace Borges al caricaturizarlo, no sólo con sus comentarios personales, sino con los adjetivos y actitudes con que el sujeto lírico lo describe: “o, estúpido y sonriente, se ahuecaba/en cóncavas zalemas orientales.”¹⁴

Con esta descripción irónica la solemnidad de la leyenda queda totalmente puesta en tela de juicio. El poema está lleno de ejemplos para ilustrar lo anterior, como en la parte en que refiere “un error en la grafía/o en la articulación del Sacro Nombre”¹⁵ por la que “no aprendió a hablar el aprendiz de hombre.”¹⁶ El “muñeco” queda reducido a eso y queda despojado de todo el sentido místico con el que fue creado. Su función no va más allá de perverso barrendero estúpido y sonriente. Sin embargo, el principio y el final del poema ponen en crisis su propia ironía. Las primeras dos estrofas establecen cierta gravedad como a manera de advertencia:

Si (como el griego afirma en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa,
en las letras de *rosa* está la rosa
y todo el Nilo en la palabra Nilo.

Y hecho de consonantes y vocales,
habrá un terrible Nombre, que la esencia
cifre de Dios y que la Omnipotencia
guarde en letras y sílabas cabales.¹⁷

Al mencionar el nombre como arquetipo de la cosa, el poema hace referencia a la idea talmúdica del lenguaje como potencia creadora, anterior al objeto que nombra. El Nombre es terrible justamente por tener en sí mismo la esencia divina que surge del nombrar. Esta sola estrofa contiene casi toda la preocupación borgiana más pura. En ella están las consonantes y vocales, las letras y las sílabas, el Nombre y la cifra; todos los elementos que condicionan el

¹³ BORGES, 1989, p. 208.

¹⁴ BORGES, 1989, p. 208.

¹⁵ BORGES, 1989, p. 208.

¹⁶ BORGES, 1989, p. 208.

¹⁷ BORGES, 1989, p. 206.



ingreso a lo misterioso, a lo cabalístico, al descubrimiento del método de la Creación. Por eso, de aquí en adelante el poema puede ser totalmente irónico sin perder su sentido grave. No importa si en la tradición las razones para la creación del Gólem de Praga tuvieron un sentido más profundo que las que el poema describe, como tampoco importa si el móvil que llevó al rabí a crearlo fue meramente egocéntrico o si tenía un fin más alto. La intención de Borges es únicamente poner en cuestionamiento ese acto, equiparándolo a un medio para desequilibrar el universo. Con las palabras no se juega más allá de los límites permitidos porque, de otra manera, el mundo puede salir de su órbita. Por eso, simétricamente, al final del poema, aparecen de nuevo dos estrofas en donde se retoma el tono grave y se acaba con la parodia:

¿Por qué di en agregar a la infinita
serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana
madeja que en lo eterno se devana,
di otra causa, otro efecto y otra cuita?

En la hora de angustia y de luz vaga,
en su Golem los ojos detenía.
¿Quién nos dirá las cosas que sentía
Dios, al mirar a su rabino en Praga?¹⁸

Agregar un signo a la serie que conforma el lenguaje sagrado es atentar contra el orden del universo, ya que ese lenguaje contiene en sí mismo el misterio de todo lo conocido y desconocido. Modificar el número de elementos que conforman la lengua de Dios es violentar el equilibrio cósmico. Un hombre de más – el Gólem – surte el mismo efecto que el signo remanente.

4 Las ruinas circulares o la metaficción especular

*infinitos los veo, elementales
ejecutores de un antiguo pacto,
multiplicar el mundo como el acto
generativo, insomnes y fatales.
Prolongan este vano mundo incierto
en su vertiginosa telaraña;
a veces en la tarde los empaña
el hálito de un hombre que no ha muerto.*
(Jorge Luis Borges)

¹⁸ BORGES, 1989, p. 208-209.



