

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y  
LETRAS**

**“LA CONFIGURACIÓN DE DIOS COMO  
PERSONAJE DE LA NARRATIVA  
BORGEANA”**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRÍA EN LETRAS  
LATINOAMERICANAS  
PRESENTA  
MARIBEL RUBÍ URBINA REYES**

**TUTOR: DR. ALEJANDRO GONZÁLEZ  
ACOSTA**

**MÉXICO, D.F., AGOSTO, 2006.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A mi esposo, Dr. Ramón Esteban Jiménez (1957-2006), con profundo amor.**

**Agradezco a mi tutor, Dr. Alejandro González Acosta, por el apoyo académico y vivencial en todo momento. Su erudición literaria y sabiduría de vida han sido una luz impagable, puntual cuando más la he requerido.**

**A mi revisor, Dr. Samuel Gordon Listokin, por sus enseñanzas y amistad desde la licenciatura.**

**A mis sinodales, Dr. Vicente Quirarte, Dr. Carlos Huaman López y Dr. Alfredo Rosas Martínez, por su tiempo y paciencia para este proyecto académico.**

## **INDICE**

<b>Introducción</b>	p. 1
Antecedentes de la crítica borgesiana en temas metafísicos	p. 2
Dios como personaje de la narrativa borgeana	p. 14
1. Dios como personaje	p. 17
2. Atributos del personaje borgeano llamado “Dios”	p. 20
3. Religión y esoterismo	p. 22
4. Lexicón	p. 22
5. Épocas de la narrativa borgeana	p. 26
<b>Primer capítulo. Análisis del atributo Infinito</b>	p. 28
1.1 Dios como personaje metahierofánico a través del infinito	p. 29
1.2 Dios a través del infinito	p. 31
1.3 La Cábala y la búsqueda de los atributos divinos	p. 35
1.4 Recursos literarios para reforzar la incertidumbre existencial	p. 37
1.5 Horror a lo sagrado	p. 39
<b>Segundo capítulo. Análisis del atributo Unidad</b>	p. 40
2.1 Las propuestas gnósticas	p. 40
2.2. Parejas de opuestos complementarios en la narrativa borgeana	p. 42
2.2.1. Judas y Jesús	p. 42
2.2.2. Dios presente a través de la figura de su hijo amado: Judas	p. 45
2.3.1. Aureliano y Juan de Panonia	p. 48
2.3.2. Manifestaciones del personaje llamado “Dios”	p. 50
2.4. Perseguidor y perseguido: Otto Dietrich Zur Linde y David Jerusalem	p. 52
2.4.1. La teleología divina comprendida dentro de la Eternidad	p. 52
2.4.2. La destrucción del opuesto complementario y el reforzamiento de los lazos	p. 54
2.5. La experiencia de la Unidad	p. 55
2.5.1 Unidad y opuestos complementarios	p. 58
<b>Tercer capítulo. Análisis del atributo Logos</b>	p. 61
3.1. Dios como personaje metahierofánico a través del Logos	p. 62
3.2. Dios, incognoscible, y, al mismo tiempo, intrínseco	p. 65
3.3. La experiencia de la revelación	p. 67
<b>Cuarto capítulo. Análisis del atributo Eternidad</b>	p. 72
4.1. Coprotagonismo de Dios en la narración a través de su Omnipotencia	p. 72
4.2. Dos milagros secretos	p. 77

<b>Quinto capítulo. Análisis de los atributos Creación y Causa</b>	p. 81
5.1. Arquetipo en Borges	p. 81
5.2. Soñador-soñado y Creador, arquetipos de la narrativa borgeana	p. 84
5.3. Los procedimientos de creación en “Las ruinas circulares”	p.86
5.4. Los procedimientos de creación en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”	p.88
5.4.1. Elementos de creación en el swedenborgismo	P.90
5.4.2. Del idealismo berkeliano al esoterismo de Swedenborg	p.92
5.5. Intersticios de incertidumbre en los creadores de mundos	p.97
<b>Sexto capítulo. Análisis de los atributos Omnipotencia, Omnipresencia y Omnisciencia</b>	p. 100
6.1. Coprotagonismo de Dios a través de la Omnipotencia en “La rosa de Paracelso” y “Los tigres azules”	p. 100
6.2. Los instrumentos de Dios para manifestar su Omnipotencia	p. 101
6.3. La Omnipresencia de Dios, una realidad dividida en varios mundos	p. 105
6.4 La Omnisciencia de Dios, atributo pretendido por sus criaturas, devuelto en el horror metahierofánico	p.109
6.5. La infelicidad como consecuencia de pretender un atributo no humano	p. 111
<b>Conclusiones</b>	p. 114
<b>Bibliografía</b>	
Bibliografía directa	
Bibliografía crítica	
Metodología	
Diccionarios	
Bibliografía general	

## INTRODUCCIÓN

La realidad es tan rara que si uno no la toma con humor no queda otro camino que el suicidio. Aunque también el suicidio puede ser una forma de humor; de humor negro en todo caso.

Mi padre decía: “La realidad es tan rara, tan extraña, que hasta el milagro de la Santísima Trinidad es posible.”

J.L. Borges

¿Somos criaturas o creadores? El ser humano juega a hacer malabares con ojos cerrados al abismo. Borges escriba traduce la risa nerviosa del gimnasta; Borges lector descifra los signos caligrafiados en el aire; Borges escritor reúne en algunas cuantas metáforas las múltiples combinaciones de los movimientos que ejecuta el artista de la incertidumbre. ¿Somos creadores o criaturas?

Jorge Luis Borges elabora la magnífica broma de perseguir especulaciones múltiples hasta sus últimas consecuencias, hasta desbaratar los paradigmas espacio-temporales de la linealidad; y si lo que llamamos nuestra realidad pudiera ser un sueño o una historia fantástica, entonces todo es válido, incluso tocar el infinito en la simultaneidad de su expresión como sucede al estar frente a un *aleph*, o a una rueda mística.

Tanto la narrativa como la poesía y el ensayo borgeanos están enriquecidos con múltiples referencias eruditas, pero sobre todo con una compleja ironía que retoma vía el tratamiento literario los temas fundamentales por los que intenta preguntar la filosofía, y, a su vez, pretende responder la teología.

Borges declaró en más de una ocasión que estas dos disciplinas de la mente y del espíritu son ramas de la literatura fantástica, así que retomo esta postura para desglosar las características particulares que pueden, efectivamente, sustentar tal enunciación hasta llegar a una propuesta estética en gran parte de la obra de Borges, que incluye hacer de “Dios” un personaje más de su cosmos literario, con el fin de formalizar lo que sucede en la vida extraliteraria: la anexión de la figura de Dios como personaje en diálogos y monólogos cotidianos. Podemos hallarlo como tal específicamente en tres libros de narrativa: *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949) y *El libro de arena* (1975), y dos de creación heterogénea: *El hacedor* (1960) y *La memoria de Shakespeare* (1983).

## ANTECEDENTES DE LA CRÍTICA BORGESIANA EN TEMAS METAFÍSICOS

La imagen de ese niño con la lupa se proyecta en toda la obra de Borges.  
Y ese niño que se hace hombre seguirá buscando a través de su escritura ese  
centro en el que el minotauro ha sido reemplazado por Dios, por ese orden,  
por esa clave que podría brindarle acceso al secreto del universo.  
María Kodama de Borges

Este epígrafe ha sido tomado del texto que presentó María Kodama de Borges durante las jornadas que conmemoraron en 1999 un siglo del nacimiento del escritor argentino (24 de agosto de 1899). Kodama tituló su trabajo: “Jorge Luis Borges ante la religión y la experiencia mística”, y hace referencia a una anécdota bastante famosa sobre la infancia del autor: cuando estuvo por primera vez frente al dibujo de un laberinto. La reacción inmediata de Borges niño fue acercar una lupa al grabado para poder hallar al minotauro escondido entre los vericuetos de esa imagen. Esta anécdota retomada por Kodama —como muchas otras publicadas por los principales biógrafos y entrevistadores de J.L.B.<sup>1</sup>— es muy afortunada, pues transparenta de una manera categórica la personalidad tan precozmente definida del creador de *Ficciones*. Sin embargo, la interpretación de María Kodama de Borges no es precisa, ya que si bien la obra literaria que nos ocupa en este análisis refleja un acercamiento constante a los materiales de los cuales pudieran estar hechos los muros de este “laberinto” existencial (infinito, inmortalidad, coordenadas espacio-temporales, multiplicidad, lenguaje creador, etc.), a Borges no le interesaba hallar “esa clave que podría brindarle acceso al secreto del universo”, porque pensar que el universo tiene un secreto y, quizá, una clave, significaría tomar demasiado en serio esta extraña realidad, y si bien, por un lado, el tema de la divinidad es un tópico que ha obsesionado a Borges escritor a través de

---

<sup>1</sup> Emir Rodríguez Monegal (*Borges por él mismo*), Estela Canto (*Borges a contraluz*), Alicia Jurado (*Genio y figura de Jorge Luis Borges*), María Esther Vázquez (“Entrevista con Borges”, incluida en *J.L.B., Veinticinco Agosto 1983 y otros cuentos* de editorial Siruela) y Marcos Ricardo Barnatán (*El autor y su obra*).



cientos de referencias que podemos observar en su obra, la pretensión no era hallar respuestas balsámicas —, lo cual se encuentra distante de la postura lúdica que sostenía J.L.B. tanto en su obra como en su vida— sino jugar con algunas de las posibilidades para interpretar al mundo; derecho inalienable del ser pensante.

Sobre estos juegos de especulación metafísica han abundado los críticos de la literatura borgeana de una manera más sistematizada a partir del trabajo publicado por Ana María Barrenechea en 1957: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Desde entonces la crítica borgesiana se ha dividido en dos grandes bloques: los que consideran los temas metafísicos y teológicos en Borges sólo como una broma intelectual del autor y aquellos que tienden a pensar en un Borges verdaderamente preocupado por estos temas aplicados a la literatura. Mi postura respecto a estos dos grupos es que sí hay, efectivamente, una parte paródica en Borges, ya que el sentido del humor permea gran parte de sus textos, y estos tópicos no están exentos de tal matiz. Sin embargo, coincido con el sector de la crítica que tiende a analizar la incursión del tema de la divinidad en Borges como una columna vertebral de su obra. No encuentro a un Borges angustiado, no obstante, como sí suelen hallarlo, por ejemplo, Barrenechea, Alazraki, Fornet, Luce López-Baralt, o la misma Kodama, sino que más bien esta búsqueda suya es una fascinación más cerca del placer intelectual que del padecimiento existencial, como algunos estudiosos de su obra pretenden verlo.

Precisamente inicio este recuento crítico con el texto de Ana María Barrenechea; libro que aporta la formalización de una estructura conceptual sobre tópicos metafísicos: señala los recursos lingüísticos de los que se vale Borges para llamar la atención sobre algunas características del universo tales como adjetivos, paréntesis y frases verbales que conllevan caos, vastedad, multiplicidad, infinito y panteísmo —este último concepto refutado por Gabriela Massuh al considerar que Borges no posee sentido de una fuerza unificadora del universo, y por lo tanto ni siquiera se puede hablar de un “panteísmo nihilista”—. Lo que hace Ana María Barrenechea básicamente es abrir una línea de investigación sobre las formas del lenguaje que J.L.B. adopta para cristalizar las arenas movedizas sobre las que han caminado tanto la teología como la metafísica, e incluso la física cuántica y la astronomía respecto a las reglas del juego en las que estamos inmersos. No obstante *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* es ya un clásico como referencia hacia estudios borgesianos, la conclusión a la

que llega Barrenechea es inexacta al considerar a este escritor argentino como representante literario de la angustia del hombre contemporáneo incapaz de descifrar, de nuevo, esa “clave secreta del universo”, pues no puede angustiar la impotencia ante objetivos inalcanzables cuando ni siquiera se ha trazado como prioritario acceder a esa meta, puesto que el autor de *Ficciones* no es un teólogo sino un artista. El carácter inagotablemente atractivo que él halló en estos tópicos metafísicos fue justo esa inasibilidad, de la cual abrevó para crear textos paródicos como una especie de broma del hacedor sobre la misma broma del Hacedor, al cual considero que sí lo piensa como una unificación de la multiplicidad. En este sentido, el panteísmo se presenta en la fascinación por buscar dicha unidad universal, y no como una angustia por saber que no existe o no podrá hallarla nunca ningún ser.

Mauricio Blanchot escribe en 1959 *El libro que vendrá*, añadiendo al tema del infinito la descripción de esa zona intersticial que logra la literatura para poder salir de nuestro finito cotidiano y mortal hacia creaciones como “El Aleph”.

La postura de Enrique Anderson Imbert en *Crítica interna*, texto publicado en 1960, se sintetiza en una cita textual que añade Massuh a sus propias confrontaciones con el análisis de Barrenechea:

El sofista Borges juega con ideas en las que no cree. Mueve piezas sobre un tablero intelectual pero cada una de sus movidas no presupone una convicción. El hecho de que un ajedrecista defienda al Rey en un tablero de ajedrez no lo obliga a declararse monárquico.<sup>2</sup>

Anderson Imbert expresa esta idea con sentido del humor, siendo él mismo congruente con su propuesta acerca del sentido irónico que permea la obra borgeana. Pero en cuanto al tema de la divinidad, elige el cuento “La casa de Asterión” para anotar sus observaciones en torno a los laberintos —verbales, psicológicos, espaciales, temporales, oníricos— tan caros a Borges, y señalar su percepción sobre la figura del Hacedor: por ejemplo, cuando el protagonista del cuento dice que quizá él ha creado las estrellas, el sol, e incluso, el mismo laberinto que habita, pero ya no lo recuerda. Así Anderson Imbert se pronuncia respecto a este tópico específico:

Aquí se alude a otro de los temas que Borges suele desarrollar en sus cuentos: el de un dios tan caótico como su creación. Un dios, en este caso, que se ha olvidado de su creación. En otras palabras, que para comprender el laberíntico y caótico Universo en el que estamos metidos no nos basta la idea de un dios, puesto que este dios puede ser también defectuoso, irracional y arbitrario. La ocurrencia de un dios insatisfactorio en los cuentos y ensayos de Borges es

---

<sup>2</sup> Apud Gabriela Massuh, *Borges: una estética del silencio*, Ed. de Belgrano, Buenos Aires, 1980, pág. 38.

demasiado frecuente para citar sus casos aquí (...) La agnóstica visión de Borges se expresa en una dialéctica de buen humor. Encierra en un laberinto lingüístico al lector y juega con él hasta derrotarlo.<sup>3</sup>

Cuando Anderson Imbert coloca el epíteto “agnóstica visión”, no hay que olvidar que esto se refiere en general, e involucrando también la postura no sólo del autor sino del hombre. Pero en algunas producciones particulares en realidad estamos frente a una “gnóstica visión”, ya que Borges escritor reproduce en algunos de sus cuentos los fundamentos doctrinarios de los gnósticos que conciben la existencia de varios demiurgos, productos de las emanaciones de un Dios totalizador. El concepto de “demiurgo” nos remite a la idea de un dios menor alejado en cierta medida de la fuente primigenia. Esta concepción también pertenece a la Cábala: Jehová es un demiurgo que creó nuestro mundo, pero él es producto de una emanación anterior a la nuestra, degrada hasta la emanación número 365; éste es un concepto que sugiere una especie de copia de otra copia del original, y mientras más se aleja del original, mayor imperfección expresa.

No se trata de una pieza de museo de la historia de la filosofía; creo que este sistema tiene una aplicación: puede servirnos para pensar, para tratar de comprender el universo. Los gnósticos fueron anteriores a los cabalistas en muchos siglos; tienen un sistema parecido, que postula un Dios indeterminado. De ese Dios que se llama Pleroma (la Plenitud) emana otro Dios (estoy siguiendo la versión perversa de Ireneo), y de ese Dios emana otra emanación, y de esa emanación otra, y de ésta, otra, y cada una de ellas constituye un cielo (hay una torre de emanaciones). Llegamos al número trescientos sesenta y cinco, porque la astrología anda entreverada. Cuando llegamos a la última emanación, aquella en que la parte de Divinidad tiende a cero, nos encontramos con el Dios que se llama Jehová y que crea este mundo.<sup>4</sup>

El juego de un creador de laberintos olvidadizo, imperfecto, en “La casa de Asterión” también es alusión a la visión gnóstica.

Por otro lado, coincido con Enrique Anderson Imbert en las múltiples referencias que se pueden hallar sobre un dios imperfecto en la obra narrativa de Borges, pero añado la intervención hipotética, por supuesto, de la Causa Primera tomista también en la producción literaria de J.L.B., lo cual queda asentado en tres líneas versales del poema “Ajedrez”: Dios mueve al jugador, y éste la pieza./ ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza/ de polvo y tiempo y sueño y agonías?<sup>5</sup>, y es en este sentido en el que he desglosado algunas características de Dios como personaje de la obra borgeana. A lo

---

<sup>3</sup> Enrique Anderson Imbert, *Crítica Interna*, Taurus, Madrid, 1960, pp. 257-258.

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. III*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pp. 271-272.

<sup>5</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. II*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1996, pág. 191.

largo del trabajo que expongo iré explicando en cuáles casos estamos hablando de Demiurgo, y en cuáles casos de Causa Primera.

Con base en el trabajo hecho por Barrenechea, Jaime Alazraki retoma en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, publicado en 1968 y en *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges* de 1977 un análisis que parte de la teoría panteísta para explicar toda la obra narrativa del autor que nos ocupa, lo cual pretende ser la unificación de la multiplicidad de personajes — y, por lo tanto, cosmovisiones— expresada en sus textos. Además agrega a la adjetivación borgeana señalada por Barrenechea el recurso retórico del oxímoron como elemento que describe la cosmovisión de Jorge Luis Borges, es decir, la integración de los opuestos, así como la enumeración caótica para dar cuenta de la entropía universal. Jaime Alazraki investiga, recapitula y justifica la presencia de una gran cantidad de libros sagrados leídos por Borges, cuyos planteamientos se hallan intercalados entre sus diferentes textos narrativos. Nuevamente Gabriela Massuh refuta el planteamiento de Alazraki en cuanto a lo panteísta, ya que alega que en Borges no hay concepción del Uno que unifica el orden del caos universal, pero no propone otra categoría conceptual para aclarar esta visión borgeana de que todo está en todas partes y cualquier cosa en todas las cosas (es hasta 1983 con el análisis de Arturo Echevarría Ferrari que se sugiere el concepto no de pan-teísmo, sino de pan-psiquismo)<sup>6</sup>. El autoengaño en el que cae Massuh cuando critica a Barrenechea y a Alazraki es que ella concibe sólo la presencia paródica de dioses imperfectos<sup>7</sup> en la obra borgeana, pero aunque hablemos de este tipo de demiurgos, de dioses menores, olvidadizos, que nos han creado, finalmente estamos refiriéndonos a un origen deísta de la creación imperfecta en la que está inmerso el universo borgeano, como reflejo cuestionador de nuestro universo, sólo como posibilidad literaria, pues no hay que perder de vista que Borges es un artista que juega con conceptos teológicos, y de ninguna manera se puede confundir con un teólogo que usurpa la literatura para hacer proselitismo religioso. Aún más: si nos referimos a la Causa Primera como una especulación hecha personaje en la

---

<sup>6</sup> Echevarría menciona en *Lengua y Literatura de Borges* que no se puede hablar de panteísmo porque no es un Dios el que unifica a los personajes del mundo borgeano; en cambio, sí es posible referirse a esta idea en términos de “pan-psiquismo”, pues considera que es más bien una Mente la que sirve de fuerza integradora.

<sup>7</sup> Esta imperfección reflejada en la divinidad se expresa en la obra borgeana como parte de de su filia a la literatura y filosofía griegas; específicamente está haciendo un homenaje paródico tanto del pensamiento presocrático como del socrático en lo que respecta a la presencia de estos dioses íntimamente involucrados con el destino del hombre.

narrativa borgeana, volveríamos a estar frente a un todo permeado por la divinidad absoluta: fuente de todas las emanaciones que dan vida a los demiurgos.

Alazraki mismo en un estudio posterior, *Borges and the Kabbalah and Other Essays on His Fiction and Poetry* (elaborado en 1988) señala la esencia del interés de Borges por los elementos cabalísticos que se evidencian en su narrativa, pues para el autor de *Ficciones* la parte fascinante de la Kábala es precisamente su carácter hermenéutico, es decir, las enormes posibilidades interpretativas que puede tener un texto, para lo cual a cada una de las veintidós letras del alfabeto hebreo le corresponde un número, y en las distintas ecuaciones con las que se pueden combinar las cifras surgen mensajes secretos sólo descubiertos por los iniciados en el arte interpretativo. Dice Alazraki al respecto:

The Kabbalists differentiate between an exoteric interpretation of the Scripture and an esoteric one. In the first case the meaning of the text is literal, but in the second “The Holy Scriptures” —explains a Talmudic mystic— “are like a large house with many, many rooms, and outside each door lies a key —but it is not the right one. To find the right keys that will open the door— that is the great and arduous task.”<sup>8</sup>

Además de hacer apología de estos recursos hermenéuticos propios del esoterismo hebreo, Jaime Alazraki reconoce otro común denominador en la obra narrativa de Borges: la cadena determinista de causas y efectos, para lo cual el ser humano, efectivamente, puede ser un hacedor o un soñador más de criaturas, pero está condenado a la incertidumbre de su propio origen e inserción en un universo caótico. Alazraki dice que Borges recurre a la materia prima fantástica que le ofrecen los libros sagrados porque la filosofía no le fue suficiente para encontrar la verdad. Pero de nuevo estamos ante un crítico más que magnifica las intenciones de la estética borgeana, ya que Borges escritor no está interesado en hallar la “verdad” sobre el universo o sobre la divinidad (sinónimos acaso para los narradores de “La Biblioteca de Babel”, “La escritura del dios” y “El Aleph”), sino una o varias de las verdades que puedan abrir el núcleo simbólico del laberinto textual. Cabe recordar que *symbolon* viene del griego, que significa “unión”, y *dyabolon*, también proveniente del griego, que significa “separación”: en este sentido, Borges pretende elaborar como escritor y hallar como lector la unión intrínseca entre los elementos textuales, pero dicha integración está dada

---

<sup>8</sup> Jaime Alazraki, *Borges and the Kabbalah and Other Essays on His Fiction and Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.

por claves; de ahí mi inclinación hacia la hermenéutica simbólica como herramienta metodológica.

Manuel Ferrer da a la luz en 1971 el libro *Borges y la nada*, que intenta explicar toda la obra del escritor argentino a partir de deducciones psicologistas. La “nada” significa para Ferrer lo opuesto a lo “real”; por ello reduce la obra de Borges a la expresión de un inadaptado que mostró desde la infancia una inclinación más recurrente hacia la introspección, el aislamiento y la fantasía que hacia lo que le ofrecía la cotidianidad. En este sentido, Ferrer enlaza lo que concibe como la visión irrealista del ser humano Jorge Luis Isidoro Borges Azevedo con la esencia de su propuesta literaria en la negación del yo, del tiempo, del espacio y de la materia. Una vez más se insiste en pensar la obra borgeana como una especie de concatenación de pequeños manifiestos metafísicos o teológicos para encontrar el sentido del universo, o de lo contrario, caer en la anarquía respecto a la realidad.

Emir Rodríguez Monegal presenta en 1976 una postura diferente a través de su libro *Borges hacia una lectura poética*. En este estudio el crítico uruguayo pone énfasis en la lectura, más que en la escritura; es decir, con una gran deuda hacia las propuestas de Hans Robert Jauss, Rodríguez Monegal hace de la obra borgeana un fragmento más del único gran libro que es toda la literatura universal reinventada en cada época por sus receptores, y más aún, la concepción del universo como un gran libro es un afluyente más de la estética borgeana y no la concepción desesperada de un nihilista o un escéptico, o de un exiliado de la filosofía, como habían pretendido ver a Borges tanto Ana María Barrenechea, como Manuel Ferrer y Jaime Alazraki.

John Sturrock declara en 1977 en su libro *Paper Tigers. The ideal fictions of Jorge Luis Borges*, una postura parecida a la de Rodríguez Monegal en el sentido de privilegiar la lectura estética por encima de la filosófica. Los principales planteamientos de Sturrock consisten en considerar que en Borges funciona un “realismo mental”, esto es, la ruptura con la mimesis externa, pero la acentuación de la mimesis de los procesos internos de la mente. Piensa a los personajes borgeanos como emblemas que reaccionan de acuerdo a toda una serie de sueños controlados, o idealizaciones literaturizadas. Sobre las referencias metafísicas de la obra de Jorge Luis Borges, Sturrock opina:

Borges can deal aesthetically with metaphysics because he disbelieves the justifications traditionally made of it. He is the freest of all free thinkers in the

sense that he sees no need to refer metaphysical thoughts to reality in order to establish some degree of correspondence with the facts.<sup>9</sup>

Junto con Sturrock sostengo que Borges puede, efectivamente, tratar con libertad temas metafísicos dentro de la literatura porque no está obligado a presentar correspondencias entre las doctrinas y los resultados ficcionales.