En multitud de estudios se ha tratado el tema de la visión metaficcional en la obra no sólo de Jorge Luis Borges, sino en la de muchos otros autores desde Miguel de Cervantes hasta nuestros días. La metaficción, como bien sabemos, consiste en una especie de abismamiento formado por una serie de dos o más obras literarias en que una está dentro de la otra, que está dentro de la otra, dentro de la otra... Así, la obra narrativa se convierte en una habitación de espejos a la manera de las ferias infantiles en donde, mediante visiones distintas y deformadas de uno mismo, descubrimos nuestro potencial de apariencia física que no deja de ser inquietante incluso para el más ecuánime y despreocupado de los asistentes. Las superficies frente a nosotros premian nuestro arrojo con una serie de yoes que, incluso a nuestro pesar, complementan la autopercepción.

De la misma forma, la metaficción no solamente consiste en un abismamiento en cuanto a la repetición de la obra de arte, sino también se relaciona con otro tipo de infinito: el del reflejo en términos de la condición humana. En este aspecto es donde entra en juego el hombre como Creador.

“Las ruinas circulares” de Jorge Luis Borges comienza con un epígrafe que dice: “*And if he left off dreaming about you...*” seguido de su referencia bibliográfica: “Through the Looking Glass, IV.”¹⁹ El relato aún no empieza y Borges ya ha puesto sobre el papel la esencia en que se basa su narración. No sólo en el contenido del epígrafe sino también en la referencia. En la frase citada deja abierto de una vez el cuestionamiento: ¿qué pasa si dejara el otro de soñar acerca de ti? ¿qué ocurre si desapareces de la mente del otro? ¿seguirías existiendo? ¿quién es el otro que firma a través del espejo?

E inmediatamente, en la primera frase del relato dice: “Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur”.²⁰ Aquí lo primero que notamos es que el hombre en cuestión es tratado como una especie de divinidad. Nadie ha visto los pormenores de su arribo en la noche que todos comparten, pero a los pocos días, nadie ignoraba su origen. Si nadie conocía nada de este hombre, sorprende y despierta la curiosidad saber cómo es que unánimemente todos acabaron conociendo de dónde venía sin haber cruzado palabra con él. Este fenómeno sólo puede explicarse si damos por hecho que el hombre taciturno es una especie de dios que se comunica con quienes lo reciben por un medio más allá de los medios físicos conocidos. Más adelante, al encontrar que el hombre sueña a otro

¹⁹ BORGES, 1989, p. 49.

²⁰ BORGES, 1989, p. 49.



hombre, podemos deducir que el conocimiento de estos hombres acerca del recién llegado fue adquirido por ellos – o por uno de ellos, al menos – también a través del sueño.

En el mismo párrafo, encontramos la primera expresión del texto a través de una afirmación directa y no de una negación: “Lo cierto es que el hombre gris besó el fango”.²¹ En esta frase queda implícito el hecho de que todo lo leído anteriormente acerca de lo que los hombres no vieron, pero acabaron sabiendo es mera especulación y no es necesariamente verdadero. Este contraste se refuerza con la expresión: “Lo cierto es”. Al recalcar esta segunda parte, automáticamente pone en duda la primera o, en el mejor de los casos, la coloca en el plano onírico. Por otra parte la afirmación, en cuanto a su contenido, se refiere a una acción del protagonista: besar el fango. En este acto vemos claramente la referencia a Adán, proveniente del lodo. El hombre taciturno besa y da honor a la materia de donde podría haber surgido el primer hombre – ¿o él mismo? –, repetidamente hasta la eternidad previa y por venir.