Por otra parte, Silvia Molloy en *Las letras de Borges*, obra crítica de 1979, expone el tema del doble no como un simple *doppelgänger* sino como una estructura de opuestos complementarios en los que existe un tercer elemento irruptor, desestabilizante, como en el caso de “Los teólogos”, donde Juan de Panonia y Aureliano son anverso y reverso; sin embargo, existe la hoguera como punto tercero que se eleva a una posibilidad de laberinto de fuego, es decir, que no sólo se trata de dos seres que se complementan mientras se oponen, ya que por este tercer elemento dan la posibilidad a una polifonía de dobles más que a un único diálogo. Esto junto con la enumeración heteróclita que halla en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Funes el memorioso”, “El Aleph” y “El idioma analítico de John Wilkins” forman parte de lo que Molloy llama “el intersticio señalado” por Borges, es decir la zona en la que podría encontrarse la fuente de las especulaciones metafísicas, más allá de lo finito, mortal; más allá de las coordenadas espacio-temporales en las que más seguros nos sentimos.

Gabriela Massuh defiende en 1980 a través de su libro *Borges, una estética del silencio*, su férrea postura respecto a esta parte de creatividad borgena en torno a los temas teológicos y metafísicos: Massuh declara que toda intención en la obra de Jorge Luis Borges por anular la individualidad no es producto de una intención panteísta sino poetológica. Su tesis fundamental desecha la lectura de otros críticos sobre las intenciones de hacer especulaciones respecto a la divinidad, puesto que todo lo construye a una postura de teoría literaria constante por parte de Borges, y, en este sentido, no es Dios —junto con todas sus características— el elemento inasible en parte de la obra borgeana sino el Lenguaje, fuente de fragmentación, multiplicidad y unificación del ser humano. Estoy de acuerdo con Massuh en los excesos en los que algunos críticos han incurrido sobre una pretendida postura religiosa o filosófica de Borges, pero también la misma autora roza un extremo al descalificar toda intención de especulación metafísica en nuestro autor y sustituir paso a paso dichos juegos en torno a la divinidad —ya sea Dios o dios demiurgo— por una preocupación exclusiva acerca del lenguaje.

---

<sup>9</sup> Apud Gabriela Massuh, *Borges: una estética del silencio*, Ed. de Belgrano, Buenos Aires, 1980, pág. 60.

No es necesario, de ninguna manera, que coincida el escepticismo del hombre con los juegos estéticos del escritor, llevados hasta estas consecuencias. Sintetizo, entonces, esta idea: existe panteísmo en la obra borgeana tanto al presentarse el personaje Dios (Causa Primera) como al ubicar la presencia de demiurgos. Si atendemos a la propuesta de Arturo Echavarría Ferrari en *Lenguaje y Literatura de Borges*, texto de 1983, al reubicar el concepto de pan-teísmo por el de pan-psiquismo, en el sentido de Mente Universal, considero que estamos especificando uno más de los juegos especulativos de Borges, pero si con esto pretendemos erradicar a como dé lugar el teísmo literario, tendríamos que regresar al origen etimológico para recordar que *psiqué* en griego es “espíritu”: volvemos al concepto de un Espíritu presente en todo lo manifiesto e inmanifiesto.

Durante la década de los ochenta se agregaron al interés sobre el estudio de la divinidad en la obra de Jorge Luis Borges tres tesis estadounidenses: Julia Alexis, *Three versions of Orientalism in Contemporary Latin American Literature: Sarduy, Borges and Paz* por la Universidad de Yale en 1984; la de Howard Alan Giskin, *Mysticism and the problem of the One an the Many in Borges*, por la Universidad de Connecticut en 1988, y la más significativa: Zheyla Mariana Henriksen, *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*, presentada en la Universidad de California durante 1990.

La tesis de Julia Alexis abunda más en torno a las obras de Sarduy y de Paz respecto a Borges. Es un trabajo básicamente descriptivo de los elementos hinduistas, budistas y musulmanes utilizados por Borges dentro de su narrativa (el tema de la infinita memoria, los laberintos misteriosos, la visión sobre la belleza en los mitos fantásticos), pero no tiene mayor trascendencia en cuanto a aportación de análisis profundo y/u original. Mientras que la tesis de Howard Alan Giskin no sólo no se detiene a hacer propuestas importantes sobre el tópico de la unidad en la obra de Jorge Luis Borges, sino que su teoría es banalizada por la conclusión de que los verdaderos grandes artistas como Michelangelo, Da Vinci, Shakespeare o Borges van más allá de la individualización en sus obras e incluyen problemas de orden universal para poder incluir así a los hombres, y no el reflejo de un “solo hombre”. Su visión distorsionada sobre la obra de Borges llega al extremo de afirmar que:

The final component of Borges’s aesthetics is the experience of art as reflection of the transcendental self. Great art is a portrait of the archetypical and noumenal self. The creation and interpretation of art through the ages is determined by what the artist is able to discern in himself. The highest art reflects one’s deepest and truest nature as well as the Absolute itself, since it



issues from and inevitably returns to the Absolute, which is forever beyond language and form. Art of Borges is the union of form and formlessness, and dynamic amalgam of the ineffable and the knowable.<sup>10</sup>

Las reflexiones vertidas en *Mysticism and the problem of the One an the Many in Borges* son justamente el ejemplo de los excesos por parte de la crítica borgesiana respecto al tema de la divinidad, pues si bien los fundamentos religiosos de budistas, hinduistas y gnósticos coinciden con el regreso a la unidad de la cual parten los seres, y los libros sagrados de estas colectividades fueron conocidos por Jorge Luis Borges, esto no significa que su obra literaria sea un trabajo de proselitismo religioso. Mucho menos valida que se pueda extraer como idea última de la narrativa borgeana una propuesta del escritor argentino por reintegrarnos al Todo. Borges no es un religioso que usa como pretexto la literatura para verter sus creencias, así como tampoco es un filósofo que echa mano de la expresión estética para fundar una corriente de pensamiento, como sí sucedió en el caso de la obra literaria del religioso Chesterton.

Por otro lado, la tesis de Zheylya Mariana Henriksen se centra más en los elementos literarios que efectivamente enriquecen con simbolismos distintas interpretaciones de la presencia de lo sacro en la narrativa borgeana. Henriksen señala los momentos en los cuales se alejan los protagonistas de la zona de tiempo profano para instalarse en una coordenada distinta de referencias espaciotemporales, con un margen de relativización extraordinario, como sucede con el cuento “El milagro secreto”. La aportación de Henriksen consiste en nombrar a Dios como un personaje más de este cuento. La crítica literaria divide a los actuantes en personajes del tiempo profano (Hladík y los miembros de las tropas del Tercer Reich) y personajes del tiempo sagrado (Dios y Hladík). Transcribo el siguiente cuadro elaborado por Zheylya Mariana Henriksen para estructurar las acciones específicas de los personajes Dios y Hladík:

Acciones del personaje <i>a</i>	(Dios)	
1. señalar (con símbolos el acercamiento a lo sagrado)	2. dar (comunicar a Hladík su decisión)	3. realizar (hacer real y efectiva su promesa)
Acciones del personaje <i>b</i>	(Hladík)	
1. buscar (percibir los símbolos, buscar la torre secreta)	2. encontrar (la biblioteca, el libro, Dios, la promesa) <sup>11</sup>	3. realizar (obtener lo prometido)

<sup>10</sup> Howard Alan Giskin, *Mysticism and the Problem of the One and the Many in Borges*, Connecticut University, 1988, pág. 121.

<sup>11</sup> Zheylya Mariana Henriksen, *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar (spanish text)*, California University Press, Michigan, 1990, pág. 58.

Este cuadro muestra de manera clara cómo Dios y Hladík permanecen en interacción constante durante la zona de tiempo sagrado que atraviesa “El milagro secreto”. Henriksen se basa en la metodología semiótica, específicamente en los planteamientos de Greimas para clasificar estos personajes en función de lo que hacen. En este mismo trabajo la autora analiza algunos elementos sistematizados por Mircea Eliade en sus estudios sobre las religiones; Henriksen concluye frente al texto de “La escritura del dios” que la presencia de la luz en la prisión de Tzinacán es una hierofanía, es decir, una revelación de la presencia de lo sagrado dentro del espacio mundano o profano, ya que la luz le permite al mago empezar a descifrar las manchas en la piel del jaguar que yace a su lado. En *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar* se enfatizan los elementos hierofánicos, como es el caso del análisis que priva sobre “La escritura del dios”, en el cual se expone abundantemente la dimensión simbólica de la bóveda pétreo de la prisión (*imago mundi*), la trampa por donde a mediodía puede entrar la luz (*axis mundi*=punto de intersección entre lo humano y lo divino) y Tzinacán como representante de la raza humana. Pero en este estudio se subraya el carácter presencial de Dios, no sólo como un actuante directo sino como una irrupción reveladora por sí misma dentro de los textos. Es precisamente sobre este punto que profundizo mi examen sobre la narrativa borgeana.

De una manera más enciclopédica Edna Aizenberg recapitula el tema de las sectas gnósticas en la obra crítica de 1997 *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*. En este libro expone los primeros contactos que tuvo el joven Borges en Suiza con algunos amigos judíos como Mauricio Abramowicz y Seymour Jichlinnski, así como la influencia que recibió tanto por la lectura de la obra hebraísta de Gershom Sholem como por el breve contacto que tuvo con él en Alemania. Aizenberg sostiene, además, que Borges conserva la admiración hacia el pueblo judío tanto en lo exotérico (figuras universales de Caín-Abel) como en lo esotérico, sobre todo por los métodos cabalísticos de guematría para descifrar la *Torah*, el *Pentateuco*, el *Zohar* y el *Sefer Yetzirá*. Para muestra de ello menciona en varias ocasiones el ensayo de los años treinta llamado “Vindicación de la Cábala”, en el cual Borges expone algunas interpretaciones sobre “el árbol de la vida”, la figura del Adam Kadmon y las emanaciones desprendidas de una fuente original divina. Durante mi trabajo retomo varias de las observaciones de Edna Aizenberg sobre los textos borgeanos salpicados de un tinte hebraísta. Para ello me auxilio también del libro de Beatriz Borovich, *Los caminos de Borges. La Cábala, los mitos y los símbolos*, en el cual se ejemplifican varias guematrías (a cada letra

corresponde un número) que podrían hacerse sobre la misma obra literaria de Borges. Tanto el libro de Borovich como muchos otros forman parte de la ola de crítica borgesiana que se desató en ese año con motivo de la conmemoración del siglo del natalicio del autor de “El Aleph”. Asimismo, en 1999 Estela Cédola expone su estudio *Borges o la coincidencia de los opuestos*, donde sostiene que este recurso forma parte de toda la poética borgeana. De alguna manera Alazkari ya lo había señalado en la década de los setenta con su famosa descripción de los juegos oximorónicos de Borges como una metáfora de su cosmovisión; y tanto Cédola como Alazraki coinciden en llamar a los cuentos “El Aleph” y “El Zahir” la máxima configuración oximorónica de Borges en toda su obra, pues *aleph* es la primera letra del alfabeto hebreo, y *zahir* es la última letra de este mismo alfabeto: ambos textos empiezan con la obsesión hacia una figura femenina relativamente frívola, para dar paso después al desconcierto total en el encuentro con dos objetos infinitos: la inolvidable visión de la esfera llamada “el Aleph” y la memoria inmortal que produce la moneda “zahir”.

Finalmente, como parte de todos estos homenajes publicados a Borges en 1999, Luce López-Baralt declara en su ponencia “Borges o la mística del silencio” recabada en el libro *El Siglo de Borges*, que no sólo el escritor, sino también el hombre se inclinaba hacia el silencio de la experiencia intransferible, de la experiencia mística, y asegura que Borges comentó en una entrevista que sostuvo con la crítico literaria que él había tenido un estado de éxtasis incommunicable con palabras durante su juventud. Las aportaciones valiosas de Luce López-Baralt se centran en sus estudios minuciosos sobre la cultura islámica, lo cual arroja luz a nivel etimológico y fonético sobre la misma palabra *zāhir*, e incluso en una investigación numismática respecto al objeto al que hace referencia Borges en el texto homólogo. Pero sus afirmaciones sobre la religiosidad de Borges no pasan de ser anecdóticas, ya que el texto de “El Zahir”, o cualquier otra obra literaria con juegos de especulación sobre el infinito u otra característica inasible para la mente humana no es más ni menos valioso por la creencia o el escepticismo del escritor, sino por la magistralidad de la coherencia intradiegetica.

## DIOS COMO PERSONAJE DE LA NARRATIVA BORGEANA

Al hacer un breve recuento sobre las posturas más relevantes de la crítica borgesiana en torno al tratamiento literario de temas teológicos y metafísicos, cabe problematizar sobre algunas cuestiones estéticas: ¿por qué, si se ha dado una polémica constante sobre la presencia de elementos deístas, insistir en el tema de la divinidad?; más aún, ¿por qué no permanecer en la línea de la divinidad en abstracto, sin comprometerse a señalar dioses, demiurgo o Dios?; ¿en qué textos borgeanos estamos frente al concepto de Demiurgo y en cuáles ante el personaje Dios?

Deseo señalar de manera enfática mi posición al respecto: este trabajo pretende demostrar la trascendencia de Dios como personaje borgeano a través de la recursividad de su presencia, ya sea como manifestación de Causa Primera o como emanación a manera de demiurgos o Demiurgo. En comparación con los trabajos críticos anteriores este estudio intenta categorizar y definir precisamente los atributos que posee el personaje de la narrativa borgeana llamado Dios, ya sea como actuante pleno, personaje referencial o presencia metahierofánica. A diferencia de los análisis de Barrenechea y de Alazraki, considero que los temas metafísicos en la obra borgeana no dan cuenta de un hombre angustiado por la imposibilidad de interpretar al universo caótico, sino que responden más bien a una fascinación, a un principio hedonista del escritor que se place en detenerse en tales especulaciones. No pienso, como Enrique Anderson Imbert ni como Gabriela Massuh, que la intención de Borges escritor es exclusivamente paródica y poetológica, pues la recurrencia de su fascinación es algo más que una broma ontológica: el hecho de que Borges mencione en más de cuatrocientas ocasiones<sup>12</sup> la presencia de Dios, más bien me habla de una obsesión por el placer de elaborar literariamente preguntas que giran en torno a lo incognoscible; ahí radica precisamente la sed inagotable y deseable: la imposibilidad de las respuestas. Pero tampoco me detengo con Howard Alan Giskin ni con Luce López-Baralt a considerar seriamente la obra literaria de Borges como una propuesta de verdadero éxtasis místico o de reintegración al Todo: a Borges escritor no le interesa sostener entre sus dedos el hilo de Ariadna, sino sumergirse en el vértigo del placer de la intensa inquietud intelectual que

---

<sup>12</sup> 407 veces para ser exactos: 73 en *El Aleph*; 70 en *Otras Inquisiciones*; 47 en *Siete noches*; 42 en *Discusión*; 31 en *Historia de la Eternidad*; 31 en *Ficciones*; 26 en *El otro, el mismo*; 21 en *El hacedor*; 10 en *Elogio de la sombra*; 8 en *La moneda de hierro*; 6 en *El libro de arena*; 5 en *Fervor de Buenos Aires*; 5 en *Luna de enfrente*; 5 en *Los Conjurados*; 5 en *Historia de la noche*; 5 en *Atlas*; 4 en *La memoria de Shakespeare*; 4 en *Historia Universal de la Infamia*; 3 en *La rosa profunda*; 2 en *El oro de los tigres*; 2 en *Para las seis cuerdas*; 2 en *El informe de Brodie*.

le proporcionan las formas y los materiales de los que está hecho el laberinto que algunos suelen llamar “universo”.

Al identificar las presencias exotéricas y esotéricas de mayor influencia en la estética de Borges, iré desglosando la forma en la cual Dios (Causa Primera) y los demiurgos están configurados como personajes de la narrativa borgeana a través de nueve atributos que le dan sustento a su intervención directa o indirecta en los textos.

Para este fin he elegido como metodología la teoría Hermenéutica, ya que me proporciona herramientas flexibles para tratar el fenómeno del personaje Dios, pero a la vez brinda sanas restricciones en los límites interpretativos.

Ante el amplio campo de la hermenéutica (filosófica, jurídica, literaria), elijo la visión simbólica de ella para efectos del análisis presente, y con base en algunas observaciones tomadas de la teoría ricoeuriana.

Paul Ricoeur establece una estrategia crítica dividida en cuatro niveles:

1er. Nivel: establecer la historicidad del texto literario. Significa establecer un diálogo entre el horizonte de pasado y el horizonte de presente del lector. Esto se toma en cuenta en conformidad con la visión que presta importancia a la reformulación receptiva de la obra.

2do. Nivel: analizar el sentido del texto en sus elementos discursivos. Para ello nos valdremos de la luz que el texto mismo nos pueda arrojar sobre la manera en la que se entretajeron sus categorías léxicas, los códigos literarios, la semiótica y la intertextualidad.

3er. Nivel: interpretar el texto en el nivel semántico. Este paso es la culminación de los dos anteriores, pues pretende otorgar a cada símbolo una totalidad de significantes lo más cercanos a la intencionalidad del autor al elaborar la obra.

4to. Nivel: establecer una reflexión hermenéutica. Esto es con el fin de confrontar al texto mismo y los resultados de la interpretación para llegar a la “comprensión de la obra”.

La diferencia entre los estudios estructuralistas y de formalismo ruso respecto a la herramienta hermenéutica frente al texto, consiste básicamente en que por medio del estructuralismo se llegaba a un conocimiento analítico de la obra, diseccionándola en el mayor número de partes distintivas posibles; en cambio, el método hermenéutico accede a una visión sintética de la obra con base en cuatro grandes principios: 1. La hermenéutica aplica el modelo interpretativo al ámbito ontológico, puesto que lo ve todo como el conjunto de la realidad sustentada por códigos que nos hablan acerca de

nuestro conocimiento sobre el mundo y del ser humano en relación consigo mismo. 2. El ser es temporal e histórico, así que la forma de interpretar un texto es diacrónica no sincrónica (he aquí otra diferencia sustancial con el estructuralismo). 3. Existe una precomprensión y un “círculo hermenéutico”. La hermenéutica sostiene la idea de que tanto el sujeto como el objeto son entidades que se relacionan con el mundo a través de prejuicios, valoraciones preconcebidas y expectativas. 4. la interpretación como ejercicio de la sospecha o restauración del sentido. Existen distintas maneras de interpretar los símbolos, de modo que la hermenéutica trata de explicar el tipo de ser-en-el-mundo dado enfrente del texto. Es el individuo y su subjetividad la columna de esta “filosofía reflexiva”.

Paul Ricoeur aclara que hay dos posibles tipos de lectura: a) la “explicativa”, que es propia del análisis de tipo semiológico o estructural y b) la “interpretativa” o hermenéutica. La teoría narrativa de Ricoeur se basa en el círculo hermenéutico de la triple *mimesis* (*Mimesis* I o Prefiguración, *Mimesis* II o Configuración y *Mimesis* III o Refiguración). De esta manera, nos será de gran utilidad las tres aporías temporales de Ricoeur: a) aporía de la “dualidad” del tiempo (diferencia entre el tiempo humano subjetivo y el tiempo cosmogónico), b) aporía de la totalidad y totalización del tiempo (fragmentación y pluralización del tiempo en pasado-presente-futuro para acceder a la unicidad) y c) inescrutabilidad teórica y poética del tiempo (el tiempo al igual que el mal son inescrutables para el pensamiento, pero el autor apunta teleológicamente hacia la Trascendencia).<sup>13</sup> Estas aporías darán cuenta de la intervención del personaje Dios en las narraciones que establecen un juego de mayor complejidad con este elemento.

En la metodología hermenéutica es importante señalar que también se utilizarán los criterios puntualizados por Mauricio Beuchot para arribar a una hermenéutica analógica en equilibrio entre la univocidad de sentidos y la equivocidad, es decir, entre la interpretación única, que no admite más significados, y la proliferación de éstos sin límites. Por ello Beuchot reflexiona enfáticamente:

La hermenéutica nace donde se da la polisemia, la pluralidad de sentido. Por tanto, donde hay univocidad, un solo sentido, no existe la hermenéutica, no

---

<sup>13</sup> O, como explica Leónidas Fidalgo Benayas en su libro *Hermenéutica y existencia humana. El pensamiento de Paul Ricoeur*: “El hombre es para Ricoeur afirmación originaria, deseo de ser y esfuerzo por existir, es un ser temporal e histórico, así como agente y paciente sostenido por un ‘fondo de ser potente y efectivo’ cuyos perfiles varían en función de los textos utilizados en cada contexto. El núcleo de este fondo de ser podría denominarse la Trascendencia, conforme al primitivo proyecto de la Filosofía de la Voluntad. A su vez, esta Trascendencia es concebida tácitamente por el autor como un Dios personal y ese Dios personal es el Dios bíblico y cristiano.” (pág. 209)

hace falta la interpretación; pero tampoco en la equivocidad, ya que ésta siempre es ambigua y sin remedio. Se necesita, pues, una polisemia analógica para que sea posible la interpretación, para que haya hermenéutica. Y no sólo eso; también se nos muestra analógica la misma hermenéutica. Se requiere un modelo o paradigma analógico de la interpretación. Y esa *analogia textus* (analogía del texto) nos lleva a la *analogia interpretationis* (analogía de la interpretación) y ésta a la *analogia entis* (analogía del ente) y, por lo mismo, a la metafísica.<sup>13</sup>

Con esta cita textual pretendo aclarar cuál será la línea que permeará todo el presente proyecto que implica no sólo la parte literaria sino también la simbología de lo inmaterial desde la cosmogonía de diferentes fuentes de alusión divina.

### **1- Dios como personaje**

Dios se presenta como personaje en la narrativa borgeana metafísica o neofantástica por medio de una situación de actuante directo, es decir, los giros que toma la trama se basan en la intervención de Dios respecto, sobre todo, a peticiones hechas por los protagonistas.

Asimismo, este ser supremo concreta su presencia a través de los atributos que conforman un Dios específico, el Dios de la literatura hecha por Borges, la entidad modelada y convertida en personaje de sus ficciones que se manifiesta de manera vívida a través de distintos objetos metahierofánicos, de manera que se convierte en un enfático proveedor de signos hermenéuticos y de leyes, ya que Borges, además de haber creado a través de la Biblioteca de Babel el objeto literario más grande que el mismo universo haya conocido hasta ahora científicamente, constituye una nueva categoría de hierofanía que llamaré la metahierofanía, pues no se trata solamente de una simbolización o re-presentación de lo sagrado, como pudiera ser el caso de un árbol al que se le adjudica el valor de *axis mundi*, o una piedra en un templo, etc., sino que estos objetos borgeanos (aleph, libro de arena, zahir, oda del poeta irlandés, piedras redondas llamadas “tigres azules”, rueda que se muestra ante Tzinacán, “disco de Odín”) van más allá: son manifestaciones perturbadoras de Dios mismo; estos objetos no dan cuenta sobre un ser supremo sino que son parciales presencias de sus atributos.

Dios aparece como personaje referencial por su atributo primordial, el de ser Causa primera. Esto lo podemos verificar en el texto narrativo “Las ruinas circulares”, inserto en el libro *Ficciones*, el cual también nos servirá para aclarar por qué descarto

---

<sup>13</sup>Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, editorial Itaca, (Colección Seminarios UNAM), México, 2000, pág. 115.

que sean los dioses o la divinidad los personajes elaborados por Borges, en lugar de Dios, pues no obstante encontremos como punto de partida la presencia de dioses en algunos textos, como en el caso del cuento “La Biblioteca de Babel”, en el que el narrador comenta que no es posible efectuar una combinación de letras que no esté ya prevista por la “divina Biblioteca”,<sup>14</sup> y que estas combinaciones pudieran ser en alguno de los múltiples lenguajes “el nombre poderoso de un dios”.<sup>15</sup> O bien en los cuentos “Undr”, “El Disco” y “El espejo y la máscara”, perteneciente a *El libro de arena*, nuestra referencia siempre termina siendo la de llegar a un único Dios como Causa primera de toda una serie de creaciones divinas, no obstante nos hallemos primero delante de alguno de sus demiurgos, es decir, de dioses imperfectos.

Tanto en el cuento perteneciente a *Ficciones* como en los cuentos que refiero de *El libro de arena*, hay una alusión sutil que nos devuelve a la idea primordial de un Dios omnisciente que ha urdido la creación de la “divina Biblioteca” en la que parte de sus juegos consiste en proporcionar combinaciones que puedan dar por resultado los nombres de otros dioses concebidos por esta primera fuerza. Y de esta manera, en los textos de *El libro de arena* se conserva tal obsesión por dar con una nomenclatura sobrehumana; el protagonista de “Undr” se entrega a la persecución del Logos, de la Palabra, pues toda la poesía de los *urnos* consta de una sola palabra, y ello conduce a la revelación y la obtención de un poder extraordinario, o bien, como en el caso de “El espejo y la máscara”, narración en la que el poema consta de una sola línea que nombra lo Innombrable, y siguiendo la idea nominalista (neoplatónica y occamiana) de que el nombre es la cosa misma, dicho Logos se activa contra quien lo descubre y lo ejecuta. Esto nos remite de nuevo a la búsqueda del Nombre secreto de Dios.

Con base en lo anterior sintetizamos que la construcción de personajes en general dentro de la obra de Jorge Luis Borges tiene tres grandes divisiones: las criaturas que se presentan directamente ante la vista del lector y aquéllas de las cuales el lector no conoce más que referencias indirectas dadas por el narrador, o bien, por otros personajes de la trama, pero que resultan significativas para el desarrollo del texto. Asimismo, está la configuración de Dios a través de su presencia metahierofánica en ciertos objetos típicos de la estética borgeana. De modo que desglosaremos estas tres opciones en las narraciones de sus diferentes libros.

---

<sup>14</sup> Jorge Luis Borges, *Obras completas, Vol. I*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 470.

<sup>15</sup> Borges, *idem*.



En el libro *Ficciones* Borges utiliza a Dios como personaje directo en función de coprotagonista en un cuento (“El milagro secreto”), mientras que se presenta como personaje indirecto o referencial en cinco ficciones (“La Biblioteca de Babel”, “Tres versiones de Judas”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Las ruinas circulares”, “La muerte y la brújula” y “La secta del Fénix”). Asimismo en *El Aleph* aparece como personaje directo en dos narraciones (“Los teólogos” y “La otra muerte”) y como referencial en tres piezas (“Deutsches Réquiem”, “Funes el memorioso” y “La búsqueda de Averroes”), así como personaje metahierofánico en tres creaciones (“El Aleph”, “La escritura del dios” y “El Zahir”).

En el libro misceláneo *El hacedor* encontramos la presencia del personaje Dios de manera directa en tres textos (“Inferno, I, 32”, “Everything and Nothing” y “Diálogo de muertos”), mientras que de manera referencial en “Argumentum Ornithologicum”. En su obra *El libro de arena* Dios aparece como personaje metahierofánico en tres narraciones (“El libro de arena”, “Undr” y “El espejo y la máscara”), mientras que como personaje referencial sólo lo hace en “Utopía de un hombre que está cansado”. Por lo que respecta al libro *La memoria de Shakespeare*, aparece como personaje directo en una narración (“La rosa de Paracelso”) y como metahierofánico inmaterial en “La memoria de Shakespeare”, y, finalmente, metahierofánico material en “Tigres azules”.

Tanto los tres procedimientos explicados como la diferenciación entre Dios y divinidad nos ayudan con distintos elementos a explicar la configuración narrativa del personaje fantástico metafísico o neofantástico<sup>16</sup> llamado Dios; de hecho, Dios es un personaje dual de la narración bíblica que se ubica en un plano directo demiúrgico como Jehová en gran parte del *Antiguo Testamento* —sobre todo *Génesis*, *Éxodo*, *Levítico*, *Números*, *Deuteronomio*, *Jueces* y *Job*— y en un plano referencial en la mayoría de los relatos del Nuevo Testamento —sobre todo *San Mateo*, *San Marcos*, *San Juan* y *San*

---

<sup>16</sup> No obstante el planteamiento de Seymour Menton en *Historia verdadera del realismo mágico*, en un capítulo titulado “Los cuentos de Jorge Luis Borges, ¿fantásticos o mágicorealistas?”, de que algunos cuentos borgeanos son mágicorealistas porque la realidad es más extraña que la ficción y considera a las acciones improbables mas no imposibles, nos adherimos más bien a las teorías de Louis Vax que en *Las obras maestras de la literatura fantástica* dedica un capítulo a analizar específicamente el tipo de literatura fantástica que considera es “Tlön, Uqbar Orbis Tertius”. Vax concluye que no se trata de un fantástico clásico sino de “literatura fantástica metafísica”, porque las preocupaciones estéticas de Borges no se reducen a vampiros o autómatas, sino a especulaciones metafísicas y filosóficas. Damos con Vax en 1980 un primer salto hacia la separación de lo fantástico clásico y lo fantástico metafísico. Pero es con Jaime Alazraki en 1990, con la publicación del artículo “¿Qué es lo neofantástico?” en la revista *Mester*, que se hace una aportación más: el concepto de neofantástico como otra expresión del temor, de la desestabilización y la ruptura de la realidad, que tiene que ver más con bases metafísicas y autoreferenciales. Quizá el antecedente menos lejano a lo que posteriormente desarrollaría Borges es la rama fantástica que describe Calvino en su libro *Cuentos fantásticos del XIX*: “En cuanto al aspecto filosófico, en Francia lo fantástico se tiñe de esoterismo iniciático de Nodier a Nerval, o de teosofía a lo Swedenborg, como en Balzac y Gautier. Gerard de Nerval crea un nuevo género fantástico: el cuento-sueño (*Sylvie*, *Aurelia*), sostenido por la densidad lírica más que por la estructura de la trama.” (pág. 9)

Lucas—. Aunque también volvemos a hallar a Dios como actuante pleno en *Apocalipsis* 7, 1:8. El personaje llamado Dios en el *Antiguo Testamento* se caracteriza por ser iracundo, vengativo, implacable, celoso y defensor de los rituales, mientras que el personaje Dios del *Nuevo Testamento* es fácilmente reconocido por dar prioridad al amor, al perdón y preferir la fe más intimista en vez de la ostentación de los rituales.

Tener claras estas intervenciones divinas en el texto de la *Biblia* nos auxiliará como antecedente de las posibilidades narrativas de Dios, ya que partimos de que se trata, en principio, del mismo personaje, pero enriquecido y ampliado por los diferentes elementos que cada religión estudiada por Borges le otorgó a su divinidad. Además de ello, se convierte en un ser redondeado por los atributos a los que Borges da prioridad para integrarlo a su universo literario.

## **2- Atributos del personaje borgeano llamado “Dios”**

No pretendo hacer coincidir uno por uno los atributos que el padre de la teología escolástica ha desglosado sobre Dios<sup>17</sup>, tampoco los que la Cábala le ha adjudicado<sup>18</sup>, sino las características esenciales que pertenecen al personaje estructurado neofantásticamente<sup>19</sup> por Borges, quien jugó con su intuición y amplia cultura tanto teosófica como filosófica para la configuración del Dios re-creado en su literatura. Si bien los atributos de dicho personaje borgeano coinciden con varias de las propuestas religiosas, la elección y organización de éstos es realizada conforme el muy particular planteamiento estético de Jorge Luis Borges, excluyendo los atributos que estuvieran directamente ligados con características antropomórficas, y más bien inclinándose hacia los atributos de orden abstracto y suprahumano por razones que se explican a lo largo de

---

<sup>17</sup> Santo Tomás de Aquino en su *Summa Theologiae* enumera y desglosa los atributos de Dios: Perfección, Bondad, Simplicidad, Infinitud, Omnipresencia, Inmutabilidad, Eternidad y Unidad. Operaciones inmanentes: inteligencia y voluntad. Propiedades absolutas de la voluntad: amor, justicia, misericordia. Actos que provienen de la inteligencia y la voluntad: prudencia, predestinación y reprobación.

<sup>18</sup> Hebraísmo (Tiempo, Infinito, Causa).

<sup>19</sup> La diferencia entre el realismo mágico y la literatura fantástica metafísica o neofantástica que hace Borges es que en el realismo mágico no se establece una ruptura de la conciencia de los personajes como para confrontarlos con su mundo ordinario, con su capacidad de asombro, sino que fantasía y realidad se ven diluidas en una misma armonía de acciones. El narrador, además, comprende y acepta el mundo extraño de los personajes, así que no existe la sensación de que los participantes de la historia y quien la cuenta estén desestabilizados por las situaciones maravillosas que los rodean, sino que las asimilan, y por lo mismo generan una aceptación natural en la historia. Por el contrario, la literatura fantástica sí descoloca al personaje y/o al narrador respecto al mundo estable que conocen; sí confronta su conciencia y su percepción subjetiva de la realidad, pero sobre todo, desestabilizan a los integrantes del relato por una sensación de presenciar o activar lo extraordinario, sin incluir aquí el asombro o familiaridad del lector con los hechos, pues ése es otro tema complejo que tendría que dilucidar la teoría de la recepción, no la de la literatura fantástica. Aunado con lo anterior, resulta importante aclarar estas definiciones, pues es tal el impacto de los temas metafísicos en Borges, incluido el tema de Dios, que muchas de sus narraciones las podemos considerar como una oscilación entre literatura fantástica metafísica y neofantástica, dependiendo del grado de autorreferencialidad, ya que la incertidumbre existencial está presente tanto en el estudio de Vax como en el de Alazraki al descubrir este manejo como tema en algunos textos de Borges.

su obra de manera implícita y explícita. En este segundo caso transcribo una cita ubicada en el libro *Siete noches* en su conferencia titulada “La Cábala”:

Ustedes recordarán la historia de Job. (...) el hombre que cree haberse justificado y al final Dios le habla desde el torbellino. Le dice que Él está más allá de las medidas humanas. Toma dos curiosos ejemplos, el elefante y la ballena y dice que Él los ha creado. Debemos sentir, observa Max Brod, que el elefante, *Behemoth* (“los animales”), es tan grande que tiene nombre en plural, y luego *Leviatán* puede ser dos monstruos, la ballena o el cocodrilo. Dice que Él es tan incomprensible como esos monstruos y no puede ser medido por los hombres.

A lo mismo llega Spinoza, cuando dice que dar atributos humanos a Dios es como si un triángulo dijera que Dios es eminentemente triangular. Decir que Dios es justo, misericordioso, es tan antropomórfico como afirmar que Dios tiene cara, ojos o manos.<sup>20</sup>

Según la narrativa borgeana, el atributo primordial de Dios es el de ser causa, lo cual se irá desglosando en cada apartado correspondiente, seguido por los atributos colocados en orden según el número de aparición en la narrativa del escritor argentino: Infinito, Unidad, Logos, Eternidad, Creación, Causa, Omnipotencia, Omnisciencia y Omnipresencia. Nueve atributos que rebasan los ocho atributos escolásticos y más bien excluyen algunos de ellos tales como Perfección, Bondad y Simplicidad, pues Borges no privilegia la perfección de Dios en el sentido inmutable del atributo al momento de proyectarlo como personaje porque considera (junto con los hebraístas) que todos vamos construyéndolo, no obstante la perfección se pueda deducir lejanamente por la experiencia de infinito y unidad que Dios aplica a su creación.

Por otro lado, Santo Tomás de Aquino une la idea de eternidad con la de inmutabilidad de Dios, pues argumenta que se demuestra su carácter eterno porque su esencia es inmutable. La simplicidad, por otro lado, la toma como una prueba de la unidad en Dios, ya que Dios es idéntico a su esencia, de ahí su carácter simple. Borges no explota estas posibilidades porque sus pasiones fueron más bien otro tipo de especulaciones metafísicas que, incluso, formaban parte de juegos matemáticos y de varias aporías tan caras a él.

Por último, los tres atributos básicos del hebraísmo (Tiempo, Infinito, Causa) sí son hallados en el personaje estructurado por Borges, con la mínima diferencia de que en Borges el atributo que da pie a los juegos de Dios con el tiempo es la eternidad.

---

<sup>20</sup> Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Vol. III, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 272.

### 3- Religión y esoterismo

Borges retoma los mitos de tiempo no lineal, *creatio ex infinitum*, *creatio ad infinitum*, *creatio somnorum* y *creatio logorum* que descansan en cuatro religiones con trascendencia oriental y occidental con sus respectivos textos sagrados: Cristianismo (*La Biblia*), Judaísmo (*El Sefer Bahir*, *El Sefer Yetsirá* y *El Sefer ha Zóhar*, *El Talmud*, *La Torá* o *El Pentateuco*), Budismo (*Milinda Paña*, *El Buddahacarita*, *Majjhima Nikaya*) e Islamismo (*Alcorán*), como los principales libros sagrados. Tangencialmente aparece en su literatura el conocimiento que tenía sobre el panteón de la religión llamada Hinduismo a través de los Vedas, especialmente el *Rig Veda*.

Por otro lado, tenemos dos corrientes importantes en la obra literaria de Borges: la teosofía —específicamente el swedenborgismo— y el gnosticismo.

Es de esta forma como Jorge Luis Borges maneja tanto citas bíblicas que dan pie a reflexiones en poesía y narrativa, como simbolismos hebraístas que inciden de una manera muy peculiar en ciertos géneros (cuento policial y narrativa fantástica metafísica); o bien, concepciones cíclicas con bases budistas e hinduistas.

Es importante aclarar que no hay intención alguna de demostrar si Borges comulgaba parcial o completamente con las creencias de cualesquiera de las religiones sobre las que hizo referencia, pues sus acercamientos siempre fueron intelectuales y estéticos. Muchos críticos de Borges mencionan en reiteradas ocasiones que Borges era un agnóstico. Aunque Borges consideraba fundamental que todo hombre que se preciara de ser culto conociera de teología —y él lo era, por supuesto—, y el haber tenido aciertos conceptuales esotéricos era, dentro de su prioridad estética, un proceso más de intuición que de autoridad erudita sobre esos temas; esta habilidad lo conducía por rutas creativas<sup>21</sup> que reflejaban profundas especulaciones de orden universal.

### 4- Lexicón

Para los fines de este trabajo, los cuales intentan enlazar tres áreas del conocimiento humano y de la especulación sobre lo suprahumano (literatura, filosofía y teología) por medio de una convergencia —Dios como personaje—, son útiles algunos conceptos operatorios de estas tres áreas.

---

<sup>21</sup> Como señala Benedetto Croce en su libro *Estética*: (...) el conocimiento intuitivo es el conocimiento expresivo. Independiente y autónomo respecto a la función intelectual, indiferente a las discriminaciones posteriores de lo real y de lo irreal, y a las formaciones y percepciones también posteriores del espacio y del tiempo (...) pág. 234.

## **Literatura**

a) *Personaje*: Entenderemos por personaje aquella entidad que tiene una acción directa en la narración ya sea como héroe, coadyuvador de éste, antagonista, secundario o incidental, pero también la entidad de la cual sólo tenemos una referencia expuesta por alguno de los actantes de la narración o sugerida por la misma trama de una manera más velada, es decir, en el caso de Dios, como Causa primera de algunos relatos, o como presencia a través de objetos que contienen y revelan parcialmente su inasible poder.

b) *Literatura fantástica clásica*: Se entiende por ésta aquella creación literaria que conserva los elementos característicos y primigenios con los cuales se reconoció desde finales del siglo XIX, es decir, personajes autómatas, ultraterrenos y/o vampiros u otros elementos perturbadores que se introducen dentro de la realidad normal y causan un gran desconcierto, si no es que terror absoluto en los personajes como el ejemplo paradigmático de la obra de Nerval “La mano encantada”.

c) *Literatura fantástica metafísica y neofantástica*: Según Louis Vax, es aquella que privilegia los elementos no tangibles como motivo de especulación e hilo conductor de la trama. Juega con conceptos tales como el tiempo, el espacio, el infinito, la eternidad, el paraíso, el infierno, la divinidad, etc.

La literatura neofantástica es un término acuñado por Jaime Alazraki, sobre todo para designar el tipo de trabajos realizados por Julio Cortázar y Jorge Luis Borges. Podemos repetir tal cual la definición del rubro anterior inmediato, no obstante Alazraki sugiere dos características que definen a la literatura neofantástica: incertidumbre existencial como resultado de todo el tejido dramático, pero sobre todo, autoreferencialidad. Sin embargo yo tomaré ambos términos como parónimos, pues justo Louis Vax explica lo que es literatura fantástica metafísica con “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius”, una de las narraciones más autoreferenciales y con mayor incertidumbre existencial en la obra de Borges.

d) *Intradiegético*.- Desde la narratología, se consideran con este valor a todos aquellos elementos que formen parte del universo de la trama literaria.

## **Teología**

a) *Exoterismo*: Es un término que se aplicaba a las doctrinas practicadas de manera abierta por parte de los filósofos de la Antigüedad. Se liga a la idea de rituales abiertos al público.

b) *Esoterismo*: Lo esotérico corresponde al conocimiento reservado sólo para algunos elegidos por tradición o por mérito propio. Se liga a la idea de gnoseología privada, oculta.

c) *Gnosticismo*: A lo largo de la presente tesis se mencionará la influencia de los gnósticos en la literatura de Borges, contra su declarado agnosticismo como individuo, por ello cabe aclarar que el gnosticismo es un conocimiento al que acceden sólo los elegidos (*elektos*) por sí mismos, y se consideran partículas del aliento divino que tienen el objetivo de regresar al Absoluto, es decir a su fuente de origen por medio de una elevación de sus conciencias, sin necesidad de intermediarios (léase: jerarquía eclesiástica). Movimiento paralelo a la historia del cristianismo, considerado herético.

d) *Agnosticismo*: El DRAE dice sobre este término: “(*De agnóstico*) m. Doctrina filosófica que declara inaccesible al entendimiento humano toda noción de lo absoluto, y reduce la ciencia al conocimiento de lo fenoménico y lo relativo.”<sup>22</sup> A pesar de la postura agnóstica de Borges, su obra literaria está plagada de inquietudes sobre lo absoluto, pero relativizándolo por medio de la ironía.

e) *Hierofanía*: Según la concepción de Mircea Eliade, una hierofanía revela una modalidad de lo sagrado por medio de la interpretación simbólica. Ya sean hierofanías cósmicas (cielo, aguas, tierra, piedras) o biológicas (ritmos lunares, sexualidad, etc.), en todos los casos se identificarán por la presencia de símbolos, cultos, ritos y formas divinas.

f) *Metahierofanía*.- Manifestación de la divinidad a través de algún objeto o conjunto de hechos aparentemente sólo de origen humano. La metahierofanía, a diferencia de la hierofanía, existe por sí misma, independientemente de que sea interpretada o no como tal.

## **Filosofía**

---

<sup>22</sup> *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.*

a) *Tiempo*: Para efectos de la narrativa borgeana se considerará al tiempo como una experiencia cíclica de repeticiones en espiral, o bien convergente, divergente o paralela, pero casi nunca lineal. El tiempo como “reflejo” del arquetipo de la eternidad, como él mismo resume, al estar de acuerdo con el concepto berkeliano de tiempo percibido y aglomeración instantánea de pasado-presente-futuro.

b) *Dios*: Causa primera de todas las creaciones con base en su carácter de infinitud, eternidad e inmortalidad. Creador supremo que resulta inasible e incomprensible para sus criaturas por poseer características fuera del alcance humano (omnipotencia, omnisciencia, omnipresencia), las cuales se manifiestan a través del Verbo o potencia.

c) *Infinito*: Exención de límites tanto en el plano espacial como en el temporal, lo cual está fuera de la percepción del sujeto. Cualidad de no tener principio ni fin. Dentro del infinito temporal se habla de Eternidad para catalogar este fenómeno.

d) *Arquetipo*.- Imagen que reproduce los elementos esenciales de la idea original de la cual se extrae su esencia, y puede ser reconocido con base en estos elementos en cualquier tiempo histórico o cualquier cultura.

e) *Causa Primera*.- Se refiere al Primer Motor tomista, a la voluntad suprema que pone en movimiento la totalidad de la creación. Nada hay antes de esta Causa.

f) *Creación*.- Facultad de reunir elementos ya existentes de una manera original. Sólo Dios puede crear a partir de elementos sin previa existencia.

g) *Esotérico*.- Conocimiento acerca de la divinidad que pertenece sólo a algunos iniciados. Es de carácter privado.

h) *Exotérico*.- Relativo al conocimiento público. Culto basado en doctrinas y rituales que pueden ser presenciados y/o practicados por casi todos los adeptos (excepto mujeres y niños en algunas religiones).

## **5-Épocas de la narrativa borgeana**

Cabe recordar que Jorge Luis Borges inició su vida literaria exclusivamente como poeta<sup>23</sup>, para más tarde ofrecer un trabajo ensayístico en *Discusión* (1932)<sup>24</sup>, y es en 1935 cuando surge su primera época narrativa con *Historia Universal de la Infamia*, la cual se caracteriza por un manejo sostenido del hilo conductor en las pequeñas piezas narrativas, pero aún no hay compromiso con una propuesta estética típicamente borgeana, excepto por la aparición de títulos oximorónicos en la mayoría de las piezas.

A pesar de que podemos hablar casi en todos los casos de una época por libro de narrativa (debido a la distancia en años y a los objetivos entre uno y otro), en el segundo lustro de los años cuarenta Borges engloba dos producciones en una segunda época de especulación metafísica: *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). Ambos libros muestran los grandes planteamientos estéticos del Borges que empezó a adquirir fama mundial por su ruptura respecto al quehacer literario de sus contemporáneos y el concepto clásico de cuento, ya que estas obras se emancipan de los elementos básicos como personajes propiamente actuantes y trama.<sup>25</sup> Además, la mayoría de sus narraciones se convierten en “thrillers teológicos”, como han sido llamados por el Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges de la Universidad de Aarhus en Dinamarca.<sup>26</sup> La diferencia entre los “thriller teológicos” de Borges y los de Chesterton es que mientras en el caso de la escritura borgeana había una intención de perseguir conceptualmente la compleja intervención divina, en Chesterton se nos presenta a un discreto sacerdote que deduce los actos de los delincuentes porque ha asimilado desde su contacto profundamente humano parte de la sabiduría de Dios que todo lo contempla. Incluso él mismo, el Padre Brown, aun ejerciendo ese papel, no se excluye de la maldad humana —por lo menos en potencia—, pues considera que siendo hombre contiene a todos “los demonios” posibles en su interior.

La tercera época de su narrativa corresponde a una obra miscelánea reunida después de varios años, la cual se caracteriza por evidenciar lo que en las décadas de los veinte a los cincuenta fue sólo alusión sugestiva en el escritor: *intertextualidad* y *autobiografía*. A través del libro *El hacedor* (1960), que reúne poesía, prosa poética y

---

<sup>23</sup> *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929).

<sup>24</sup> *Evaristo Carriego* es un trabajo anterior a *Discusión*, pero sin mucha trascendencia y más bien fallido. El mismo Borges se arrepiente de haberle dedicado un año de su vida a la elaboración de esa cuasi biografía.

<sup>25</sup> “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “La Biblioteca de Babel” son ejemplos de piezas sin actuantes directos, mientras que “Pierre Menard, autor del Quijote” lo es de la narrativa sin trama.

<sup>26</sup> <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/spanish.htm/03/03/06/18:35> hrs.



relatos, el autor argentino hermana literaturas de varias partes del orbe bajo una visión que parecería menos agnóstica y más creyente de una divinidad personal.

En la cuarta época de Borges surge *El informe de Brodie* (1970), obra en la que se desliga de sus temas de especulación metafísica, y opta por un color más localista como si retomara sus inicios poéticos. Sus personajes son más comunes y corrientes, y las preocupaciones de ellos no son de orden filosófico y teológico, sino carnales.

Y, finalmente, ubicamos una quinta época en la producción de su narrativa; tuvieron que transcurrir dos décadas y media para que Borges retornara a su literatura neofantástica vía *El libro de arena* (1975), con la diferencia de que en esta producción maneja una fascinación muy particular hacia la mitología germánica. Y no obstante incluyo en el estudio presente tres textos de *La memoria de Shakespeare* (1983) no lo considero de tal importancia para constituir una etapa más, pues más bien este último libro lo equiparo con la disposición conceptual del tipo de *El libro de arena* por su apego a otras culturas y el horror ante el encuentro con lo sagrado. No obstante fue publicado trece años después recopilado por las diferentes fechas en las que se fueron publicando los cuentos sueltos.

Una vez aclarado este punto me dispongo a reunir estas épocas en apartados que llevarán como objetivo enlazar las piezas que coincidan con (por lo menos) un mismo atributo de Dios. Los capítulos tendrán el mismo orden con el que se nombraron ya los doce atributos, según su número de apariciones en toda la obra, y cuando en un mismo texto haya más de un atributo, se analizará en el capítulo donde se ubique el más importante de ellos.

## PRIMER CAPÍTULO

### 1. Análisis del atributo INFINITO

Decir “lo que no tiene comienzo ni tiene fin” es fácil si no lo concebimos con suma cabalidad, pero intentar realmente aprehender esto con nuestros limitados sentidos resulta una tarea que sobrepasa la cognición humana, y se vuelve meramente especulativa.

De acuerdo al orden de ideas que fui tocando en la parte introductoria de este trabajo, el concepto de infinito en Borges se manifiesta en sus narraciones en dos grandes rubros: infinito-tiempo e infinito-espacio.