Esta idea de repetición infinita queda reforzada por el narrador, aún en el principio del relato, al hacer énfasis en la certeza que tiene de que, a lo largo de una misma línea (marcada por el río), existe otro espacio como en el que ahora se nos presenta: “Sabía que ese templo era el lugar que requería su invencible propósito; sabía que los árboles incesantes no habían logrado estrangular, río abajo, las ruinas de otro templo propicio, también de dioses incendiados y muertos; sabía que su inmediata obligación era el sueño.”²²

Finalmente, al entrar en el segundo párrafo, encontramos la primera pista de ese infinito al que Borges hace alusión en toda la primera parte sin haber permitido al lector descifrar aún la naturaleza de la tarea del hombre gris: “Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad.”²³

Hasta este momento, aún no sucede casi nada y, sin embargo, ya toda la esencia de la narración está dada: hay un hombre con poderes comunicativos dentro del sueño, que admira y da honor a la materia de la Creación y que admite la existencia de este mismo evento en otro espacio que lo repite a través de una línea física de referencia. Así podemos afirmar que el río es también una cinta de Moebius que va a enlazar esta serie de eventos de Creación de hombres en un tiempo que, al darse en un solo lado sin dejar de habitar los dos, va y viene infinitamente. El hombre que sueña va por fuera de la cinta, el soñado va por

²¹ BORGES, 1989, p. 49.

²² BORGES, 1989, p. 49-50.

²³ BORGES, 1989, p. 50.



dentro; el recorrido, tarde o temprano, los colocará en el lado opuesto; el soñado y su Creador intercambian identidades.

El relato continúa con un rito de selección intelectual dentro del sueño que acaba siendo infructuosa. El hombre, ante este primer fracaso, deja de soñar por un mes y, luego de purificarse, una noche de luna llena, vuelve a su labor de soñar, creando esta vez un hombre que cada noche se perfecciona y se asemeja un poco más a los hombres de carne. Sin embargo, el hombre soñado no se levanta, permanece dormido en el sueño del otro. En este punto vemos una frustración que se agrava al trasladarla al problema del espejo. Al negarse a despertar, el soñado está a su vez negando en cierta forma la existencia —o su razón— de quien lo sueña. Ambos —soñado y soñador— continúan dormidos y uno no puede existir sin el otro. El soñador lucha dentro del sueño por obtener la vigilia del otro, mientras la existencia del soñado depende del sueño de su creador. Ambos, como uno solo, tienen un poco de Sísifo en su esencia, en el sentido de realizar un acto que no lleva a nada y que, a pesar de su repetición, a cada paso deja a su protagonista exactamente en el mismo punto en que comenzó. Pero en “Las ruinas circulares” esta inercia se rompe: el hombre, desesperado, ruega a la efigie de la ruina y esa noche la sueña. La efigie —tal vez tigre, tal vez potro, antiguo dios del Fuego— le habla a través del sueño y le revela que el hombre soñado se animará y será pensado por todas las criaturas, excepto por su Creador y por el Fuego mismo, como un hombre de carne y hueso. Así: “En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó.”²⁴ A partir de este punto viene rápidamente el desenlace: después de una larga instrucción de dos años, el creador tiene que aceptar la madurez de su “hijo” y mandarlo a las ruinas idénticas, río abajo, a que cumpla la misma tarea que a él correspondió. Su propio templo en ruinas se incendia de nuevo, lo que el hombre asume como el fin de su propia vida pero, para su sorpresa, al atravesar los jirones de fuego, las llamas no lo consumen: “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.”²⁵ Al igual que los “árboles incensantes” que evocan la zarza ardiente, el hombre taciturno cruza el fuego sin quemarse, como una esencia divina o como una alucinación.

Este final confirma la cuestión especular. A través de este desenlace Borges pone en duda el concepto que tenemos en la mayoría de las culturas de Occidente acerca de la Creación del hombre. Si efectivamente fuimos hechos a imagen y semejanza de nuestro Creador y a éste no lo vemos ni tenemos certeza de su presencia, los seres humanos quedamos exactamente igual que el hombre

²⁴ BORGES, 1989, p. 54.

²⁵ BORGES, 1989, p. 56.



soñado de las ruinas circulares. Dentro de esta concepción, la humillada humanidad queda en calidad de meros fantasmas supuestos pero nunca certeros.

5 El Gólem soñado de Borges

Sólo hay una acción útil, la que reharía al hombre y a la tierra. Yo no reharé nunca a los hombres. Pero hay que hacer “como si”, pues el camino de la lucha hace que vuelva a encontrar la carne. Aunque humillada, la carne es mi única certidumbre.