Si seguimos la jerarquía creadora que hemos manejado a partir de los conceptos gnósticos y cabalísticos sobre la divinidad, un demiurgo es un ente que sí tiene principio, ya que es creado como emanación de una Causa Primera. Por lo tanto, sólo al Dios con mayúscula, al Dios original le atribuiremos la cualidad de no tener principio ni término.<sup>1</sup>

Dentro del universo intradieético de las ficciones de Borges sólo esta Causa Primera es la que puede permitir a sus criaturas acceder a una leve noción de infinito a través de objetos únicos como un libro cuya numeración nos resulta imposible registrar porque sus páginas no empiezan ni terminan en ambos extremos, sino que es semejante a la sensación que deja la arena innumerable; o una biblioteca con tal cantidad y combinación de volúmenes que resulta más grande que el universo; o bien, una esfera en la cual se reflejan todas las imágenes del orbe, incluyendo a quien la observa.

No es fácil hablar de infinito por las razones ya expuestas y por la reflexión de Mauricio Blanchot en su capítulo “El infinito literario: el aleph”, pues refiere que: “La verdad de la literatura estaría en el error del infinito. Felizmente el mundo en que vivimos, y tal como lo vivimos, es limitado. Bastan algunos pasos para salir de nuestro cuarto, algunos años para salir de nuestra vida.”<sup>2</sup> Sin embargo, los rastros que nos va dejando la literatura fantástica, y específicamente la neofantástica, nos permiten, por lo menos, dar carácter de verosímil a lo difícilmente visualizable dentro de parámetros reales.

---

<sup>1</sup> Excepto en el caso del poema “Ajedrez”, pues es el único texto en el que la figura de Causa Primera la escribe Borges con minúscula. “¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza (...)?”

<sup>2</sup> Mauricio Blanchot, *El libro que vendrá*, Monte Ávila Editores, Venezuela, pág. 109.

## 1.1 Dios como personaje metahierofánico a través del infinito

El objeto al que Borges, personaje-narrador, llama *aleph* es el más representativo de sus objetos metahierofánicos, y estos, como típica creación de la literatura borgeana, acaban por confundir la mente de quien pudo poseer su prodigio de forma temporal, pues el contacto con este tipo de suprarrealidad dentro de lo cotidiano rebasa la comprensión humana. El objeto metahierofánico —a diferencia del hierofánico— despliega su poder, independientemente de que se le interprete o no como vinculación con lo sagrado, es decir, no adquiere su carácter ultraterreno a partir de la percepción del hombre, sino que lo es *per se*. En el caso del *aleph*, se manifiesta el infinito temporal y espacial en una esfera<sup>3</sup> de escasos centímetros de diámetro; esta medida es inversamente proporcional a su potencia pero al mismo tiempo resulta congruente con la concepción de que toda partícula divina microcósmica contiene la totalidad del macrocosmos. Luce López-Baralt sugiere que el *aleph* pudiera ser una especie de “ojo de Dios”:

El tamaño reducido de la esfera es una clave mística estremecedora por parte del narrador: sus orbes infinitos son del tamaño de un ojo humano. Borges está entonando una vez más la antigua metáfora del ojo del alma (cf. Schrader 1992), del que nos hablaron contemplativos como Platón, San Agustín, San Juan de la Cruz y los sufíes. El ojo simbólico es el órgano de la percepción mística, que en el acto inconcebible de ver a Dios se convierte en Dios.<sup>4</sup>

Borges menciona el mismo símbolo en su ensayo “La esfera de Pascal”, lo cual nos auxilia en esta hipótesis de la circularidad divina en los textos borgeanos.<sup>5</sup> Además de lo expuesto, como otra particularidad, Luce López-Baralt equipara al *aleph* y al *zahir*

---

<sup>3</sup> Como de alguna forma se verifica en el poema *Grandeza Mexicana* de Bernardo de Balbuena, quien engloba en un solo simbolismo esférico la visión total de las partes que componen la riqueza de México: “de cualquier modo el que a encerrar se atreve/ en un pequeño cuadro grandes lejos/ y un gran coloso en un zafiro breve”, pág. 124

<sup>4</sup> Luce López-Baralt, “Los paseos de Borges por Constitución: la clave secreta de un emblema místico” en *El Siglo de Borges II*, Iberoamericana, 2000, pág. 151.

<sup>5</sup> En su ensayo “La esfera de Pascal” contenido en el libro *Otras Inquisiciones*, Borges escribe una nota a pie de página reveladora como herramienta de comprensión para su propia narrativa: “Que yo recuerde, la historia no registra dioses cónicos, cúbicos o piramidales, aunque sí ídolos. En cambio, la forma de la esfera es perfecta y conviene a la divinidad (Cicerón, *De natura deorum*, II, 17). Esférico fue Dios para Jenófanes y para el poeta Parménides. En opinión de algunos historiadores, Empédocles (fragmento 28) y Meliso lo concibieron como esfera infinita. Orígenes entendió que los muertos resucitarán en forma de esfera; Fechner (*Vergleichende Anatomie der Engel*) atribuyó esa forma, que es la del órgano visual, a los ángeles.” Pág. 82, *O.C.*, Vol. II.

por su geometría y tamaño (tres o cuatro centímetros de diámetro), y menciona a “El disco de Odín”, “La moneda de hierro”, “Las ruinas circulares” y “La cifra” dentro de la serie de esferas tan caras a Borges. No obstante difiero de López-Baralt al agruparlas sin consideraciones a sus diferencias intrínsecas, pues se categorizarían el *aleph* y el *zahir*, como objetos inolvidables; la cifra y la moneda de hierro como objetos simbólico-filosóficos, y el disco de Odín, finalmente, como una materia de inverosimilitud matemática dentro del universo.

Añadimos, por nuestra parte, un recuento de lo esférico y circular en la rueda de “La escritura del dios”, el disco con el que se representa la Palabra en el cuento “Undr”, otras representaciones del mismo *zahir* en otros siglos tales como un astrolabio hallado en Persia y una pequeña brújula; las piedras circulares de “Tigres azules” como objetos metahierofánicos; la sala circular y las formas hexagonales que están encerradas en un implícito círculo de “La Biblioteca de Babel”, así como la bóveda de la prisión que encierra al mago de Tzinacán a manera de cuasi objetos metahierofánicos, pues esa cualidad es algo que no podemos comprobar en el relato porque el narrador nos la refiere como una posibilidad tan sólo, y no tiene, por lo tanto, efectos perturbadores en él, lo cual sí sucede en los casos plenamente metahierofánicos. Y en una tercera posición, objetos circulares que perturban pero no son metahierofánicos como el laberinto. En “La Biblioteca de Babel” Borges entrega uno de sus acostumbrados juegos parentéticos:

(Los místicos pretenden que el éxtasis les revela una cámara circular con un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta de las paredes; pero su testimonio es sospechoso; sus palabras, oscuras. Ese libro cíclico es Dios.)<sup>6</sup>

Aunque lo registra de manera dubitativa, aquí nos revela otro de los atributos de Dios que es el Logos encerrado en los libros de la extraordinaria biblioteca, específicamente en esa cámara circular. Mariana Henriksen también se pronuncia en este aspecto cuando cita a Ascy:

El macrocosmos fue creado *in forma rotunda et globosa*. El círculo, además, está considerado como la imagen más perfecta y susceptible a las más múltiples equivalencias. El círculo es la divinidad caída de los sistemas gnósticos, el *punctum divinitus ortum* común en las tradiciones herméticas y del ser oculto en la materia a la que los alquimistas llamaron “protocaos”, “el huevo”, o simplemente lo redondo.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup>Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. I*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pp. 465, 466.

<sup>7</sup>Ana María Barrenechea, en “Borges, Álgebra y Fuego”, Vol. II., Iberoamericana, 2000, dice: «También otra mágica palabra se desliza en la enumeración (...) “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, para encontrarla allí. A los dos amigos que buscan develar el misterio del laberinto “les pareció una derecha y casi interminable pared”, pero uno de ellos dijo “que tenía la forma de un círculo” porque “tan dilatada era su área que no se percibía la curvatura” y volvió a surgir en su discusión —como en el ensayo— el nombre de Nicolás de Cusa y la relación de la línea recta y del círculo infinito.» pág. 32.

Este recuento pretende señalar coincidencias en los rastros sémicos que va dejando Borges para invitarnos al juego de perseguir la presencia de su personaje Dios como un máximo thriller.

Por otro lado, el libro de arena, aunque no es una estructura física circular, sí lo es en el sentido de las repeticiones *ad infinitud*, basta recordar las ilustraciones que se presentaban ante el nuevo dueño del libro exactamente cada dos mil páginas, así como la idea de que en las infinitas palabras del libro está contenida la Palabra, tal como se sugiere en *La Torah*.

Por su parte, Gabriela Masuh analiza el círculo como la posibilidad de convertirse en el centro de un laberinto simbólico. Ella enumera los círculos y esferas presentes en algunos textos borgeanos (el centro de la ciudad de los inmortales en “El inmortal”, el centro de la visión de Tzinancán en “La escritura del dios”, la esfera de “La biblioteca de Babel”, cuyo centro es cualquier hexágono), con el fin de reforzar la importancia simbólica de la torre circular que halla el protagonista de “La busca de Al'Mutasim”, pues considera Masuh que: “El hecho de que la torre sea “circular” no es arbitrario. En Borges la circularidad cumple, casi siempre, las funciones de un espacio revelatorio”.<sup>8</sup> Y la revelación, generalmente, implica en los textos borgeanos, un encuentro con lo no humano.

## **1.2 Dios a través del infinito**

El Infinito se presenta en los cuentos de Borges como un juego de tentación para el ser humano, ya que si bien la actitud final es de horror y casi desquiciamiento, la primera aproximación es la voluntad de acceder en la Tierra a uno de los atributos más importantes del Hacedor. Esto sólo es posible vía la experiencia literaria, no la vivencial.

Como parte del mundo intradieético que consigue la literatura fantástica metafísica o neofantástica tenemos la cohabitación de lo ordinario junto a lo extraordinario, es decir, la presencia de lo cotidiano que es finito, mortal, apegado al tiempo llamado lineal (el menos importante de los tiempos para Borges), al lado de las posibilidades de tiempos circulares, expansivos o paralelos convergentes, tan ricos en exploraciones narrativas por parte del autor argentino.

---

<sup>8</sup> Gabriel Masuh, *Borges: una estética del silencio*, Ed. de Belgrano, Buenos Aires, pág. 142.

Dicha cotidianidad es tocada por un objeto que revela la existencia de lo incognoscible. Esto podemos verificarlo en la experiencia que tuvo el narrador-personaje, gracias a la presunción de Carlos Danieri al mostrarle su secreto. Dos individuos percederos, acotados por sus escasos cinco sentidos, muestran dos actitudes opuestas respecto, precisamente, a sus limitaciones: mientras Carlos Danieri fanfarronea sobre la elaboración de un poemario que se iguale en totalidad al *aleph* de su sótano, Borges se sabe impotente para transmitir algo simultáneo con un lenguaje que jamás tendrá ese poder. Acaso sólo los recursos simbólicos del lenguaje pudieran mostrar parcialmente una idea de lo omnipresente, de lo ubicuo, de todo aquello que el hombre no está capacitado para expresar. Al respecto, transcribo una cita sobre el infinito espacial y temporal del *aleph* que rebasa al protagonista y toda la historia universal que le antecede, pero esto también significa que nos encontramos frente a la aporía ricoeuriana de la totalidad y totalización del tiempo pasado-presente-futuro para acceder a la unicidad:

¿Cómo transmitir a otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al oriente y al occidente, al norte y al sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.)<sup>9</sup>

Beatriz Sarlo se pregunta respecto a la idea de un *aleph* que contiene a otro *aleph*: “(¿Se puede captar el infinito con los sentidos?), y sobre la paradoja (¿cómo un infinito contiene a otro infinito?)<sup>10</sup> A esto Sarlo le llama “la estructura en abismo”, lo cual implica por sí misma una invitación a la problematización más que a la captura de una respuesta clara.

Por otra parte, respecto a la presencia del infinito en “El libro de arena” que fue vendido al protagonista por una aparente casualidad, encontramos este atributo divino desde el nombre del objeto, pues el mismo vendedor de biblias dice al nuevo dueño del libro de arena que se llama así porque tanto la arena como el libro poseen la característica de ser infinitos.

Como es costumbre en algunas narraciones de Borges (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Las ruinas circulares”, “Tigres azules”, etc.) en las que desde el principio nos revela la esencia del conflicto, aquí nos muestra una enumeración de formas del

---

<sup>9</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. I*, Emecé Editores, Buenos Aires, pág. 624.

<sup>10</sup> Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor de las orillas*, Ariel, Buenos Aires, pág. 135.

infinito que más tarde lo aterrorizarán, aunque aparentemente se arrepiente de tal forma de iniciar su relato.

La línea consta de un infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes... No, decididamente no es este *more geométrico*, el mejor modo de iniciar mi relato.<sup>11</sup>

En cuanto al infinito presente en “La Biblioteca de Babel”, uno de los científicos que fueron reunidos para conformar el libro *Borges y la ciencia*, Leonardo Muledo, a través de cálculos matemáticos sumamente interesantes, llega a dos conclusiones: la primera, acertada (la Biblioteca de Babel es más grande que el universo); la segunda, parcialmente errónea (la Biblioteca de Babel no es infinita en cuanto a sus volúmenes), pues en primera instancia, efectivamente hay un número —aunque gigantesco— finito de libros, pero si nos apegamos a la poética de Borges en la cual los dubitativos, desiderativos y ciertas especulaciones resultan en realidad enunciados declarativos en la mayoría de los casos, la insinuación sobre una posible repetición *ad infinitum* de las galeras y los volúmenes dan un giro a los datos concretos que nos ofrece Muledo, pues el narrador de “La Biblioteca de Babel” nos dice al final del relato:

Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: *La biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza.<sup>12</sup>

En el cuento “La Biblioteca de Babel” Borges muestra desde el principio cuál es el gran símbolo de la biblioteca, pues el narrador empieza por nombrar al universo, seguido de uno de los acostumbrados paréntesis esenciales “(que otros llaman la Biblioteca)”.<sup>13</sup> También desde un comienzo introduce frases dubitativas respecto a la posibilidad de adjetivar como “infinito” el número de galerías hexagonales, de símbolos ortográficos y el conjunto de la Biblioteca en general; incluso expone que los hombres dudan del carácter infinito de ella por la presencia de un espejo que está destinado a duplicar las imágenes desde la entrada. Sin embargo, el narrador termina inclinándose a favor de la posibilidad de que exista esa infinitud en la que no hay dos libros idénticos, exactamente como sucede con el universo siguiendo las especulaciones borgeanas, pues no obstante pudiera hallarse un mismo individuo viviendo diferentes vidas paralelas, las

---

<sup>11</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas Vol. III*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 68.

<sup>12</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 471.

<sup>13</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 465.

decisiones que va tomando en cada una de ellas lo hacen distinto, escriben su historia con distintas combinaciones de signos:

Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana — la única— está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta.

Acabo de escribir *infinita*. No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito.<sup>14</sup>

No obstante, retomo la conclusión acertada en su totalidad de Leonardo Muledo, quien elabora cálculos comparativos con medidas astronómicas que arrojan resultados sorprendentes:

Aunque el autor no da mayores precisiones métricas, señala que cada uno de los volúmenes es de tamaño normal: tomando como guía la edición de las *Obras Completas* de Borges, podemos conjeturar que las dimensiones de cada libro son 22 cm de largo por 13 cm de ancho y siete cm de espesor: 2.002 escasos centímetros cúbicos. Si prescindiendo de los anaqueles (que ocupan un molesto espacio en la vana pretensión del orden) juntáramos todos los libros en una masa compacta, la esfera así formada tendría un radio, expresado en años luz, de un uno seguido de 7203 ceros. La Biblioteca de Babel no cabe en el Universo: si lo llenáramos con los libros sin dejar resquicio alguno, nuevamente no habríamos hecho sino empezar. Los diez mil millones de años luz de distancia (un uno seguido de tan sólo diez ceros), que nos separan de los quasars (*sic*) más lejanos (...)<sup>15</sup>

Así que nos hallamos ante un verdadero fenómeno: Borges construyó un objeto literario más grande que el universo conocido hasta nuestros días; eso sólo para empezar un gran juego imaginativo, porque continuando con la idea de infinito, con base en esta materia dada, podemos hacer ilimitadas combinaciones. Es como si el tablero de ajedrez y las piezas, únicamente por su naturaleza material fueran más grandes que el universo, y a ello tendríamos que añadir el número de las jugadas posibles, lo cual nos deja sin aliento de sólo visualizarlo.

Por otra parte, y para reforzar la idea sobre infinitud en este relato, cabe mencionar que el narrador deficiente no posee la última palabra sobre la realidad que pretende transmitir, sino que pudiera estar por encima de su razonamiento o de su fe. Se trata de una realidad superior a la que comparte con nosotros: tal realidad proviene del creador de la Biblioteca total e, incluso, es la primera fuente de los demás dioses a los que alude constantemente, pues no deja de mencionar a Dios, aunque sea como referencia dudosa para él mismo. Como sucede incontables veces con Borges, sus

---

<sup>14</sup> Borges, *Op. cit.*, pp. 470-471

<sup>15</sup> Leonardo Muledo, “La Biblioteca de Babel” en *Borges y la ciencia*, EUDEBA, Buenos Aires, 1999, pág. 87.



paréntesis resultan ser la clave de todo el texto y no simples acotaciones más o menos prescindibles. De modo que “En la Biblioteca de Babel” nos entrega un paréntesis revelador:

El hombre, el imperfecto bibliotecario, puede ser obra del azar o de los demiurgos malévolos; el universo, con su elegante dotación de anaqueles, de tomos enigmáticos, de infatigables escaleras para el viajero y de letrinas para el bibliotecario sentado, sólo puede ser obra de un dios.<sup>16</sup>

Es interesante el uso que hace Borges de “dios” y “Dios”, pues si bien considera “oscuro” el testimonio de quienes afirman conocerlo e identificarlo a través de su manifestación en la Biblioteca, aclara que sólo los hombres pudieran ser obra de un demiurgo,<sup>17</sup> y su constante alusión a “un” dios y no a “el” Dios, es parte de su juego de incertidumbres.

### 1.3 La Cábala y la búsqueda de los atributos divinos

Otra de las vías por las cuales se puede explicar la presencia de Dios en el mundo intradieético creado por Jorge Luis Borges, y específicamente en sus objetos metahierofánicos, es por un procedimiento de hermenéutica cabalística llamado “guematría”, el cual consiste en asignar a cada letra un número, y elaborar toda una serie de operaciones matemáticas que revelen uno o más símbolos en las palabras. Beatriz Borovich, autora del libro *Los caminos de Borges. La Kábala, los mitos y los símbolos*, resulta una fuente fundamental para este tipo de trabajo crítico sobre la narrativa borgeana. Veamos la manera en la que aplica la guematría a “La Biblioteca de Babel”:

*Veinte anaqueles a cinco largos*”, y treinta y dos libros. Multiplicando 5 X 32, da 160. Sumando 1 + 6 + 0, da 7. *Siete* es el día dedicado al Descanso del Creador. *Siete* es la Creación Total, después de seis ciclos, es el tiempo detenido. (...)

Ahora, si tomamos todas las cifras —410 páginas, 40 renglones y 80 letras—, cifras que forman parte de un libro, y hacemos gematría [*sic*], obtenemos: 410 + 80 + 40 = 530; 5 + 3 + 0 = 8. *Ocho* es el pacto vital con Dios, el “*libro vital*”, la escritura del libro de la Vida.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. I*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 466.

<sup>17</sup> Se hace referencia aquí a la doctrina demiúrgica de los gnósticos, cabe recordar aquí que YHVH es sólo un demiurgo de entre varios que existirían haciendo creaciones imperfectas, tales como la humanidad. Para los gnósticos YHVH y cualquier otro demiurgo es una emanación degradada de Dios, pero no es ese Ser supremo primordial. En el ensayo “Vindicación de la Cábala” de *Discusión* se ve esta referencia.

<sup>18</sup> Beatriz Borovich, *Los caminos de Borges. La Kábala, los mitos y los símbolos*, Lumen, Buenos Aires, 1999, pág. 150.

Con ello revela el tema de la Creación contenido en el relato. Además de la presencia de veinticinco símbolos (espacio, punto, coma, 22 letras del alfabeto), que sumándolos dan el número 7, que es la cifra de la Creación total, que vuelve a ser constatada por otra guematría de Borovich al referirse al fragmento en el cual el narrador cuenta sobre un hexágono del circuito número quince noventa y cuatro que vio su padre. Dicho hexágono constaba repetidamente de las letras MCV:

Si los desglosamos, 15:  $1 + 5 = 6$ , es el hombre creado en el sexto día. Noventa y cuatro:  $9 + 4 = 13$ , es la letra *Mem* (con tierra y agua), la “Creación adámica”. Y, si sumamos de a uno,  $1 + 5 + 9 + 4 = 19$ : la letra *Qof* (del Secreto Creador) (...) Y por último, un número romano, MCV, que puede ser 1105, una fecha en donde los cabalistas buscaban la verdad “en las vigilias de la judería”, y si lo transformamos en un número 1105:  $1 + 1 + 0 + 5 = 7$ , la Creación Total. Como la Biblioteca, como el Universo.<sup>19</sup>

Con estos ejemplos queda claro algo: más que los conceptos teológicos del hebraísmo, lo que atraía fuertemente el interés de Borges hacia esta religión era su carácter hermenéutico, los procedimientos complejos que exigen de la mente humana un gran esfuerzo por descifrar lo indescifrable. Esto lo ha comentado en sus ensayos, específicamente en el titulado “Vindicación de la Cábala”,<sup>20</sup> contenido dentro del libro *Discusión*.

Ahora bien, respecto a la interpretación cabalística dentro del cuento “El Aleph”, Borges expresa en el cuento mismo el simbolismo del nombre de este objeto, pues nos dice que es la primera letra del alfabeto hebreo, y que para la Cábala la palabra entera significa “Ein Sof”, es decir la divinidad con su carácter ilimitado y puro. Además de otros simbolismos complementarios con otras sectas gnósticas para las cuales significa la constatación del mundo inferior como reflejo del mundo superior, el símbolo de los números transfinitos<sup>21</sup> y la idea de que el todo, efectivamente, no es mayor que alguna de las partes que lo conforman porque éste se refleja en su microcosmos.

---

<sup>19</sup> Borovich, *Op. cit.*, pág. 152.

<sup>20</sup> “(...) Estos procedimientos, como se sabe, son la lectura vertical de los textos sagrados, la lectura llamada bouestrophedon (de derecha a izquierda, un renglón, de izquierda a derecha el siguiente), metódica sustitución de unas letras del alfabeto por otras, la suma del valor numérico de las letras, etcétera. Burlarse de tales operaciones es fácil, prefiero procurar entenderlas.”, pág. 209, Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol.I*.

<sup>21</sup> Por otro lado, En la teoría matemática se usa el *aleph* para denotar la aritmética transfinita comenzando por *aleph0* para designar el *aleph* más pequeño, es decir la cardinalidad de los números naturales (; *aleph1* para referir a la cardinalidad de los números reales (toda la recta real); *aleph2* si nos referimos a la cardinalidad del conjunto de todos los subconjuntos de la recta real (lo cual incluye el vacío, o sea todas las posibles combinaciones de los subconjuntos y el mismo conjunto).

Beatriz Borovich retoma lo concerniente a la tradición cabalística para estudiar guemátricamente la letra-palabra “aleph”:

La letra *Alef* (Alef) vale 1 y responde al punto básico de la geometría. Su estructura como letra es una *Vav* (inclinada) que vale 6 y dos *Iod* [*sic*] que valen 10 cada una. Si sumamos estos tres números, da 26, el número del *Tetrágramaton IHVH* (*Yahveh*): I (Iod): 10; H (Hei): 5; V (Vav): 6; y la H (Hei, final) que vale 5:  $10 + 5 + 6 + 5 = 26$ . Sintetizando, en Aleph (Alef) está en nombre del Dios del Mundo.<sup>22</sup>

Esta conclusión de Borovich refuerza la presencia de Dios no sólo a través del objeto mismo que expresa la totalidad, el infinito, la ubicuidad y la eternidad de la Causa primera, sino también por medio del nombre del objeto que revela el Nombre Absoluto.

#### 1.4 Recursos literarios para reforzar la incertidumbre existencial

Podemos hallar un recurso muy apreciado por Borges (como en “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” y “*La Biblioteca de Babel*”) para hablar directamente al lector, o bien, incluir la experiencia del planeta tierra para que se logre un efecto de incertidumbre total, pues el lector sabe que está formando parte de la misma trama que cuestiona la estabilidad de lo que conoce como su mundo. En la *Mimesis* III o Refiguración queda inmersa la estabilidad del lector, se obliga a cuestionarse la propia existencia.

(...) vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

Sentí infinita veneración, infinita lástima.<sup>23</sup>

Si al final de este cuento el narrador duda de que realmente conoció al verdadero *aleph*, y en su mente cabe la posibilidad de que haya sido falso y de que el auténtico objeto sea aún ignoto, ¿en qué posición queda la existencia del lector si en el aleph “falso” el narrador vio el rostro del lector? “Magnífica ironía” hecha por el mismo Borges.

En “*La Biblioteca de Babel*” se maneja una constante apelación al lector, involucrando al propio libro que tiene en las manos como producto de la ficción, porque si el narrador escribe un libro no puede estar fuera de ese compendio infinito que es la Biblioteca total. La misma sensación de incertidumbre que se da en “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” porque el mundo se empieza a convertir en *Tlön*, según las últimas

---

<sup>22</sup> Beatriz Borovich, *Los caminos de Borges. La Kábala, los mitos y los símbolos*, Lumen, Buenos Aires, 1999, pág. 142.

<sup>23</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. I.*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pp. 625-626.

noticias que recibimos del narrador, pero en “La Biblioteca de Babel” el recurso es más directo, abarcando tanto la idea de referirse a un único Creador, como de referirse en una segunda ocasión al lector del cuento.<sup>24</sup> En esta segunda opción, nos deja la incertidumbre de que nuestra vida forma parte de uno de esos tantos libros que perdurarán a través de la eternidad, aunque nosotros desaparezcamos.

Tanto en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”<sup>25</sup> como “El Aleph”<sup>26</sup> y en “La Biblioteca de Babel”, la mirada del lector se filtra dentro del mismo espacio vital de la narración. Por el contrario, en “El libro de arena” la incertidumbre no se da por medio de la apelación a la segunda persona del singular, es decir el lector no está incluido directamente, sino que es testigo de un diálogo en el que uno de los interlocutores siembra la duda al otro:

—Esto no puede ser.

Siempre en voz baja el vendedor de Biblias me dijo:

—No puede ser, pero *es*. El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna; la última. No sé porqué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número.

Después, como si pensara en voz alta:

—Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del tiempo.<sup>27</sup>

Esta incertidumbre es parte de la poética borgeana, no sólo de su obra narrativa sino que está presente en todos sus libros de poesía y ensayos como una constante que proporciona fuerza dramática, y hace tanto del yo lírico como del yo narrativo una sola voz distribuida a lo largo de diversas circunstancias sociales, religiosas, políticas, épocas y formas literarias diversas, reforzando con esta construcción de un solo yo lírico y narrativo a través de toda su obra la idea de panteísmo tan cara al autor.<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> Sucede en tres ocasiones a lo largo de la narración: “Todo: (...) la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas (...)” (pp. 467-468.); “Si el honor y la sabiduría y la felicidad no son para mí, que sean para otros. Que el cielo exista aunque mi lugar sea el infierno. Que yo sea ultrajado y aniquilado, pero que en un instante, en un ser, **Tu** enorme Biblioteca se justifique.” (Pág. 469), y, finalmente, “(Un número *n* de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo *biblioteca* admite la correcta definición *ubicuo* y *perdurable sistema de galerías hexagonales*, pero la *biblioteca* es *pan* o *pirámide* o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor. **Tú**, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?)” (pág. 470).

<sup>25</sup> “Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön.” Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Vol. I, pp. 625-626.

<sup>26</sup> “Vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara y sentí vértigo y lloré.”, Borges, *op.cit.*, pág. 443.

<sup>27</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Vol. III, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 69.

<sup>28</sup> Es la misma preocupación que permea la mente lírica de *Fervor de Buenos Aires* (Poema: “Amanecer”: “(...) reviví la tremenda conjetura de Shopenhauer y de Berkeley/ que declara que el mundo/ es una actividad de la mente./ un sueño de las almas./ sin base ni propósito ni volumen.”); o la voz prosística de *Discusión* (Ensayo: “Avatares de la tortuga” : “Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo

## 1.5 Horror a lo sagrado

Y mientras cree tocar enardecido  
el oro aquel que matará la Muerte,  
Dios, que sabe de alquimia, lo convierte  
en polvo, en nadie, en nada y en olvido.  
“El alquimista” en *El otro, el mismo*, J.L.B

Finalmente, la experiencia no sólo de encontrarse frente al infinito, sino de ser poseedor de él a través de un objeto extraordinario (el *aleph* y el libro de arena, en este apartado), coloca al protagonista de cada historia en una situación insoportable, a punto del desquiciamiento. Pues si una parte de Dios se ha manifestado en dichos objetos, no es posible que éstos tengan dueño humano; de ahí que el atributo de inasibilidad se dé vía la *cuasi* locura de quien intenta poseer lo inasible. Nadie, en ninguna de las narraciones borgeanas que incluyen un objeto metahierofánico, puede permanecer con esa manifestación divina sin ser de alguna manera maldito para el resto de su vida, generalmente es por su propia memoria y el vacío de no ser ya nunca el mismo después de tal encuentro. Esto se da en el protagonista de “El aleph” mediante la perturbadora inseguridad de no haber estado frente a la auténtica manifestación de lo Infinito, y en el protagonista de “El libro de arena” por un gradual deterioro de su paz al poseer un objeto que le daba horror perder, que vigilaba día y noche, y con el cual soñaba invariablemente. Después la sensación de no saber cómo deshacerse de ese objeto sin que causara un desastre en el planeta. Por todo esto, se concluye que la presencia de este tipo de objetos es una especie de juego cruel de Dios, porque siendo omnisciente, sabe con exactitud que el hombre no está preparado para tal encuentro con parte de Su poder, de modo que no es una prueba, sino una corroboración de las limitaciones humanas.

---

en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.”); o bien, el juego de especulaciones expuesto en la voz narrativa de *Ficciones* en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “(...) las letras de la esfera correspondían a uno de los alfabetos de Tlön. Tal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real.”

## SEGUNDO CAPÍTULO

### 2. Análisis del atributo UNIDAD

Creo que mis jornadas y mis noches se igualan en pobreza y en riqueza  
a las de Dios y a las de todos los hombres.  
“Mi vida entera” en *Luna de enfrente*, J.L.B

Tanto Borges como muchos de sus críticos señalaron el carácter panteísta<sup>1</sup> de su propuesta estética, y esto se verifica también a través de la idea de los opuestos complementarios, pues la unidad en la creación divina reconcilia los opuestos porque, de no ser así, contradiría su totalidad. Para estos efectos, la definición del *DRAE* sobre el concepto “unidad” es la más directa: “Propiedad de todo ser, en virtud de la cual no puede dividirse sin que su esencia se destruya.”<sup>2</sup> De este modo se comprende que aunque todo y todos seamos partículas dispersas de la Causa primera, los personajes de Borges propugnan por reintegrarse a su contrario sabiéndolo o no, para contribuir a la reestructuración de la unidad como una condicional teleológica de la Creación.

#### 2.1 Las propuestas gnósticas

Supé también qué hombres desesperados y admirables  
fueron los gnósticos, y conocí sus especulaciones ardientes.  
“Una vindicación del falso Basílides”, *Discusión*.  
J. L. Borges.

Borges dejó constancia, tanto en su obra narrativa como en la ensayística, de un gran interés intelectual hacia los principales planteamientos que legaron los gnósticos a la cultura occidental, y, en menor medida, a la oriental.<sup>3</sup> Cabe recordar que los gnósticos establecieron variadas escuelas que dieron pie al tantrismo hinduista, al hermetismo griego, la alquimia árabe y la cábala judía, y estos planteamientos repercutieron en la propuesta estética de dos latinoamericanos de gran altura: Jorge Luis Borges y José Lezama Lima.

---

<sup>1</sup> “El término ‘panteísta’ (*Phanteist*) fue usado, por vez primera, por John Toland en su obra *Socinianism Truly Stated* (1705), y el término ‘panteísmo’ (*Phanteism*) por el adversario de Toland, J. Fay en su *Defensio religionis* (1709). (...) Tanto Toland como Fay entendían por ‘panteísta’ el que cree que Dios y el mundo son la misma cosa, de modo que Dios no tiene ningún ser fundamentalmente distinto del mundo (...)” (*Diccionario de Filosofía de Bolsillo 2*, José Ferrater Mora, [comp. Priscila Cohn], Alianza Editorial, Madrid, 2001, pág. 658)

<sup>2</sup> *Diccionario de la Real Lengua Española*. Real Academia de la Lengua Española, Tomo II, Madrid, 1992.

<sup>3</sup> Estos escritos son: “Una vindicación sobre el falso Basílides” y “Una vindicación sobre la Cábala” en el libro *Inquisiciones*; “Los teólogos” en *El Aleph*; “Tres versiones de Judas” en *Ficciones*.

Los fundamentos más trascendentes de las escuelas gnósticas son cuatro: a) Dios es la fuente original de vida, de la cual se desprenden eones (El Cristo sería un eón desprendido directamente de Dios). b) El creador de nuestro mundo (JHVH) no es Dios mismo sino un Demiurgo, es decir un ente degradado de Dios. c) Abraxas es una deidad que representa la concepción totalitaria de los gnósticos: un dios generador de todo bien y de todo mal, un *dios-padre-diosa-madre*. Se privilegia la idea de los opuestos complementarios. d) Todos tenemos la posibilidad de alcanzar la unión con Dios a través del conocimiento, y para ello no requerimos ningún tipo de intermediario (léase: poder sacerdotal), sino que se trata de un proceso que concierne sólo al individuo.

Esta peligrosa actitud de los gnósticos, quienes descreen de la iglesia como institución intermediaria entre los hombres y Dios, tiene fundamento en las tres grandes características que poseen estos pensadores místicos, ya que se consideran *monakos* (solitarios), es decir que cada hombre puede llegar a la iluminación o reencuentro con su perfección divina en un proceso absolutamente individual. Asimismo, los gnósticos se saben *pneumáticos* (espirituales), pues el *pneuma*, el soplo divino es el aliento que les recuerda que su esencia no es material sino espiritual. Finalmente, estos adeptos al conocimiento no tradicional son *elektos*, poseen una actitud elitista, pues no es la fe, ni las buenas obras las que los harán “salvos”, sino el conocimiento introspectivo de lo divino (*gnosis*). En suma: la religión católica ha concebido a Dios como una entidad separada de la naturaleza humana, mientras que los gnósticos han considerado que el hombre y Dios son el mismo ser, pero con distinto proceso de conciencia; ahí radica la diferencia fundamental entre ambas posturas.

Ana María Barrenechea por su parte argumenta sobre la divinidad en Borges en un apartado titulado “Teogonía y cosmogonías gnósticas”:

La existencia de un Dios cuya naturaleza e intenciones desconocemos da entonaciones diversas a la expresión de un orbe incomprensible. A configurarlo le ayudan las teogonías y cosmogonías gnósticas porque con su concepción del universo como espejo (invertido o no) de los cielos y con sus jerarquías descendentes de círculos reflejados unos en otros acentúan la inanidad. Además, con sus ideas de la creación por obra de divinidades inferiores, enloquecidas o muertas, agregan la nota de lo caótico y de lo declinante. También relaciona con ellas las creencias cristianas y hebreas de que de algún modo insinúan el valor mágico o simbólico del universo.<sup>4</sup>

Asimismo, los principales planteamientos gnósticos que Borges retoma en su narrativa son: opuestos complementarios, mundo inferior como reflejo del mundo superior,

---

<sup>4</sup> Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, México, 1957, pág. 52.

elaboración de un hombre primigenio a manos de un Demiurgo, y la reintegración a la Unidad de la cual partimos todos los seres.

## **2.2 Parejas de opuestos complementarios en la narrativa borgeana**

Jorge Luis Borges retoma tanto las parejas Caín/Abel como Judas/Jesús para nutrir su literatura con estos mitos. En el caso de Caín/Abel se extiende más este binomio en la poesía borgeana al aparecer varias veces,<sup>5</sup> y en lo que respecta al de Judas/Jesús, sólo lo maneja en un texto narrativo, pero con un peso singular, pues *Ficciones* —en el que está inserto el texto “Tres versiones de Judas”— es el mayor ejemplo de las propuestas estético-conceptuales de Borges.

La relación oximorónica que se establece en el mundo es un tema recurrente de aplicación literaria en Borges; él mismo comenta al respecto que “En la figura que se llama *oxímoron* se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de luz oscura; los alquimistas, de un sol negro.”<sup>6</sup> Es así como con base en este planteamiento Borges recobra la relación estrechísima de los opuestos; relación en la cual, incluso los conectivos entre conceptos contrarios sería un sutil distanciamiento, por eso el autor de “El Aleph” en lugar de acompañar los opuestos por una conexión sindética o por conjunciones disyuntivas, sencillamente recurre a la calificación oximorónica como máximo recurso de esta cosmovisión, ya que el segundo es adjetivo inherente del primero, y viceversa. Esto es lo mismo lo traslada a la configuración de sus personajes, pues complementan su personalidad a través de las características que posee su aparente opuesto, con lo cual se establece el principio de máxima congruencia esotérica: el bien no existe sin el mal.

### **2.2.1 Judas y Jesús**

Borges expone en “Tres versiones de Judas” planteamientos especulativos que tienen origen en sus lecturas sobre las doctrinas de los gnósticos, y que, nuevamente, nos remiten al tema central: desentrañar los atributos y las decisiones de Dios en esta creación. Antes de desglosar la presencia divina a través de Judas/Jesús como manifestación corpórea, cabe señalar la participación de Dios como personaje inmaterial que ejecuta acciones determinantes para la trama del texto. Al igual que Dios interviene en “El milagro secreto”, y posterga el instante de la ejecución de Hladík, así Dios

---

<sup>5</sup> Por ejemplo en “Milonga de los dos hermanos” del libro *Elogio de la sombra*, y los textos “Él”, así como “In memoriam J.F.K.” de *El Hacedor*.

<sup>6</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, V. I*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 590.



interviene en “Tres versiones de Judas” para definir el destino de Nils Runeberg. Se enumeran especulativamente algunas de las posibilidades de ciertas épocas en las que se hubiera desenvuelto con pasión este teólogo, sin embargo el narrador expone de manera categórica cuál fue la decisión de Dios en las coordenadas tiempo-espacio de Nils Runeberg: “En cambio, Dios le deparó el siglo XX y la ciudad universitaria de Lund.”<sup>7</sup> Este argumento de la intervención del personaje llamado Dios no se reduce, de ninguna manera, a la trivializada frase “Dios lo quiso así”. Aquí, en el texto borgeano, hay una lógica y justificada participación de Dios en la trama, ya que era necesario que en el siglo XX un teólogo descubriera la verdadera identidad material del mismo Creador: su hijo Judas.

En este orden de ideas, muy en particular, una de las escuelas gnósticas, la llamada “de los cainitas” sostenía que había dos parejas paradigmáticas de opuestos complementarios: Caín/Abel y Judas/Jesús. La perspectiva de los valores se invierte hasta que vemos entronizados a Caín y a Judas, en contraste con la subordinación de las figuras de Abel y de Jesús, respectivamente.<sup>8</sup> En cuanto a la figura de Jesús, los gnósticos, en general, manejaban dos versiones sobre el origen de este ser: a) el *docetismo*, que significa que Jesús tenía un cuerpo sólo en apariencia material, pero que en realidad era una ilusión, y b) el *adopcionismo*, teoría que defiende la posibilidad de que Jesús haya sido un simple mortal, no el hijo de Dios encarnado, sino que una vez consumado el sacrificio en la cruz, sólo entonces realmente se le haya proporcionado calidad de iluminado, se le haya “adoptado” en las huestes celestiales. Respecto a estas concepciones dice Edna Aizenberg:

Los cainitas, una escuela gnóstica que realmente existió, imprimieron un giro peculiar al sistema de antítesis —Dios/Demiurgo, hombre terrenal/hombre espiritual— típico del gnosticismo. De todas las oposiciones que disponían, los cainitas optaron por centrarse en la que enfrenta a Caín y Abel, proponiendo un cambio de valores que hacía de Caín el hermano superior y de Abel el hermano inferior. (Hacen la misma transposición en el caso de Judas/Jesús.)<sup>9</sup>

Caín, el hermano mayor, simboliza la actividad agrícola; mientras que Abel representa la labor ganadera, ambas se complementan como bases de la sobrevivencia de la civilización.

---

<sup>7</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. I*, Emecé Editores, Buenos Aires, pág. 514.

<sup>8</sup> Otras escuelas gnósticas importantes fueron: los *ofitas*, quienes extendieron su conocimiento a través del Evangelio de Eva, asimismo, los *simonitas*, discípulos directos de Simón el Mago, o bien, los *maniqueístas*, que basaban su conocimiento en las enseñanzas del místico persa Manes.

<sup>9</sup> Edna Aizenberg, *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*, Iberoamericana, Madrid, 1997, pág. 107.

En esta pieza narrativa Borges nos va llevando de la mano a través de las reflexiones de su protagonista ficticio Nils Runeberg, cuyo apellido hace referencia a la “montaña de signos”, alusión con la cual Borges intenta señalar como una riqueza y un aplastamiento de la cordura del protagonista de su cuento. Runeberg renunció a su estatus académico y teológico al publicar dos libros controversiales, en los que defiende las siguientes tesis: Judas, en primer lugar, es un reflejo de Jesús, pues ambos se degradaron al extremo:

El Verbo se había rebajado a mortal; Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator (el peor delito que la infamia soporta), y a ser huésped del fuego que no se apaga. El orden inferior es un espejo del orden superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo; las manchas de la piel son un mapa de las incorruptibles constelaciones; Judas refleja de algún modo a Jesús.<sup>10</sup>

Ésta es una teoría gnóstica que prevaleció en casi todas las escuelas; la idea de que existe una realidad superior que estamos reflejando continuamente a través de nuestra vida inferior y mortal. En este sentido, todos en un gran conjunto, somos el doble complementario de la realidad supraterrena. Dicho argumento se vincula con la concepción platónica de los arquetipos en cuanto a que somos reflejos de los arquetipos que corresponden al mundo superior de las ideas.

Como segundo argumento tenemos la singular concepción de la grandeza de Judas a través de actos de humillación que no son parte de su idiosincrasia irreflexiva, sino que representan fruto de una enorme conciencia espiritual:

El asceta, para mayor gloria de Dios, envilece y mortifica la carne; Judas hizo lo propio con el espíritu. Renunció al honor, al bien, a la paz, al reino de los cielos, como otros menos heroicos, al placer. Premeditó con lucidez terrible sus culpas.<sup>11</sup>

En este sentido se establece un juego de predestinaciones para el bien (Jesús) y para el mal (Judas), pero cada uno de estos destinos implicaba el asentimiento previo por parte de los protagonistas, quienes estaban convencidos de la trascendencia de su participación.

Según el gnosticismo, la verdad revelada a través de actos que suelen trastocar todo dogmatismo. En planos superiores se da otra lectura: el victimario se convierte en víctima; el vicio es virtud. Primero, los valores y antivalores se relativizan y, posteriormente, se subvierten las cualidades de cada uno de ellos para dar paso a una forma de concebirlos completamente opuesta.

---

<sup>10</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Vol. I, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 514.

<sup>11</sup> Jorge Luis Borges, *Op. cit.*, pág. 514.

Dios totalmente se hizo hombre pero hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos pudo elegir cualquiera de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un ínfimo destino: fue Judas.<sup>12</sup>

Hay referencias claras de Borges hacia las reacciones de los adversarios del protagonista, adjudicándoles un fervor como sólo lo tuvieron Justino, Hipólito o el propio Ireneo en sus argumentos “contra los herejes”. El horror que los adversarios de los gnósticos tenían hacia estas diversas escuelas estaba basado en el principio mismo de la doctrina gnóstica: todas las experiencias humanas pasadas a través del tamiz de la conciencia trascendente nos unen a Dios, porque esta divinidad omnipotente, omnipresente y omnisciente implica tanto la experiencia del bien como la del mal, pues si Dios es todo lo anterior, el mal no puede quedar fuera de su “jurisdicción”, porque entonces se revocaría su carácter todopoderoso.

### **2.2.2 Dios presente a través de la figura de su hijo amado: Judas**

Todas las proposiciones más importantes del gnosticismo se verifican en “Tres versiones de Judas”. El Cristo, el verdadero hijo de Dios, se desprende directamente de él, con todo el misterio que implica provenir de la fuente trascendente y total, y cabe recordar que según la doctrina de la trinidad, las tres divinidades (Padre, Hijo y Espíritu Santo) son exactamente el mismo ser, entonces cada vez que mencionemos a Judas como Hijo de Dios estaremos hablando de Dios mismo, de sus atributos directos,<sup>1</sup> y por lo tanto, la función narrativa de Judas es la misma función de Dios en el relato. Dios-Judas no es antagonista sino coprotagonista, pues su labor, lejos de alejar la meta para el protagonista (Jesús), desde la lectura gnóstica seguida por Runeberg, coadyuva para que el propósito fundamental se realice.

¿Por qué elegiría una de las manifestaciones de Dios encarnar en una figura tan manchada por los defectos, como lo es Judas? Precisamente porque este dios tipo Abraxas, se manifiesta en la totalidad de las energías cósmicas, de modo que no hay

---

<sup>12</sup> Borges, *Op.cit.*, pág. 517.

<sup>1</sup> J. L. Borges dice al respecto en su ensayo “Historia de la Eternidad” ubicado en el libro de igual nombre: “Si el Hijo no es también el Padre, la redención no es obra directa divina; si no es eterno, tampoco lo será el sacrificio de haberse denigrado a hombre y haber muerto en la cruz.” (pág. 359, Vol. I). Mientras que en *El otro, el mismo* en el poema “Juan, 1, 14”: “(...) Dios quiere andar entre los hombres/ y nace de una madre, como nacen/ los linajes que en polvo se deshacen (...)” (pág. 271, Vol. II). Asimismo en *Elogio de la sombra* Borges escribe una variante sobre “Juan, 1, 14” con el mismo título: “Yo, que soy el Es, el Fue y el Será/ vuelvo a condescender al lenguaje, que es tiempo sucesivo y emblema/ Quien juega con un niño juega con algo/ cercano y misterioso;/ yo quise jugar con Mis hijos/ Estuve entre ellos con asombro y ternura.” (pág. 355, Vol. II)

ninguna contradicción si eligió presentarse como un traidor y no como un cordero, pues finalmente a través de esta experiencia se cumple la redención. Judas comete traición y abuso de confianza, porque sólo viviendo los pecados se pueden trascender; ésa proclama auténticamente gnóstica sería su “sermón de la montaña” sin palabras. Ésa es la gran parábola que ejemplificó con su vida y con su muerte: Judas nos vino a enseñar el camino de la completud a través del ejercicio del pecado.

De este modo, si Jesús (como señala Jaime Alazraki)<sup>2</sup> se degradó a mortal, Judas se degradó también a mortal pero además a delator. Jesús aceptó el martirio de la carne durante todo el proceso de su pasión, y por otro lado, Judas asumió el envilecimiento del espíritu. Tenemos aquí la obvia comparación del sacrificio: la carne es efímera y el espíritu es eterno, por lo tanto se sabe quién de los dos entregó más. Por otro lado, Jesús se permitió mostrar facultades visionarias y anticiparse al reconocimiento de quién sería su delator, pero Judas no podía darse ese lujo porque él era “el salvador oculto”, así que debía disfrazarse de hombre ordinario, aunque ello no significa que no tuviera también ese conocimiento. Ambos terminan con la representación que efectuaron en la Tierra casi al mismo tiempo, un día más, un día menos. El sacrificio de Jesús es conocido por toda la humanidad, mas el renunciamiento de la gloria de la virtud por parte de Judas quedará ignoto, pues cuando menciona Runeberg el texto bíblico: “En el mundo estaba y el mundo fue por él hecho; pero el mundo no le conoció.” (Juan 1:10), los alcances de esta cita no son los habituales, los que interpretan la ceguera de romanos y judíos, sino además la de todas las generaciones que abarcan más de veinte siglos de ignorancia, ya que el mundo sigue sin reconocer a Judas, su verdadero Redentor: Judas planeó de forma impecable sus defectos para mostrar a sus criaturas que sólo es posible enseñorearse sobre el mundo y trascender la experiencia de la carne si se vive la parte oscura de la creación. Al respecto hay una cita valiosísima en “Tres versiones de Judas”:

Premeditó con lucidez terrible sus culpas. En el adulterio suelen participar la ternura y la abnegación; en el homicidio, el coraje; en las profanaciones y la blasfemia, cierto fulgor satánico. Judas eligió aquellas culpas no visitadas por ninguna virtud: el abuso de confianza (Juan 12:6) y la delación.<sup>3</sup>

Judas elige un antivalor perfecto, que no posee matices como en los casos ya citados por el narrador para que de esta manera el cenit del valor que muestra Jesús tenga su complemento en el *nadir* que ocupa la acción de Judas Iscariote. Si bien es cierto que

---

<sup>2</sup> Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid, 1968, pág. 67.