(Albert Camus)

Como ya hemos visto, el hombre soñado de “Las ruinas circulares” de Borges viene a ser una especie de recreación del Gólem, pero de una peculiar manera muy acorde a las constantes obsesiones de su autor.

Mencionaré los paralelismos: “esperó que el disco de la luna fuera perfecto. Luego, en la tarde, se purificó en las aguas del río, adoró los dioses planetarios, pronunció las palabras lícitas de un nombre poderoso y durmió. Casi inmediatamente, soñó con un corazón que latía.”²⁶ En las frases anteriores encontramos una repetición precisa del ritual para la creación de un Gólem. Por una parte, tenemos la necesidad de purificación del creador y la espera del momento adecuado dentro de los ciclos cósmicos. El Rabí Yehuda Loeb ben Betzalel, antes de dar “vida” a su Gólem de Praga, espera una semana completa, con los otros dos que lo ayudarán, para sumergirse en el baño ritual, y sólo entonces, poder comenzar el acto sagrado. Ya en el momento del rito, los tres hombres involucrados pronuncian, en diferente combinación cada uno, las letras del nombre divino – “poderoso” diría Borges – e inician el proceso creacionario. Más adelante, en el relato borgiano, cuando el hombre que sueña no logra hacer que su creación despierte, recurre al sueño, pero en este caso para consultar a los dioses que:

no era un atroz bastardo de tigre y potro, sino a la vez esas dos criaturas vehementes y también un toro, una rosa, una tempestad. Ese múltiple dios le reveló que su nombre terrenal era Fuego, que en ese templo circular (y en otros iguales) le habían rendido sacrificios y culto y que mágicamente animaría al fantasma soñado, de suerte que

²⁶ BORGES, 1989, p. 52.



todas las criaturas, excepto el Fuego mismo y el soñador, lo pensarán un hombre de carne y hueso.²⁷

Por una parte tenemos, al igual que Yahveh, a un dios que lo es todo a la vez; el templo es circular, de la misma forma que el rito para la creación del Gólem lo es. El dios promete que animará al fantasma de tal manera que todos lo piensen un ser humano; la creación del rabino de Praga también era un secreto que solamente Dios y sus creadores conocían; los demás lo consideraban un mudo sirviente que cumplía sin chistar las órdenes de su patrón. La existencia de ambos androides – el del cuento de Borges y el de Praga – tiene un sentido espiritual, oculto tras la imagen de un hombre fiel.

Por otra parte, la revelación de la fórmula, es decir, el contacto con la divinidad a través del sueño es también una coincidencia en ambas historias, de la misma forma que el hecho de que ambos seres sean animados con la esencia de la tierra y el río: “Agotados los votos de los númenes de la tierra y del río”.²⁸

Lo innovador en Borges, lo que hace que tanto su narración como su poema se separen de la leyenda original, es el hecho de ir más allá de la recreación legendaria. Ya hablé antes de la gravedad contrapuesta a la ironía en “El Golem”. En “Las ruinas circulares” sucede algo similar. Si bien la tradición nos enseña cómo algunos Golems se rebelaron mientras otros cumplieron fielmente su tarea redentora hasta su inminente destrucción (por no ser necesarios más para el pueblo), el hombre soñado de “Las ruinas circulares” lleva a cabo una misión que tiene que ver más con la inquietud de la condición humana desde un plano existencialista que desde el plano teológico. Aquí no hay moraleja y las referencias cabalísticas son explotadas para proponer la paradoja del absurdo de todo ser humano en la tierra. Su única tarea en el mundo es soñar a otro hombre tan absurdo como él para que a su vez, éste dedique su vida entera a lo mismo. Albert Camus lo expresa como una humillación al intelecto: “El último esfuerzo de estos espíritus [...] consiste en saber liberarse también de sus empresas: en llegar a admitir que la obra misma [...] puede no ser; en consumir así la inutilidad profunda de toda su vida espiritual [...] Lo que queda es un destino cuya única salida es fatal.”²⁹

Sin embargo, el hombre taciturno de la obra de Borges vive una humillación mucho más terrible, ya que tampoco tiene la salida fatal de la muerte porque se da cuenta al final que él mismo es creación, y por tanto, irreal, una imagen soñada por alguien más también soñado. Él ni siquiera puede, como lo plantea

²⁷ BORGES, 1989, p. 53-54.