<sup>3</sup> Alazraki, *Op.cit.*, pág. 516.

sólo Jesús estaba profetizado desde el *Antiguo Testamento*, pero la aparición de Judas no fue vaticinada; dicha situación refuerza el juego que hace Jorge Luis Borges al reinterpretar la frase póstuma sobre el hijo de Dios en la que se declara que “el mundo no lo conoció”, lo cual implica no sólo el momento histórico en el que vivieron Jesús y Judas, sino la historia total de la humanidad que no supo reconocer en Judas a la verdadera luz crística.

No obstante estas posiciones no son inmóviles, y es así como, en una lectura subterránea, las criaturas de la Tierra podrán interpretar como un acto de enorme generosidad que Judas muestre la otra parte del conocimiento sobre Dios: su naturaleza oscura.<sup>4</sup> Sólo por medio del conocimiento y la praxis de los antivalores o pecados o transgresiones, es posible acceder a ese nivel oculto. Jesús ejemplifica las virtudes de las que se hablaron en el Antiguo Testamento y otras nuevas, pero Iscariote encarna la otra parte de Dios sin la cual el alma no puede reintegrarse al creador supremo. Sin esta otra mitad, la gnosis jamás coronaría a la criatura con el regreso a su fuente primordial de vida.

Para ampliar mi camino hacia la propuesta de la pareja Judas/Jesús como el doble complementario cito una reflexión de Edna Aizenberg sobre el sentido de la secta gnóstica de los cainitas que a un nivel trascendente nos puede ayudar a dilucidar la dirección que toma el cuento “Tres versiones de Judas”:

Dicho de otro modo, los cainitas tomaron la pareja antagonista, aunque íntimamente relacionada, de las Escrituras y confundieron la línea de demarcación que la separaba. El propósito de esta confusión es una unidad final, la reintegración del hombre caído, terrenal, con su complemento ideal, divino. Esta restauración del ser humano fracturado sólo puede llevarse a cabo sufriendo todas las experiencias humanas, dando incluso a la infamia —esa parte inextricable de la existencia— un papel, para liberarse de ella y alcanzar la plenitud, es decir, la salvación.<sup>5</sup>

Por otro lado, Jaime Alazraki en su libro *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* dedica un capítulo al tema del panteísmo en la obra borgeana, y expone que la explicación de por qué hay una trasgresión a la historia original de Cristo en el cuento “Tres versiones de Judas” se debe a una situación panteística: Judas es Jesús porque cualquier hombre es todos los hombres.

---

<sup>4</sup> Este tema sobre el reconocimiento de la labor que llevó a cabo Judas es también expuesto en un cuento de otro libro de Borges, *El libro de arena* (1975), titulado “La Secta de los Treinta”, refiriéndose con el título a las treinta monedas que recibió Judas como pago de su traición.

<sup>5</sup> Edna Aizenberg, *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*, pág. 107.

La individualidad de las personas es aparente: cualquier hombre es todos los hombres; cualquier hombre es un rasgo de ese rostro único que los contiene a todos; Judas puede ser Jesús. Esta última es la hipótesis presentada en el cuento-ensayo “Tres versiones de Judas”, que bien podría ser considerado ensayo si no fuera porque las tres tesis que se examinan y su autor son “una fantasía cristológica de Borges”.<sup>6</sup>

No obstante, el panteísmo de Borges es verificable en otros textos narrativos, en la pieza de ficción que nos ocupa considero que es más pertinente hablar de un doble complementario, pues no se trata de que Pedro o Mateo o Juan, o cualesquiera de los otros apóstoles pudieran tomar la identidad crística en determinado momento, sino del caso específico de un ser que refleja a su doble en un juego de opuestos en el que a cada virtud de uno corresponde con exactitud e igual intensidad un defecto del otro. Esto sólo lo logra el antagonista llamado Judas Iscariote. En este sentido sí estaría en contra de que Alazraki catalogara a “Tres versiones de Judas” como una obra panteísta, pero no por las razones escépticas que argumenta Massuh, sino por la otra opción simbólica que he señalado respecto al doble complementario.

### 2.3.1 Aureliano y Juan de Panonia

En el cuento “Los teólogos” estos dos hombres dedicaron su vida a argumentarse y contraargumentarse teológicamente. Sus posturas eran completamente opuestas, pues mientras Juan de Panonia defendía la idea de que el mundo superior era un reflejo del mundo inferior, y propugnaba por la repetición de los acontecimientos enmarcados en un tiempo cíclico, Aureliano consideraba todas estas propuestas como heréticas:

(...) Aureliano, coadjutor de Aquilea, supo que a orillas del Danubio la novísima secta de los *monótonos* (también llamados *anulares*) profesaba que la historia es un círculo y que nada es que no haya sido y que no será. En las montañas la Rueda y la Serpiente habían desplazado a la Cruz. Todos temían, pero todos se confortaban con el rumor de que Juan de Panonia, que se había distinguido por un tratado sobre el séptimo atributo de Dios, iba a impugnar tan abominable herejía.<sup>7</sup>

Mientras Aureliano gasta gran parte de su energía en devastar las ideas de su contrincante, éste defiende sus planteamientos con arrogancia. Aureliano se embarca en una lucha que se sabrá más tarde, es absolutamente infructuosa por ser llevada a ciegas, con las simples hipótesis convertidas en dogma que pueden ofrecer el estadio humano mortal. No es sino hasta después de su muerte que Aureliano descubre la verdad divina, es decir, el *kairós* budista, el momento de revelación que lo libera, pero sólo a él le

---

<sup>6</sup> Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid, 1968, pág. 82.

<sup>7</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. I*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 550.

sucede post mortem<sup>8</sup>. En este cuento como en otros vemos la fina ironía de Borges que conduce a sus personajes por caminos equívocos toda su vida; sus personajes pueden saber si estuvieron errados mientras duró su existencia humana sólo hasta que experimentan el tiempo ultraterreno. Como el caso de Aureliano, que combatió con ferocidad a los “herejes” sin saber que las teorías heréticas eran parte de la verdad divina. El narrador desglosa las enseñanzas repelidas por Aureliano:

En los Libros Herméticos está escrito que lo que hay abajo es igual a lo que hay arriba, y lo que hay arriba, igual a lo que hay abajo; en el Zohar, que el mundo inferior es reflejo del superior. (...) Quizá contaminados por los monótonos, imaginaron que todo hombre es dos hombres y que el verdadero es el otro, el que está en el cielo. También imaginaron que nuestros actos proyectan un reflejo invertido, de suerte que si velamos, el otro duerme, si fornicamos, el otro es casto, si robamos, el otro es generoso. Muertos, nos uniremos a él y seremos él.<sup>9</sup>

O bien, esta revelación es aproximada con intensidad instantes anteriores a la muerte de un personaje, en este caso, es la muerte de su *alter ego*: Juan de Panonia, ya que Aureliano estuvo a punto de reconocer en el rostro casi aniquilado por las llamas los rasgos de alguien que le era muy familiar, pero no pudo precisar de quién se trataba, no supo ver que era él mismo, y dejó pasar esta oportunidad de experimentar su *kairós* en los últimos momentos de su opuesto complementario.

Ante la ejecución, en el umbral de la muerte del otro-él mismo estuvo a punto de tener la revelación de su verdadera identidad, pues es evidente por la construcción de la trama que ese “alguien” que le recordó el rostro de Juan de Panonia en el momento de su muerte era él mismo:

Juan de Panonia rezó en griego y luego en un idioma desconocido. La hoguera iba a llevárselo, cuando Aureliano se atrevió a alzar los ojos. Las ráfagas ardientes se detuvieron; Aureliano vio por primera y última vez el rostro del odiado. Le recordó el de alguien, pero no pudo precisar el de quién.<sup>10</sup>

No obstante su *kairós* pasó de largo en ese momento, Aureliano fue tocado por la culpa durante los años que le restaron de vida, y su destino se unió al de Juan de Panonia. Incluso, quizá, este intento de reconocer en el rostro de Panonia a alguien familiar fuera una imagen del futuro que a él mismo le esperaba años más tarde: sus propios gestos

---

<sup>8</sup> Como refiere Borges de sí mismo en el poema “Elogio de la sombra”; en los últimos versos reitera una de sus grandes obsesiones, el hecho de que en sólo en el tiempo ultraterreno se conoce la verdad individual y universal: “(...) Emerson y al nieve y tantas cosas./Ahora puedo olvidarlas. Llego a mi centro,/ a mi álgebra y mi clave,/ a mi espejo./ Pronto sabré quién soy.” (pp. 395-396, *O.C.*, Vol. II).

<sup>9</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 553.

<sup>10</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 555.

antes de perecer, ya que el rostro de Aureliano también conoció la última iluminación que da el fuego, al morir fulminado por un rayo.

Asimismo, vemos en este cuento como en “Tres versiones de Judas” que la moralidad es relativizada en pos de valores más altos, de la trascendencia del ser en su última experiencia posible: la unidad. De esta manera el narrador de “Los teólogos” comenta sobre los heréticos: “También decían que no ser un malvado es una soberbia satánica...”<sup>11</sup> Esto es porque en la medida en que practicamos virtudes, el otro, nuestro opuesto complementario, está condenado al antivalor que corresponde a cada una de nuestras virtudes en relación directa con la profundidad con la que la vivimos. En este sentido los personajes de este texto son “pequeños Judas Iscariotes”, que procuran sacrificar la exaltación de su espíritu para que su *alter ego* pueda vivir la otra parte luminosa de la Creación.

### **2.3.2 Manifestaciones del personaje llamado “Dios”**

En el cuento “Los teólogos” Dios muestra su intervención de una manera indirecta a través de un acto angélico, y de forma directa dentro de su reino atemporal, cuando ya Juan de Panonia y Aureliano han muerto. Arturo Echavarría alega que no pudiera ser cierta esta escena de la conversación entre Dios y Aureliano, pues dice que “donde se es eternamente; no hay ni puede haber lenguaje ya que (...) uno de los aspectos esenciales del lenguaje es su naturaleza temporal.”<sup>12</sup> Sin embargo cabe preguntarse en primer lugar, qué entiende por “lenguaje” Echevarría dentro de un cuento fantástico. Es preciso recordar que no se trata de elementos apegados a la realidad, sino que la creatividad puede sugerir otro tipo de comunicación, incluso telepática, entre personajes que no desarrollan su contacto en las reglas materiales. Es conveniente recordar aquí la definición que esboza Beatriz Sarlo sobre la literatura fantástica, la cual “habla del mundo no a través de su representación sino por contradicción y divergencia. No le interesa descifrar sino cifrar.”<sup>13</sup> Por lo tanto, difiero de Echevarría en que esto pudiera ser un error de Borges, pues es válida en cuanto a la naturaleza fantástica de su creación.

Regreso al orden de análisis en el texto; respecto a la primera intervención, es relevante que sea precisamente el “Ángel de su guarda” quien le auxilie con la redacción que dio fin al dilema en el que se hallaba, pues todo ángel es mensajero de Dios, y ninguna de sus criaturas que cumplen esta función de intermediarias entre el

---

<sup>11</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 553.

<sup>12</sup> Arturo Echevarría, *Lengua y literatura de Borges*, Ariel, Barcelona, pág. 205.

<sup>13</sup> Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor de las orillas*, Ariel, Buenos Aires, pág. 203.



hombre y Él pueden actuar sin su voluntad, así que fue la voluntad de Dios la que inspiró a Aureliano, y él, fiel a su destino, antepuso una frase que significaría el paso decisivo hacia la muerte próxima de Juan de Panonia. En la imploración previa que hace Aureliano, vemos cómo la conciencia de Dios interviene concretamente al enviar a su mensajero:

Imploró el socorro divino. Hacia el principio del segundo crepúsculo, el ángel de su guarda le dictó una solución intermedia. Aureliano conservó las palabras, pero le antepuso este aviso: “Lo que ladran ahora los heresiarcas para la confusión de la fe, lo dijo en este siglo un varón doctísimo, con más ligereza que culpa.” Después, ocurrió lo temido, lo esperado, lo inevitable. Aureliano tuvo que declarar quién era ese varón; Juan de Panonia fue acusado de profesar opiniones heréticas.<sup>14</sup>

Esta intervención da un vuelco a la dinámica del binomio Aureliano/Juan de Panonia, pues hasta ese momento Aureliano se colocaba por debajo de la fuerza de su oponente, y es hasta el juicio y la consecuente sentencia a muerte, que Aureliano se eleva en poder. Pero por otra parte, empieza a perder su verdadera fuerza porque la mitad de su esencia ha abandonado ya la tierra. Respecto a este binomio se pronuncia Estela Cédola en su libro *Borges o la coincidencia de los opuestos*:

A propósito de “Los teólogos” y luego en otros textos, señalamos que la fórmula borgeana que corresponde al esquema platónico —según el cual este mundo es el reflejo de los arquetipos— está invertida, de modo que significa lo contrario: la vida histórica del hombre provocaría este reflejo mental ideal; la necesidad histórica determinaría la actividad del pensamiento. Pero se sugiere también la interacción o equilibrio entre acción y pensamiento.<sup>15</sup>

En cuanto al segundo procedimiento, al final tenemos un escenario completamente diferente al que se venía desarrollando en la trama: el paraíso. Las últimas acciones que nos reporta el narrador pertenecen al personaje llamado Dios, quien con su intervención aclara la verdad sobre la identidad de ambos protagonistas:<sup>16</sup>

El fin de la historia sólo es referible en metáforas, ya que pasa en el reino de los cielos, donde no hay tiempo. Tal vez cabría decir que Aureliano conversó con Dios y que Éste se interesa tan poco en diferencias religiosas que lo tomó por Juan de Panonia. Ello, sin embargo, insinuaría una confusión de la mente

---

<sup>14</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 554.

<sup>15</sup> Estela Cédola, *Borges o la coincidencia de los opuestos*, EUDEBA, Buenos Aires, 1998, pág. 118.

<sup>16</sup> También en “Historia del guerrero y de la cautiva” dice al final: “Mil trescientos años y el mar median entre el destino de la cautiva y el destino de Droctulft. Los dos, ahora, son igualmente irrecuperables. La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicas. Sin embargo, a los dos arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese espíritu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales.” pp. 559-560, Vol. I

divina. Más correcto es decir que en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona.<sup>17</sup>

Así como en el cuento “El Aleph” el protagonista nos dice que es imposible expresar con el lenguaje (por naturaleza sucesivo) una experiencia de imágenes y tiempos simultáneos, también en este texto nos hallamos con las limitaciones intrínsecas de nuestro lenguaje para poder expresar una experiencia que rebasa las concepciones humanas, pues cabe recordar que el tiempo lineal sólo funciona para algunas de las criaturas de Dios, no para él, ni para todas sus creaciones.

Sin embargo en esta metáfora de los acontecimientos que tuvieron lugar frente a Dios constatamos que no hubo derrota entre los dos aparentes antagonistas de la historia terrenal, ya que estamos refiriéndonos a un solo ser que experimentó dos muertes a través de dos cuerpos con una sola esencia en una estructura ontológica de paralelas convergentes, pues su última meta es regresar a la Unidad de la cual partieron.

#### **2.4 Perseguidor y perseguido: Otto Dietrich zur Linde y David Jerusalem.**

En el cuento “Deutsches Réquiem”, Dios se manifiesta de forma indirecta a través de otra pareja de opuestos complementarios. Pero no sólo está presente el atributo Unidad sino también el de la Voluntad por un manejo teleológico de la experiencia humana y de la Creación por la manera en la que el protagonista asume la posibilidad de que sean reales los planteamientos schopenhauerianos respecto a que la parte inmaterial que constituye al hombre es la que construye su vida, y es un elemento que lo asemeja con la divinidad.

Otto Dietrich toma conciencia de que David Jerusalem es su opuesto complementario, porque se ha ido a cuestiones abstractas, no sólo al simbolismo de cada valor de David Jerusalem, al que Otto Dietrich necesariamente responde con el antivalor correspondiente, sino al simbolismo colectivo, el encuentro global de Abeles y Caínes, pues el subdirector de un campo de exterminio nazi sintetiza en él la convicción fraticida de toda una raza, y por su parte, David Jerusalem puede no ser precisamente una persona sino un conjunto de personas que complementan la experiencia humana entre victimarios y víctimas, entre virtuosos y pecadores.

Walter Bruno Berg en “Borges y Alemania” dice sobre la figura de Otto Dietrich zur Linde que:

---

<sup>17</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. I*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 556.

El discurso del narrador no se presenta como una simple justificación, sino — por decirlo así— como una declaración de principios capaz de dar razón de los móviles secretos, vale decir, *metafísicos*, tanto de un destino individual como del destino universal de la nación alemana, más aún, de la humanidad entera. El supuesto general del discurso es, por eso, la coherencia. Para realizarla, el narrador recurre a tres principios derivados de la filosofía *shopenhaueriana*: la sustitución del individuo por la especie; la del tiempo por la eternidad —lo que equivale a la supresión de la muerte—; y finalmente, la sustitución del principio de razón por el de voluntad.<sup>18</sup>

En una nota a pie de página del típico personaje llamado “editor” por Jorge Luis Borges, que anota los escritos del narrador-protagonista tenemos una serie de contradicciones que hacen más compleja aún la relación de oposición y de complementariedad uno a uno:

Ni en los archivos ni en la obra de Söergel figura el nombre de Jerusalem. Tampoco lo registran las historias de la literatura alemana. No creo, sin embargo, que se trate de un personaje falso. Por orden de Otto Dietrich zur Linde fueron torturados en Tarnowitz muchos intelectuales judíos, entre ellos la pianista Emma Rosenzweig. “David Jerusalem” es tal vez el símbolo de varios individuos. Nos dicen que murió el primero de marzo de 1943; el primero de marzo de 1939, el narrador fue herido en Tilsit. (Nota del editor.)<sup>19</sup>

Con ello introduce la idea de incertidumbre, de mezcolanza entre lo real y o imaginario, estos juegos tan caros a Borges, y de tan conocido efecto en el lector.

#### **2.4.1 La teleología divina comprendida dentro de la Eternidad**

Dios está detrás de Judas y Jesús, detrás de los dos teólogos Juan de Panonia y Aureliano, también detrás de Otto Dietrich zur Linde y David Jerusalem está la voluntad de Dios para llegar a una vida absolutamente teleológica, es decir que están marcados los destinos de cada personaje como antagonistas de su complementario. Comenta al respecto el mismo Otto Dietrich:

Aseveran los teólogos que si la atención del Señor se desviara un solo segundo de mi derecha mano que escribe, ésta recaería en la nada, como si la fulminara un fuego sin luz. Nadie puede ser, digo yo, nadie puede probar una copa de agua o partir un trozo de pan, sin justificación.<sup>20</sup>

No obstante parece dudar del planteamiento de Schopenhauer, y deja un reducto de posibilidad de ser co-creador de su destino y asimilar —aunque sea de forma parcial— el dogma llamado “libre albedrío” a través del consuelo de una “teleología individual

---

<sup>18</sup> Walter Bruno Berg “Borges y Alemania” en *El Siglo de Borges, Vol. II*, Iberoamericana, 2000, pág. 459.

<sup>19</sup> Berg, *Op. cit.*, pág. 579.

<sup>20</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 557.

que nos revela un orden secreto y prodigiosamente nos confunde con la divinidad”,<sup>21</sup> finalmente retoma esta postura en su vida práctica, cuando analiza los motivos que lo llevaron a colocarse delante de una prueba tan difícil (por prolongada) a raíz de su accidente:

¿Qué ignorado propósito (cavilé) me hizo buscar ese atardecer, esas balas y esa mutilación? No el temor de la guerra, yo lo sabía; algo más profundo. Al fin creí entender. Morir por una religión es más simple que vivirla con plenitud; batallar en Éfeso contra las fieras es menos duro (miles de mártires oscuros lo hicieron) que ser Pablo, siervo de Jesucristo; un acto es menos que todas las horas del hombre. La batalla y la gloria son *facilidades*; más ardua que la empresa de Napoleón fue la de Raskolnikov. El 7 de febrero de 1941 fui nombrado subdirector del campo de concentración de Tarnowitz.<sup>22</sup>

Y sin embargo, regresamos a la propuesta de una mente total con visión teleológica respecto al destino de sus criaturas, pues conoce las causas y los efectos de todos los actos de los hombres antes de ser realizados: el ser humano sólo se convierte en ejecutante de la creación que ya está comprendida en la historia universal. En el caso de Otto Dietrich zur Linde, el giro que tuvo en su vida el accidente y el posterior nombramiento tuvo una causa más profunda que las razones que pudiera proporcionarle su entendimiento inmediato.

#### **2.4.2 La destrucción del opuesto complementario y el reforzamiento de los lazos**

Los protagonistas borgeanos refuerzan su adhesión al aparente antagonista que les corresponde a partir de la destrucción de éste a manos de ellos mismos, o bien, provocada directamente la muerte de su opuesto complementario por un acto de delación por parte de ellos. Aniquilar la materia de su opuesto significa dejar desnuda la sustancia que los une, y por lo tanto, darle mayor fuerza al mundo de las esencias y los arquetipos que a la frágil dimensión de las apariencias. Esto nos devuelve la imagen gnóstica del *Oroborus*, el dragón que se muerde la cola simbolizando la perpetuidad del encuentro de los opuestos.

Sin el juego de perseguidor-perseguido entre Scharlach y Lönnrot, sus destinos no se habrían configurado de manera tan impecable en esa línea del tiempo, ya que como sugirió Red Scharlach (en una alusión a la reencarnación budista-hinduista), podrían representar papeles diferentes en otra línea temporal, pero seguir enlazados en el cumplimiento de sus destinos. Esto lo vemos representado en la escena final de “La muerte y la brújula”, en donde se reproduce el primer (que no último) encuentro entre

---

<sup>21</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 578.

<sup>22</sup> Borges, *idem.*

Lönnrot y Scharlach, ya que se abre una promesa que no es ninguna ironía, sino un verdadero compromiso entre oponentes refiriéndose a la próxima vez que mate a Lönnrot como una realidad.

Por su lado, Otto Dietrich llega a la conclusión de cuál fue su objetivo primordial ante lo que aparentemente sólo se presentaba como el cumplimiento de su deber en el campo de exterminio del que era subdirector:

Ignoro si Jerusalem comprendió que si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad. Ante mis ojos no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma. Yo agonice con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él; por eso, fui implacable.<sup>23</sup>

Hay otro plano de unidad, como el señalado respecto a “Deustches Requiem” por Beatriz Sarlo cuando menciona la reflexión de Otto sobre la época que forjaron. El protagonista monologa: “¿Qué importa que Inglaterra sea el martillo y nosotros el yunque?”<sup>24</sup> Ante lo cual analiza Sarlo:

En efecto, desde la perspectiva de Dios (podría razonarse como razona Borges en “Los teólogos”), la diferencia entre los actores se desvanece y sólo se percibe el acto: la violencia de la muerte sobre la violencia de la muerte.”<sup>25</sup>

El análisis hecho por el mismo protagonista nos arroja material para desglosar las condiciones de esta nueva representación del Caín colectivo ante el Abel colectivo: ambas expresiones humanas se necesitan para hacer posible su trascendencia, y a manera de los planteamientos gnósticos, hay una plena responsabilidad por parte del verdugo para llevar a cabo con “virtuosismo” su papel de oscuridad, de miseria. Tan responsable fue Judas Iscariote por conjuntar los defectos ideales que se colocaran en oposición a los valores de Jesús, como lo fue Otto Dietrich, el alemán despiadado no por naturaleza sino por mandato divino.

## 2.5 La experiencia de la Unidad

Un solo hombre ha nacido, un solo hombre ha muerto en la tierra.  
Afirmar lo contrario es mera estadística, es una adición imposible.  
“Tú” en *El oro de los tigres*, J.L.B

Más allá de los antagonismos superfluos destaca la propuesta de una complementariedad de contrarios que corresponde a las ideas provenientes del

---

<sup>23</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 579.

<sup>24</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. I.*, Emecé Editores, Buenos Aires, pág. 581.

<sup>25</sup> Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor de las orillas*, Ariel, Buenos Aires, pág. 192.

gnosticismo y de la dialéctica hegeliana, pero también del budismo por la concepción de ying-yang y el Tao que hace la suma total de los elementos opuestos para acceder a la Unidad, con un simbolismo que rebasa las fronteras entre uno y otro polo, así como el planteamiento neoplatónico y hebraísta de que somos reflejo opuesto de arquetipos creados en el universo, pero en esta dinámica de contrarios se va coadyuvando a la creación. Esto nos lleva a tocar el tema del panteísmo. Tanto Barrenechea como Alazraki se han convertido en los principales defensores de este término aplicado a la obra de Borges; en tanto que Echeverría y Massuh se manifiestan como los más acérrimos adversarios de este concepto al hablar de los escritos borgeanos. Echeverría lo ha llamado “panpsiquismo”, pretendiendo con ello sustituir definitivamente la idea de “total divinidad” por “mente total”, sin tomar en cuenta que la raíz etimológica de su término lo devuelve al mismo punto del cual quiere escabullirse, pues “*psiqué*” significa “alma, espíritu”, y este espíritu es fuente de la co-creación de la materia desde la perspectiva berkeliana.

Por su parte Gabriela Massuh expone categóricamente su desacuerdo con Barrenechea y Alazraki al analizar ambas propuestas en el siguiente tono: “Sin forzar los términos, podría llegarse a la conclusión de que el panteísmo es el tema central de la obra de Borges: lo que sería un absurdo.”<sup>26</sup> Sin embargo, Massuh contradice sus conceptos más adelante al exponer su punto de vista sobre Almotásim: “Desde un punto de vista teológico, la novela está proponiendo la noción panteísta de un dios que se manifiesta en cada una de sus criaturas.”<sup>27</sup> A pesar de este tipo de hallazgos en la obra de Borges, Massuh declara una postura siempre extrema:

Este último juicio es cuestionable porque parte de la base de que Borges admite la existencia de un mensaje divino. c) el panteísmo y la negación de la personalidad. Borges suele proponer en sus relatos la idea de que un hombre es los otros (anulación de la identidad individual), la igualación del ortodoxo con el hereje, la noción de que la historia de la literatura es la obra de un solo autor, la concentración de la vida en un solo momento. Para Ana María Barrenechea estos serían los síntomas de una visión panteísta. Sin embargo, esta igualación de lo uno con lo múltiple -tan típica de Borges- o la proposición de un principio totalizador que abarque la multiplicidad, todavía no es panteísmo porque nada está diciendo que en principio sea divino, sagrado o igual a “Dios” (...) Nada hay en los relatos de Borges que manifieste una fe íntima en un principio totalizador, de modo que calificarlo de “panteísta” es una arbitrariedad.<sup>28</sup>

No obstante esta reflexión que nos regala Massuh, no se trata de “fe” por parte del escritor, o sugerencia de ésta como alternativa para el lector; no estamos hablando en

---

<sup>26</sup> Gabriela Massuh, *Borges: una estética del silencio*, ed. de Belgrano, Buenos Aires, pág. 42.

<sup>27</sup> Massuh, *Op. cit.*, pág. 153.

<sup>28</sup> Massuh, *Op. cit.*, pp. 35-36.

ningún momento de pretender hallar proselitismo religioso, sino que encontramos a Dios como un personaje neofantástico en el mundo intradieético de muchos de los textos borgeanos.

Massuh cae justo en el error que más señala: atribuir a Borges narrador y/o personaje una supuesta cosmovisión de Borges hombre, al sugerir que las conceptualizaciones vertidas en los textos literarios tienen que coincidir con el escritor y el yo narrativo o lírico, o bien, partir de la misma fuente. La imprecisión de Gabriel Massuh es que lanza una flecha constante “vida-obra”, cuando si sólo nos constreñimos a la lógica intradieética de algunos textos, como “Los teólogos” (por citar un ejemplo), hallaremos que se alude a una situación eminentemente deísta. Dios es la conciencia no evidenciada sino hasta el final del cuento; es la voluntad de la que emanan las criaturas, incluso los ángeles, como se ve en el orden de los hechos respecto a la intervención angélica. Se lee en el texto: “Hacia el principio del segundo crepúsculo, el ángel de su guarda le dictó una solución intermedia.”<sup>29</sup> Aureliano reacciona, pues, conforme a este dictado. Esto no afirma ni niega que Borges creyera en los ángeles o arcángeles o serafines. Sencillamente, para efectos de la acción narrativa, el autor incluyó tal personaje inmaterial, no porque posea o carezca de una “íntima fe”, como lo juzga Massuh, sino por circunstancias puramente literarias. En este mismo rubro es como analizo el panteísmo intradieético de la obra ficcional “La escritura del dios”, cuando el mago menciona “Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad, y entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre.”<sup>30</sup> Aquí alude al fenómeno de la disolución individual para perderse en un órgano totalizador: esto no es sólo paráfrasis de la cita, ya que pido al lector que ubique la oración anterior inmediata para que reverbere su significado: “Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses.”<sup>31</sup> El Dios que está detrás de este dios (demiurgo), que a su vez está detrás de los dioses (demiurgos) coloca un marco referencial deísta, por lo tanto esa “sola felicidad” es una expresión de los fenómenos panteístas que se están desvelando delante de Tzinacán. Después de este acontecimiento es que al mago ya no le importa su ser individual; por ello expresa:

Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras,

---

<sup>29</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. I.*, Emecé Editores, Buenos Aires, pág. 554.

<sup>30</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 599.

<sup>31</sup> Borges, *idem*.

aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie.<sup>32</sup>

Recordemos el concepto de “nadie” que permea la obra borgiana, sobre todo en el ensayo “De Alguien a Nadie” y en “Historia de los ecos de un nombre”, ambos compilados en *Otras Inquisiciones*. En estos textos expone:

Dios es la nada primordial de la *creatio ex nihilo*, el abismo en que se engendraron los arquetipos y luego los seres concretos. Es Nada y Nadie; quienes lo concibieron así obraron con el sentimiento de que ello es más que ser un Quien o un Que.<sup>33</sup>

Por estas razones considero que negar categóricamente el panteísmo en la obra borgiana es un error, pero también el generalizar su presencia lo es, ya que hay textos en los que, efectivamente, Borges está excluyendo cualquier lógica deísta, y sólo se refiere a una pérdida de identidad desde las posibilidades poéticas que halla en tales conceptos. Como es el caso clarísimo del poema “Tú” en *El oro de los tigres*. Es este texto Borges trata el tema sin alusión alguna a la divinidad, pues su centro es la unidad poética.

A pesar de mencionar cómo se excluye el concepto de panteísmo en casos como este poema, no por ello se puede afirmar, junto con Massuh, que este concepto es absurdo e inexistente en la obra borgiana. Si apelamos a un estudio más puntual, deberíamos especificar en cuáles casos sí lo permite la lógica intradieética y en cuáles no es posible hablar de panteísmo. Con este orden de ideas enumero textos panteístas (“Los teólogos”, “La escritura del dios”, “La moneda de hierro”, “El guerrero y la cautiva”) y textos no panteístas pero con tema de unidad poética (“Tú”, “Tres versiones de Judas”, “Undr”).

### **2.5.1. Unidad y opuestos complementarios**

El tema de los opuestos se desarrolla en Borges hacia una confluencia reiterativa: la unidad: esta visión está sostenida por lecturas alquímicas, gnósticas, herméticas y cabalísticas que he ido desglosando en su momento. Añadimos a este análisis las palabras de Estela Cédola respecto a los sistemas de opuestos complementarios:

Desde el punto de vista estructural todos los relatos presentan un esquema binario según el cual el texto —sea fracturado en dos y jugando siempre con un sistema de oposiciones— propone al final una coincidencia o demuestra que el antagonismo es falso. Hay pues una tensión que a veces se resuelve, pero que, en

---

<sup>32</sup> Borges, *idem*.

<sup>33</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. II*, Emecé Editores, Buenos Aires, pág. 116.



general, permanece sin que el autor vaya más allá de lo que esa situación paradójal sugiere por sí misma.<sup>34</sup>

Esta tensión no es resuelta por Borges porque forma parte de las características de su relato abierto, es decir, que las situaciones más importantes dadas a partir de la toma de conciencia de la unidad se dan en un tiempo posterior al que abarca la narración. En el caso de Aureliano, por ejemplo, se deduce que inicia un proceso de asimilación de la verdad divina que le muestra cómo Juan de Panonia y él forman parte de una unidad que a su vez, es fragmento de la gran Unidad. Pero todo esto podemos especular que ocurre después del punto final del cuento.

Finalmente tenemos una pareja de opuestos que se complementan hasta formar una unidad pero en relación con el propio universo literario de Borges: el *zahir* y el *aleph*. Cédola dice al respecto: “podríamos afirmar entonces que toda la obra de Borges se realiza entre Aleph y Zahir, entre la primera y la última letra del alfabeto.”<sup>35</sup> De modo que la alusión al *aleph* a partir del *zahir* es un encuentro de opuestos complementarios, pues este fenómeno no sólo sucede con las criaturas individuales y en colectivo sino con las fuerzas divinas: lo “demoníaco” del *zahir* es parte de Dios como lo son Judas y Otto Dietrich para el cumplimiento de la totalidad de su creación absolutamente oximorónica. En esta medida *zahir* y *aleph* giran mostrando las dos caras del infinito: lo vertiginoso y lo inmóvil, la lucidez y la locura. No es casualidad que ambas obras tengan como preludeo al encuentro con el objeto metahierofánico una obsesión amorosa del protagonista llamado Borges: en el caso de “El Aleph” tenemos la pasión callada hacia Beatriz Viterbo, y en el caso de “El Zahir” la admiración hacia Teodelina Villar. La muerte de ambas desata un principio de irrealidad en tales protagonistas que son el mismo personaje, y la ruptura de los ritos, de lo previsible, es entregado al mundo caótico en el que puede acceder a una verdad suprema, inmanejable, inolvidable. Estela Cédola dice al respecto:

El cuento adquiere todo su sentido, entonces, si se lo relaciona con “El Aleph”. Si la función de la visión aléfica es permitir la creación poética en el mayor grado posible de perfección, la visión obsesiva e insomne del Zahir impide todo acto creativo, impide soñar, imaginar, crear. Si el poeta únicamente puede pensar en una sola cosa, la poesía no es posible porque el Zahir se opone al universo.<sup>36</sup>

No sólo sucede esto con el *aleph* y el *zahir*, sino que en otros textos narrativos también se da un diálogo de complementariedad por medio de los opuestos, como en el caso del

---

<sup>34</sup> Estela Cédola, *Borges o la coincidencia de los opuestos*, EUDEBA, Buenos Aires, 1999, pág. 110.

<sup>35</sup> Cédola, *Op. cit.* pág. 129.

<sup>36</sup> Cédola, *Op. cit.*, pág. 267.

magos de “Las ruinas circulares” respecto al mago Tzinacán de “La escritura del dios”, ya que el primero busca reproducir un atributo divino para exaltar su individualidad, su poder personal creador, y de esta manera da pie a la formación de su hijo onírico hasta que el primogénito se confunde con los hombres de la vigilia, pero sin conciencia ni voluntad de ello el mago se convierte en una representación panteísta del atributo divino llamado Causa —sin que haya sido esa su voluntad—, pues se descubre a sí mismo atravesando las llamas ileso como “nada, nadie”, y se sabe reflejo de la gran ilusión que todos formamos. En cambio Tzinacán prefiere no ejercer su poder aunque haya estado frente a un objeto metahierofánico; no obstante el mago pudo ver parte de Dios en la Rueda —ya que esta figura es la esfera platónica con su forma tridimensional— y con este descubrimiento se hubo hallado ante la posibilidad de obtener todo el poder para liberarse de su prisión y gobernar sobre un imperio entero, renunció a esta prerrogativa que intensificaría su individualidad, ya que como él mismo dice: “Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie.”<sup>37</sup> Y de esta manera ambos magos coinciden con la misma experiencia panteísta pero a través de conciencias y objetivos opuestos.

---

<sup>37</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. I.*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 599.

## TERCER CAPÍTULO

### 3 Análisis del atributo LOGOS

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.  
“El Gólem” en *El otro, el mismo*.  
J. L. Borges

Con una fuerte tendencia nominalista,<sup>1</sup> el autor de “la escritura del dios” capitula la importancia del Nombre en la búsqueda de la esencia de las cosas. A Borges le interesaron los juegos cabalísticos en los cuales se perseguía el Nombre Absoluto como parte de la conquista imposible que se plantea la humanidad a partir de una aparente propuesta de Dios para que sea nombrado correctamente por sus criaturas, y para tal efecto, deja innumerables indicios en los textos sagrados, así como la obtención del conocimiento total a partir del Verbo o Logos que posibilita el poder consciente sobre los misterios del universo. La trascendencia que tiene el Logos para los gnósticos son pneumáticos por excelencia, es decir que es como emanación del aliento divino, hallan el primer paso de la materialización de tal aliento a través de la pronunciación del nombre. En la concepción bíblica, a su vez, se establece la importancia del Verbo desde el primer versículo del *Génesis* en el *Antiguo Testamento*, y desde las primeras referencias a Jesús “El Cristo” en el *Nuevo Testamento*; todos los evangelistas se refieren a él como el Verbo. Borges retoma esta idea especialmente en el Evangelio de *Juan*, 1: 14, como se puede ver en dos poemas de *El otro, el mismo* y *Elogio de la sombra*, que llevan como título la referencia bíblica tal cual “Juan 1:14”.

Si bien por un lado la concepción nominalista otorga seguridad al hombre porque en el aliento divino reproducido por el aliento humano se pueden hallar las esencias de las cosas, por otro lado, para el Borges de *Ficciones* enfatizar el horror a lo sagrado es parte inherente de la naturaleza humana, y específicamente, de sus investigaciones en torno a la exaltación judaica a través precisamente de los nombres secretos de Dios; o bien del galardón *non plus ultra* al hallar el nombre absoluto que

---

<sup>1</sup> El principal planteamiento de Guillermo de Occam descansaba en la idea de que la esencia de las cosas estaba en su nombre y toda la demás conformación material era mero accidente del arquetipo nominal por excelencia, sobreviviente a épocas, naciones y valores diversos.

llevaría el número cien en una lista accesible a los seres humanos a través del arduo trabajo hermenéutico para encontrar noventa y nueve nombres de Dios. No obstante este tesoro es perseguido por sectas secretas, en conciliábulos de iniciados, y es anhelado como la máxima presea de salvación desde los mitos judíos e islámicos (también en la tradición islámica Alá, Dios, tiene cien nombres), la posesión final del nombre secreto de Dios o el Logos resultaría una verdadera pesadilla, porque no podemos lidiar con el milagro total de lo sagrado; está más allá de nuestra *psiqué* y de nuestro cuerpo. La posesión del nombre absoluto de Dios o su Logos significaría la posesión de un *aleph*, o de un *zahir* o de un *libro de arena*, o bien de la inmortalidad y la memoria perpetua, como podemos verlo en varios cuentos de Jorge Luis Borges. O bien, la destrucción del hombre condenado a ello desde su misma esencia, ya que si la condición humana está limitada *per se*, siendo fieles a la frase “*lux, umbra dei*”, el encuentro con la totalidad de lo divino sería aniquilante. Todos esos objetos y/o condiciones requieren necesariamente de la redención del olvido para no sucumbir ante el desquiciamiento de lo sagrado al mostrarse en su plenitud sobrehumana.

### **3.1. Dios como personaje metahierofánico a través del Logos**

Borges construye en el cuento “El espejo y la máscara” contenido en su obra ficcional *El libro de arena* una analogía con el objeto total llamado “el aleph”, con la diferencia de que en “El espejo y la máscara” la manifestación de Dios en infinito se da a través del Logos que constituye la única palabra del poema metahierofánico. Antes de la creación del poema que consta de una palabra única, se dieron dos intentos por parte del poeta protagonista para hacer surgir lo insólito. Cuando regresa el poeta ante el rey con una loa que pretende ser más profunda que su anterior trabajo literario expuesto ante la corte, surge un fenómeno no sólo poético sino místico:

La página era extraña. No era una descripción de la batalla. En su desorden bélico se agitaban el Dios que es Tres y es Uno, los números paganos de Irlanda y los que guerreaban, centenares de años después, en el principio de la Edda Mayor.<sup>2</sup>

Esto sólo es una antelación a lo que verdaderamente resultará indescriptible para el poeta, pues como vimos con el caso de “El aleph”, estas manifestaciones directas de lo sagrado no son traducibles a nuestro lenguaje “que es lineal y sucesivo”, porque contiene el Todo.

---

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. III*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 46.

En el cuento “El Zahir”, el nombre que se le da a la moneda es tan sólo uno de los noventa y nueve nombres de Dios, y sin embargo contiene la manifestación desquiciante del Ser supremo, porque se filtra un efecto desestabilizador en la capacidad de olvido del protagonista. De la misma manera en el cuento “La escritura del dios” tenemos que Dios ha escrito una sentencia prodigiosa hecha para que la posteridad la acoja en la piel de una criatura que el narrador llama otro de los atributos de Dios: el Jaguar.

En “El Zahir” hallamos la posibilidad del Nombre Absoluto posterior al esfuerzo de encontrar y pronunciar los noventa y nueve nombres divinos, pues ya se manifiesta abiertamente uno de ellos:

*Zahir*, en árabe, quiere decir notorio, visible; en tal sentido es uno de los noventa y nueve nombres de Dios; la plebe, en tierras musulmanas, lo dice de “los seres o cosas que tienen la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente”.<sup>3</sup>

El *zahir* es un objeto de la voluntad de Dios que ha tomado diferentes formas a lo largo de la historia de la humanidad, según nos señala Borges-personaje, y como Dios es omnisciente, preveía que el narrador hallara el *zahir* en esa época de la humanidad (1948):

Taylor narró la historia a Mamad Al-Yemení de Fort William; éste le dijo que no había criatura en el orbe que no propendiera a *Zaheer*, pero que el Todomisericordioso no deja que dos cosas lo sean a un tiempo, ya que una sola puede fascinar muchedumbres. Dijo que siempre hay un *Zahir* y que en la Edad de la Ignorancia fue el ídolo que se llamó Yaúq y después un profeta del Jorasán, que usaba un velo recamado de piedras o una máscara de oro. También dijo que Dios es inescrutable.<sup>4</sup>


Sólo por tratarse de un objeto que lleva uno de los noventa y nueve nombres de Dios se convierte en una realidad perturbadora, pues el nombre impregna de una metafísica inaccesible a dicha moneda, adjudicándole esta capacidad de interferir en la función del olvido de quien tiene contacto con ella. El *zahir*, en esta ocasión se nos presenta como una moneda, pero bien podría seguir siendo cualquiera de los seres y las cosas en las que se ha materializado uno de los nombres divinos, y el efecto sería el mismo.

Sin embargo no todas las alusiones al Logos se manejan con los mismos elementos, pues el en caso del *zahir* hay un encuentro perturbador que provoca la degradación intelectual del protagonista casi de inmediato, o en la presencia de la

---

<sup>3</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 593.

<sup>4</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 594.

Rueda, el mago Tzinacán recibe una especie de iluminación que lo hace consciente de su condición panteísta en un solo instante, al acceder a la visión total que le devuelve la Rueda, por la cual llega a la conclusión de que es todos los seres vivientes y ha logrado la despersonalización, es nadie y todos al mismo tiempo. Pero no sucede lo mismo en el caso del cuento “Undr” de *El libro de arena*. En este texto el islandés Ulf Sigurdarson llega a Upsala, donde se rinde culto al misterio de la Palabra, se le simboliza por medio de un pez (símbolo de Cristo por haber nacido en la era de piscis ) , un disco rojo (símbolo del sol=Apolo) y un dibujo del que sólo se menciona su existencia más no se le describe. El extranjero se salva de morir por profanar con sus pies Upsala porque compone una *drápa* o poema laudatorio para el rey de dicha tierra, por lo cual obtuvo una sortija de plata a manera de protección o símbolo postergatorio de su muerte. Sin embargo tiene la experiencia de escuchar la Palabra, por lo cual queda marcado y tiene que huir.

Caminé unos pasos. Una mano en el hombro me detuvo. Me dijo:

—La sortija del rey fue tu talismán pero no tardarás en morir porque has oído la Palabra. Yo, Bjarni Thorkelsson, te salvaré. Soy de estirpe de *skald*. (...) Tú y yo somos poetas; te salvaré. Ahora no definimos cada hecho que enciende nuestro canto; lo ciframos en una sola palabra que es la Palabra.

Le respondí:

—No pude oírla. Te pido que me digas cuál es.<sup>5</sup>

Aquí el personaje no se autocondena a la locura o a la memoria persecutora, o bien a la exclusión de la realidad cotidiana, sino que el castigo por haber accedido a una maravilla que le estaba vedada viene del exterior, porque en realidad no asimiló su encuentro con el Logos. El extranjero transforma su vida a partir de ese episodio que lo marca y se dedica a encontrar la Palabra.

En el curso del tiempo he sido muchos, pero ese torbellino fue un largo sueño. Lo esencial era la Palabra. Alguna vez descreí de ella. Me repetí que renunciar al hermoso juego de combinar palabras hermosas era insensato y que no hay por qué indagar una sola, acaso ilusoria. Ese razonamiento fue vano. Un misionero me propuso la palabra Dios, que rechacé.<sup>6</sup>

No obstante leemos esta negación, casi rechazo en el texto, no hay que olvidar que en la poética borgeana aseveraciones tan categóricas deben ser consideradas con cautela, e incluso se convierten en un guiño reiterativo que nos invita a tomar la negación exactamente como su opuesto. Por lo tanto cabe la posibilidad de que esa palabra en efecto pudiera ser “Dios”, o algo que significara la fuerza total del universo, pues para

---

<sup>5</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 50.

<sup>6</sup> Borges, *Op. cit.*, pp. 50-51.

Borges la divinidad y el universo significan lo mismo. Los años de huida al extranjero fueron un tiempo en el que se realizó una especie de iniciación, y habiendo experimentado diferentes oficios, e incluso al cometer asesinatos, al realizar crímenes que antes del encuentro con la Palabra no se hubiera imaginado, Sigurdarson está preparado para enfrentarse al misterio. En su reencuentro con Thorkelsson el extranjero recibe la revelación de la Palabra que se da no en la culminación de la razón o la vida del protagonista, sino en la agonía del hombre que intentó salvarlo:

Dijo la palabra *Undr*, que quiere decir maravilla.  
Me sentí arrebatado por el canto del hombre que moría, pero en su canto y en su acorde vi mis propios trabajos, la esclava que me dio el primer amor, los hombres que maté, las albas de frío, la aurora sobre el agua, los remos. Tomé el arpa y canté con una palabra distinta.  
—Está bien —dijo el otro y tuve que acercarme para oírlo—. Me has entendido.<sup>7</sup>

Por otro lado, el planteamiento de que la palabra de Dios no esté en el Alcorán, sino de que Dios mismo esté contenido dentro de este texto, es uno de los pilares que podemos encontrar en el cuento llamado “La busca de Averroes”, en el cual se propone la idea de que uno de los atributos de Dios más cercanos al hombre, el logos, pueda efectivamente manifestarse a través de un libro, que sería la totalidad del aliento divino hecho palabra.

(...) Farach expuso largamente la doctrina ortodoxa. El Qurán (dijo) es uno de los atributos de Dios, como Su piedad; se copia en un libro, se pronuncia con la lengua, se recuerda en el corazón, y el idioma y los signos y la escritura son obra de los hombres, pero el Qurán es irrevocable y eterno.

Podemos ver cómo a través de este planteamiento se conjugan dos condiciones de Dios: la primera es su manifestación metahierofánica a través del Qurán como arquetipo, pero como ésta sólo nos es comentada por el narrador como parte de las discusiones teológicas de sus personajes, descubrimos que en el texto aludido Dios se encuentra sólo como personaje referencial.

### **3.2 Dios, incognoscible, y, al mismo tiempo, intrínseco**

En “El Zahir” el atributo del Nombre Absoluto lleva al conocimiento relativo de lo incognoscible: Dios. Pero también existe la posibilidad de que una ruta de acceso a esto sea el propio nombre de los seres creados por Dios, e incluso se contempla la posibilidad de que el hombre mismo sea indicio de su propia búsqueda.

---

<sup>7</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 50.

(...) Para perderse en Dios, los sufíes repiten su propio nombre o los noventa y nueve nombres divinos hasta que éstos ya nada quieren decir. Yo anhelo recorrer esa senda. Quizá yo acabe por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo y de repensarlo; quizá detrás de la moneda esté Dios.<sup>8</sup>

En “El Zahir” los cabalistas y los gnósticos compartieron pilares análogos en sus creencias:

Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmos, un simbólico espejo del universo; todo, según Tennyson, lo sería. Todo, hasta el intolerable Zahir.<sup>9</sup>

Pareciera que por esta frase se reduce la presencia del *zahir* a un objeto hierofánico propiamente dicho y no metahierofánico como se ha propuesto en el presente trabajo, sin embargo, la misma aseveración del narrador respecto a la manera en la cual percibirá al *zahir* nos devuelve al terreno de lo metahierofánico, pues se rehúsa a considerar al *zahir* como un “simbólico espejo del universo”, sino como una realidad-idealidad que monopoliza su mente, y le da la posibilidad de perderse en la otra parte de la fuerza divina: la oscuridad, el *daimon*, o lo demoníaco que rebasa su estado material y lo arroja a un aparente caos inmaterial. Así como otros personajes borgeanos tuvieron un encuentro con la parte luminosa de Dios, este hombre encuentra la manifestación de opuesto de Dios que sigue siendo él mismo por su carácter de omnipresente, omni-incluyente:

Yo no percibiré el universo, percibiré el Zahir. Según la doctrina idealista, los verbos *vivir* y *soñar* son rigurosamente sinónimos; de miles de apariencias pasaré a una; de un sueño muy complejo a un sueño muy simple. Otros soñarán que estoy loco y yo con el Zahir.<sup>10</sup>

Asimismo nos encontramos con la especulación que hace el protagonista de “La escritura del dios” en torno a la respuesta probable sobre el hecho de que la sentencia divina estuviera registrada en los rasgos de su rostro:

Quizá en mi cara estuviera escrita la magia, quizá yo mismo fuera el fin de mi busca. En ese afán estaba cuando recordé que el jaguar era uno de los atributos del dios.