²⁸ BORGES, 1989, p. 53.

²⁹ CAMUS, 1953, p. 126-127.



Camus, terminar su creación: “Si hay algo que termine la creación no es el grito victorioso e ilusorio del artista ciego: “lo he dicho todo”, sino la muerte del creador que cierra su experiencia y le libra de su genio”.³⁰ El hombre que sueña no muere, las flamas no consumen su cuerpo. Repito la cita ampliada: “Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo”.³¹

A diferencia del hombre absurdo de Camus, el soñador de Borges, al final de la historia, renuncia a la vida al ver su obra terminada y puesta en libertad; su paradoja está en que no puede morir porque no está vivo y es solamente sueño en otra mente. Está destinado a una eternidad supeditada a la voluntad onírica de otro que, a su vez, puede ser también sueño. La divinidad queda reducida a una interacción especular perpetua. No le queda más que instalarse en la postergación permanente, en la espera mesiánica de un tiempo en que todo lo acontecido en su memoria cobre algún sentido y estalle, proyectándose hacia el futuro. Al igual que el Gólem, su supuesta libertad “humana” es tan sólo una ilusión, a la vez que un yugo del que no se puede desprender porque, a pesar de no *ser* en la realidad, tiene clara conciencia de su existir como una huella arcaica derridiana, como la presencia de una ausencia.

Referencias

- AUSTER, Paul. “Book of the Dead” y “Providence”. A Conversation with Edmond Jabès. En: _____. *The Art of Hunger*. New York: Penguin Books, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Ensayos escogidos*. Trad. H. A. Murena. México: Ediciones Coyoacán, 1999.
- BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1953.
- BORGES, Jorge Luis. *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona: Crítica, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. México: Emecé, 1986.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- BORGES, Jorge Luis. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Trad. Luis Echávarri. Buenos Aires: Losada, 1953.

³⁰ CAMUS, 1953, p. 123-124.

³¹ BORGES, 1989, p. 56.



COHEN, Esther. *La palabra inconclusa. Ensayos sobre Cábalá*. México: Taurus, 1994.

COLLODI, Carlo. *Aventuras de Pinocho*. Prólogo: Carmen Bravo-Villasante. Barcelona: José J. de Olañeta, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1998.

DICK, Philip K. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* New York: Del Rey, 1996.

HONIGSBERG, David M. *Rava's Golem*. Disponible en: <http://www.sff.net/people/d.honigsberg/ravasman.htm>. Acceso en: 10 nov. 2018.

HOUELLEBECQ, Michel. *Las partículas elementales*. Trad. Encarna Castejón. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.

LEVINAS, Emmanuel. *La huella del otro*. Prólogo: Silvana Rabinovich. Trad. Esther Cohen, Silvana Rabinovich y Manrico Montero. México: Taurus, 2000.

BIBLIA de Jerusalén. Trad. Jesús Moya. Bilbao: Editorial Española Desclée de Brouwer, 1975.

POPOL Vuh. *Las antiguas historias del Quiché*. Trad. Adrián Recinos. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein or the Modern Prometheus*. London: Penguin Books, 1985.

STEVENSON, Robert Louis. *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde and other stories*. London: Star, 1987.

TORAH *Neviim Ktuvim*. Yerushalaim: Hotzaat Koren: Yerushalaim, 5749/1989.

WINKLER, Gershon. *The Golem of Prague*. New York: The Judaica Press, 1980.

Recebido em: 20/09/2018.

Aprovado em: 20/10/2018.