Entonces mi alma se llenó de piedad. Imaginé la primera mañana del tiempo, imaginé a mi dios confiando el mensaje a la piel viva de los jaguares, que se amarían y se engendrarían sin fin, en cavernas, en cañaverales, en islas, para que los últimos hombres lo recibieran.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. I*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 595.

<sup>9</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 594.

<sup>10</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 595.

<sup>11</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 597.



No obstante en “La escritura del dios” comprende el protagonista que hay formas más sutiles de haber trascendido el Logos a través de una piel que repite generación tras generación sus combinaciones, sus simetrías; el mago vive la posibilidad de que este atributo pudiera haber quedado marcado en el cuerpo del ser humano como una forma de dignificar la vida humana, y de cumplir con la consigna de que siendo Dios omnipresente, no podría dejar de lado la materia de una más de sus criaturas.

### 3.3 La experiencia de la revelación

En otro orden de ideas tenemos nuevamente un encuentro insoportable con el atributo Logos en el poeta de “El espejo y la máscara”. El protagonista obtiene una experiencia perturbadora a través del Logos, dándole así un carácter divino al lenguaje, y por lo tanto, una dimensión suprahumana que finaliza con la muerte de la razón o la muerte del cuerpo, a manera de castigo o autocastigo por rebasar las limitaciones humanas en el fuego sagrado del Verbo que todo lo crea y todo lo destruye, pues el rey lo conmina a que repita la línea única que forma su poema, pero el poeta se rehúsa a hacerlo. Finalmente cuando lo hace el poeta, la reacción de ambos fue una sucesión de emociones: del pronunciamiento secreto de una “plegaria secreta o una blasfemia” a la maravilla de aquel Verbo, después a la descomposición del semblante de los dos y a la palidez.

Hace referencia al horror sagrado y la transgresión por abarcar un poder que sólo corresponde a Dios: el de crear un objeto en el que esté contemplada la totalidad. La alusión al Espíritu, siguiendo la idea de la Trinidad nos remite a Dios, indudablemente:

—En el alba —dijo el poeta— me recordé diciendo unas palabras que al principio no comprendí. Esas palabras son un poema. Sentí que había cometido un pecado, quizá el que no perdona el Espíritu (...)

—El que ahora compartimos los dos —el Rey musitó—. El de haber conocido la Belleza, que es un don vedado a los hombres. Ahora nos toca expiarlo. Te di un espejo y una máscara de oro; he aquí el tercer regalo que será el último. Le puso en la diestra una daga.

Del poeta sabemos que se dio muerte al salir del palacio; del Rey, que es un mendigo que recorre los caminos de Irlanda, que fue su reino, y que no ha repetido nunca el poema.<sup>12</sup>

Éste es un ejemplo más de cómo el hombre tiene que pagar con la pérdida de su razón o la pérdida de su vida el contacto pleno con lo divino.

---

<sup>12</sup> Borges, *idem*.

Por su parte el mago de “La escritura del dios” va llegando a conclusiones a lo largo de su estancia en la prisión y razona en torno al lenguaje de la divinidad que no puede ser otra su expresión que la síntesis de todas las palabras existentes en el universo a través de una sola Palabra.<sup>13</sup>

Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. Con el tiempo, la noción de una sentencia divina parecióme pueril o blasfematoria. Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo.<sup>14</sup>

Como se puede ver en otras narraciones (“La Biblioteca de Babel”, “El Aleph”), Borges equipara su noción de universo con la de divinidad como símbolos de algo sobrehumano, que trasciende la racionalidad y los alcances físicos reales del mundo:

Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo.<sup>15</sup>

Hay otro punto para aclarar en el tratamiento que se le da en el presente trabajo a la presencia divina en la obra borgeana, ya que aunque varias veces se menciona a los dioses o son imprecados, en realidad nunca es abandonado el concepto de que hay una inteligencia suprema detrás incluso de esas divinidades, fiel a su especulación permanente de qué Dios está detrás del Dios concebible, y quién, detrás del antecedente del primero mencionado. El mago Tzinacán habla sobre el dios sin cara que sostiene a todos los dioses, lo que consolida la idea de que soterrada en la imagen pluralista hay una concepción monoteísta.

Beatriz Borovich comenta acerca de “La escritura del dios” que en el estudio guemátrico se puede deducir el encuentro del mago con el Nombre de Dios, pues en los elementos que componen la Rueda está sintetizada la esencia de dicho Logos.

Y al aceptar su destino ocurrió el prodigio: una altísima Rueda de agua y fuego lo envolvió por todas partes. Agua (*Mem*); fuego (*Shin*). La suma de *Mem* (40) más *Shin* (300) da 340. Tres más cuatro: *siete* = 7), el número dedicado al creador. Agua y fuego se hicieron presentes gemátricamente: se hizo presente el

---

<sup>13</sup> De la misma manera en la que todas las imágenes o todo el lenguaje visual del universo se compendia en el *aleph*, o igual que los esfuerzos de los habitantes de Tlön por crear obras que consten de una única palabra.

<sup>14</sup> Borges, *Op. cit.*, pp. 597-598.

<sup>15</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 598.

340, es decir, el número siete, *Sheva*, número dedicado a Dios. *Trescientos cuarenta*, la palabra *SHeM* (*Shin*: 300, *Mem*: 40), el Nombre de Dios.<sup>16</sup>

Por su parte, Jaime Alazraki también menciona la importancia de la unión de simbolismos entre las letras del alfabeto hebreo analizadas cabalísticamente y los cuatro elementos, pero en lo que concierne particularmente al cuento de “La escritura del dios” la parte que considera más sobresaliente es la analogía entre el mago y Arjuna, perteneciente a la mística hindú, pues analiza que:

In both Borges’s story and the Gita, the godhead and the universe are referred to as synonyms. We have seen earlier that Tzinacantan fails to distinguish between the divinity and the universe: “I do not know if these words are different”, he says. Khrisna, before giving Arjuna the “celestial eye”, tells him, “See now the whole universe with all things that move not, and whatever thy soul may yearn to see. See it all as One in me” (XI:7). As Tzinacantan’s vision is not the result of mystical meditations and ecstasy but a kind of miraculous apparition, so the union (or *yoga* as it is often called in the Gita) with the One is not mystically reached by Arjuna –it is rather granted to him as a token of Krishna’s omnipotence.<sup>17</sup>

Esta analogía resulta de una notable coherencia si consideramos que los procesos de ambos personajes (el mago y Arjuna), sin tener la metodología del yoga, lograron como producto final la visión del Uno,<sup>18</sup> lo que reportó en sus vidas una experiencia de revelación que, sobre todo, les trajo la conciencia de la pertenencia al Todo. Antes de esta vivencia Arjuna se debatía entre la negación a entrar en combate con sus aparentes enemigos, pues los Pandavas y los Dritharashthras que no eran más que hermanos distanciados; mientras que Tzinacán buscaba descifrar la escritura que había dejado su Dios para todas las generaciones, y encontrar esto podría liberar a sus congéneres de su limitada naturaleza humana.

Es importante señalar que el narrador de “La escritura del dios” elige cabalmente el uso de mayúsculas o minúsculas para distinguir entre dios (demiurgo) y Dios (Causa Primera): el protagonista intenta descifrar la escritura del demiurgo pero se le revela Dios:

---

<sup>16</sup> Beatriz Borovich, *Los caminos de Borges. La Kábala, los mitos y los símbolos*, Lumen, Buenos Aires, 1999, pág. 79.

<sup>17</sup> Alazraki, Jaime, *Borges and the Kabbalah and Other Essays on his Fiction and Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, pp. 47-48.

<sup>18</sup> A través de la Palabra expuesta en la imagen de la Rueda el mago tuvo la experiencia del encuentro con la Unidad. No hubo más búsquedas ni más dudas. Todo estaba revelado ante él. Por su parte, Arjuna también tiene un encuentro con el poder de la Palabra pero desglosada en el discurso que le da Krishna sobre el sentido último de todo lo creado, ante lo cual Arjuna, al igual que el mago de “La escritura del dios”, queda en un estado de aceptación de la sabiduría divina y contemplación absoluta: “por tu gracia recuerdo mi Luz, y ahora ido es mi error. Mis dudas no son más, es firme mi fe y ahora puedo decir: ‘Hágase tu voluntad’.” (*El Bhagavad Gita*, pág. 164)

Hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo.<sup>19</sup>

Esta imagen nos recuerda la revelación del *aleph*. Borges evoca en “La escritura del dios”, para complejizar aún más, a los demiurgos degradados de los que habla la Cábala, de acuerdo a las sucesivas emanaciones y al demiurgo de la primera emanación: “Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses.”<sup>20</sup>

Gabriela Massuh utiliza arbitrariamente la ortografía para analizar este texto borgeano, lo cual significa una significativa imprecisión, pues sí tiene un sentido para efectos hermenéuticos. Por si acaso tuviéramos duda sobre el uso de mayúscula y minúscula elegido por el mismo Borges, sólo tenemos que referirnos al epílogo de *El aleph* en el volumen primero de sus *Obras Completas*, donde dice: “La escritura del dios” ha sido generosamente juzgada; el jaguar me obligó a poner en boca de un “mago de la pirámide de Quaholom” argumentos de cabalista o de teólogo.”<sup>21</sup> Massuh cita este mismo epílogo en su obra *Borges: una estética del silencio*, en la página 122 con mayúscula en la palabra “Dios”, así como en las páginas 118, 146 y 147. Subrayar esto no es una frivolidad, ya que de este uso de mayúscula o minúscula dependen las categorías de demiurgo o Causa Primera en los textos borgeanos.

Como el cuento de “La escritura del dios” contiene una gran riqueza simbólica, Mariana Z. Henriksen propone en su tesis doctoral de Filosofía titulada “Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar”, que la luz que entra a mediodía “sirve de salvoconducto para que el personaje traspase los tiempos (...) La hierofanía, por lo general, se manifiesta en forma de luz”<sup>20</sup> relacionado con el tiempo de la Creación *pos umbrae*. Pero también Henriksen aporta un cuadro completo en el que la propuesta de que la bóveda-cárcel está simbolizando una *imago mundi*, y la trampa que se abre cada día en al hora en la que no hay sombra “tiene un valor cosmológico de *axis mundi*”,<sup>21</sup> lo cual significa el encuentro entre lo humano y lo divino dando pie a la experiencia del tiempo sagrado. Al respecto dice Alazraki: “El mago se propone descifrar “una sentencia mágica” y termina enfrentándose con Dios. Recuérdese que “El aleph” y “El zahir” empiezan como la cursi historia de un amor frustrado y oximorónicamente ceden

---

<sup>19</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. I*, Emecé Editores, Buenos Aires, pág. 598.

<sup>20</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 599.

<sup>21</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 629.

<sup>20</sup> Mariana Zheyla Henriksen, *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar (spanish text)*, California University Press, Michigan, 1990, pág. 93.

<sup>21</sup> Henriksen, *Op.cit.* pág. 94.

a la visión de la divinidad.”<sup>22</sup> El adverbio que utiliza Alazraki (“oximorónicamente”) describe de una forma muy sintetizada el proceso por el que pasan los personajes borgeanos en los tres textos referidos: el amor frustrado, el desamor vivido por los protagonistas de “El aleph” y “El zahir” es una experiencia de separatidad, así como la vivencia de no fraternidad que sufre el mago en su encierro. Pero en la segunda mitad de las tres tramas se empieza a dar la posibilidad de perderse en una visión total, enceguecedora, desquiciante, es decir, la unión que convierte el “alguien” en “nada”, en “nadie”.

Finalmente, se observa que tanto en el objeto llamado *zahir* como en la Rueda o el poema que consta de una sola palabra, la presencia del Logos es una de las manifestaciones más peligrosas para el hombre porque el *homo locus* desmesura su poder y cree que su acceso a la divinidad es una experiencia más fácil de lo que la voluntad teleológica permite.

---

<sup>22</sup> Henriksen, *Op. cit.*, pág. 93.

## CUARTO CAPÍTULO

### 4 Análisis del atributo ETERNIDAD

¿Qué significa la eternidad dentro de los textos borgeanos?, ¿quién o quiénes pueden acceder a ella? Estos son algunos cuestionamientos que van hallando su sitio y su claridad en algunos cuentos de la obra de Jorge Luis Borges. Como sucede con la percepción berkeleyana de la realidad, Borges tampoco coincide con la teoría de Dunne sobre la eternidad, pero la admira y le da aplicación literaria. Dice Borges en *Siete noches*:

Recuerdo ahora el libro de Dunne, *An Experiment with Time*. No estoy de acuerdo con su teoría pero es tan hermosa que merece ser recordada (...) A cada hombre le está dado, con el sueño, una pequeña eternidad personal que le permite ver su pasado cercano y su porvenir cercano. Todo esto el soñador lo ve de un solo vistazo, de igual modo que Dios, desde su vasta eternidad, ve todo el proceso cósmico.<sup>1</sup>

Con base en esta cita que sustenta algunos poemas de Borges<sup>2</sup> podemos deducir que la eternidad es un instante que no permite separar como elementos autónomos y definidos el presente del pasado ni del futuro: esta es la visión perpetua de Dios; fugaz, para algunos seres humanos como el protagonista de “El aleph”, el mago de “Las ruinas circulares” o Hladík en “El milagro secreto”.

#### 4.1 Coprotagonismo de Dios en la narración a través de su Omnipotencia

Tanto en el cuento “El milagro secreto” como en el texto “La otra muerte” Dios funciona como coprotagonista que, por una parte, manifiesta su atributo de omnipotencia, y por otro lado, provoca que los protagonistas de ambos cuentos se vean inmersos en una experiencia de transitar del tiempo profano al tiempo sagrado, destrozando con ello la concepción del tiempo lineal posible, a través de su atributo de eternidad.

En el cuento “La muerte y la brújula”, cuyos atributos de Dios son Logos y Eternidad, Borges toma elementos de la religión judía que le sirven para la extraordinaria forma de

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. III*, Emecé Editores, Buenos Aires, pp. 221-222.

<sup>2</sup> “Y te veré por vez primera, quizá,/ como Dios ha de verte,/ desbaratada la ficción del Tiempo/ sin el amor, sin mí.” (“Amorosa anticipación” en *Luna de enfrente*); “Dios, que salva el metal, salva la escoria/ y cifra en Su profética memoria/ las lunas que serán y las que han sido. (“Everness” en *El otro, el mismo*); “Torne a afirmar que el arduo monumento/ que erige la soberbia es como el viento/ que pasa, y que a la luz inconcebible/ de Quien perdura, un siglo es un momento.” (“Rubaiyat” en *Elogio de la sombra*); “El hoy es fugaz y es eterno;/ otro Cielo no esperes, ni otro Infierno.” (“El instante” en *El otro, el mismo*).

un cuento policial, con las características principales de dicho género irónicamente subvertidas. Lo más importante a notar es el caso del perseguidor-perseguido. Es decir, que Erick Lönnrot, investigador, encuentra a un homicida porque el homicida ha puesto todas las marcas que sólo podrían ser percibidas por el aguzado intelecto del investigador para llegar a un encuentro entre ellos después de descubrir que Lönnrot está dispuesto a seguir unas líneas de investigación cabalística, así que el triunfo de Lönnrot al hallarlo significa en realidad un fracaso, la asistencia puntual a la cita con su propio homicidio. ¿Qué tendría que ver esto con el Dios de los judíos? La gran ironía de establecer códigos de búsqueda por medio de textos sagrados para dar con ese tan anhelado nombre verdadero de Dios, pero de la misma manera en la que Scharlach va dejando pistas perfectamente planeadas para que Lönnrot llegue a él, y en realidad el perseguidor resulta perseguido, así aseguran los cabalistas que Dios ha dejado signos de búsqueda en los textos religiosos judíos, especialmente La *Torá* y el *Séfer Yetsirá*. Pero quizá esta posibilidad no signifique más que un juego para que los hombres triunfen finalmente al hallar el nombre verdadero de la divinidad, lo cual no es más que el encuentro con algo insoportable para la condición humana, tal como se puede verificar en la influencia que recibiera Borges de las narraciones de Chesterton a través de su personaje el padre Brown, quien constantemente reflexiona sobre las fuerzas de la voluntad divina, al mismo tiempo que juega a resolver casos delictivos auxiliado por su gran intuición.

Hay una tesis interesante, que habla de la precognición que Dios tiene sobre el fracaso o el triunfo de cada criatura que se atreve a seguir los indicios que ha dejado para llegar a pronunciar el centésimo nombre de Dios, el cual es considerado el Nombre Absoluto. Esta tesis versa sobre uno de los atributos de Dios como podemos ver en “La muerte y la brújula”, cuando Lönnrot ordena que le preparen un paquete con los libros del muerto, y en el tercero encuentra lo siguiente:

(...) otro, la tesis de que Dios tiene un nombre secreto, en el cual está compendiado (como en la esfera de cristal que los persas atribuyen a Alejandro de Macedonia) su noveno atributo, la eternidad, es decir, el conocimiento inmediato de todas las cosas que serán, que son y que han sido en el universo.<sup>3</sup>

Respecto a “El milagro secreto”, el protagonista, Haromir Hladík con apellido materno judío (Jaroslavski) y autor de un análisis sobre la obra de un judío (Boehme) fue arrestado el 19 de marzo de 1939 por la guardia alemana del Tercer Reich al ocupar

---

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. I*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pp. 500-501.

Praga. Fue condenado a muerte y su ejecución estuvo programada para el 29 de marzo a las nueve de la mañana. En los ocho días posteriores a su captura Hladík se dedicó a aliviar su terror con juegos mentales en los que imaginaba con minuciosidad todos los detalles de su fusilamiento bajo la superstición de que de esta manera no ocurriría tal atrocidad. Pero en la noche del 28 de marzo Hladík hizo una petición y en la madrugada del 29 tuvo un sueño muy especial:

Habló con Dios en la oscuridad. *Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de Los enemigos. Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días, Tú de Quien son los siglos y el tiempo.*<sup>4</sup>

Frantisek Vrhel en “Borges y Praga”, texto editado en el libro *El siglo de Borges*, se dedicó a rastrear el origen analógico del protagonista de “El milagro secreto”, y encontró datos que arrojan un gusto de Borges por conservar determinadas características del escritor real en el personaje que creó:

Pero es precisamente el escritor checo Václav Hladík (1868-1913), al cual hace mención Balderston. Este Hladík —conforme al “lexikón” de la literatura checa (1993: 187-188)— fue periodista y prosista de orientación naturalista; empezó como autor de cuentos, más tarde de novelas de la sociedad praguense contemporánea, ligada a los artistas y empresarios. La edición de sus obras aparece en 1909 y 1913. Con nuestro protagonista tiene en común, por una parte, la actividad de traductor) traduce la literatura francesa, especialmente a Daudet y Maupassant), por la otra, la creación dramática.<sup>5</sup>

Complementa tal división de realidad y ficción el estudio publicado por Henriksen, quien analiza este cuento a través de una división en personajes de tiempo profano de función colectiva (miembros de la tropa del Tercer Reich, personaje de tiempo profano individual (Hladík); personajes de tiempo sagrado (Dios y Hladík).

Asimismo, divide los tiempos de las intervenciones de Dios para demostrar que su función como personaje no se manifiesta únicamente en el momento de conceder “el milagro secreto” sino desde antes; menciona que la primera acción de Dios es señalar (sugerir a través de simbolismos, sobre todo en el primer sueño acerca del tablero y el premio); la segunda acción del personaje Dios es la de dar (ya que da su palabra en el segundo sueño de Haromir Hladík) y la tercera es la del cumplimiento de su palabra.

Trasciende el hecho de que tanto Dios como Hladík utilizan los mismos métodos de creación; primero, tanto Hladík como Dios crean personas-personajes que rompen con la secuencia lógica del tiempo, porque el tiempo lineal es una ilusión;

---

<sup>4</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 511.

<sup>5</sup> Frantisek Vrhel, “Borges y Praga”, en *El Siglo de Borges*, Vol. I, Iberoamericana, 2000, pág. 446.



segundo, ambos, como señala Henriksen, utilizan para “su creación poética la palabra sonora y no la escrita.”<sup>6</sup> Esta sonoridad es relevante también por su alusión cabalística a los procesos hermenéuticos que tienen como fin último pronunciar correctamente la palabra divina que, una vez descifrada, pueda reproducir el máximo atributo de Dios: la Creación; sin embargo esto está ligado a la falibilidad humana, y por tanto a la experiencia del castigo. Tal señalamiento se basa en la forma de crear de Hladík, quien escucha los versos dentro de su mente, y a sí los va puliendo; además de la voz divina que escucha dentro de su sueño.

De igual manera en “Inferno: 1, 32” del libro *El hacedor*, Borges retoma las acciones de Dios para señalar la comprensión de un destino que ha sido diseñado por Él para criaturas humanas y no humanas. Dios le habla a un leopardo que, a finales del siglo XII, se debatía entre sus instintos depredadores, y le explica el objetivo de su vida a través de un sueño como fuente de inspiración para que un hombre utilice su figura como símbolo de un poema, a pesar de haber tenido esta revelación divina porque Dios se dispuso a iluminar “la rudeza del animal”, la criatura se sumió en sensaciones de “oscura resignación” y “valerosa ignorancia”, adjetivos usados por Borges para describir la complejidad del mundo interiorizado por seres racionales e irracionales, ya que la vivencia onírica hermana a todas las criaturas por ser un espacio más perteneciente al plano de laboratorio con lo cual se subraya la posibilidad de los arquetipos del inconsciente colectivo propuesto por Jung de experimentación en las creaciones divinas y humanas, por imitación a ésta. En dicho texto se relata cómo Dios habló también a través de un sueño a Dante, quien se moría en Ravena, y ante la desolación de su agonía, Dios también le declaró el propósito de su vida, ante lo cual Dante se debatió al despertar entre la añoranza y el agradecimiento porque “sintió que había recibido y perdido una cosa infinita, algo que no podría recuperar, ni vislumbrar siquiera, porque la máquina del mundo es harto compleja para la simplicidad de los hombres.”<sup>7</sup>

Resulta significativa —para efectos de la respuesta de la divinidad posteriormente— una de las escenas oníricas que Hladík vio la noche del 28, pues al contemplarse en una de las naves de la biblioteca del Clementinum tiene claro que busca a Dios. El bibliotecario le responde ante la pretensión de Hladík que “Dios está en

---

<sup>6</sup> Mariana Z. Henriksen, *Tiempo profano y tiempo sagrado en Borges y Cortázar (spanish text)*, California University Press, Michigan, 1990, pág. 52.

<sup>7</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. II*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 185.

una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum”.<sup>8</sup> Añade que esa obsesión ha perseguido a sus padres y los padres de sus padres, y que él mismo ha quedado ciego de tanto buscar ese signo sacro, que sólo hace posible una revelación o una experiencia extática de unión con la divinidad a través del complemento perfecto del hallazgo: la correcta pronunciación de tal letra, es decir la reproducción ritual del mito cosmogónico de creación. La importancia de este sueño previo al “milagro secreto” es que Hladík sí pudo encontrar *parcialmente* a Dios, pues ningún ser humano que deambula por las páginas de Borges como personaje o como lector podría soportar tal manifestación absoluta, a través de dos atributos fundamentales: la omnipotencia y la eternidad.

Por otro lado, tenemos el caso laberíntico de “La otra muerte”, cuento en el que se hace un manejo confuso del tiempo y/o la percepción sobre las circunstancias, pues el protagonista recuerda a un hombre llamado Pedro Damián que luchó en la guerra de Masoller en 1902, sobreviviendo taciturnamente a este acontecimiento. Sin embargo encuentra personajes que contradicen sus recuerdos, pues primero le cuentan una versión en la que Pedro Damián se comporta como un cobarde en 1902. Tiempo después confronta otra versión en la que uno de los participantes de ambas batallas recuerda la imagen de Pedro Damián, pero en la batalla de Entre Ríos en 1946. El elemento perturbador es que Pedro Damián tiene menos de veinte años en la batalla de Masoller, pero también tiene menos de veinte años en la batalla de Entre Ríos de 1946 en la que murió valientemente.

Dentro de varias opciones que el protagonista intenta hallar para explicarse tales confusiones, incluso llega a conjeturar que él pudo haber soñado a Pedro Damián, sin embargo queda descartada esta propuesta porque existen personajes que conservan recuerdos de aquel muchacho en pugna.

El narrador sugiere una posible solución, que no es la última, pero da la pista más importante para su deducción final sobre los hechos, y aquí el poder de Dios se relaciona más con la realidad mental de los personajes que con el cambio de acontecimientos externos:

Más curiosa es la conjetura sobrenatural que ideó Ulrike von Kühlmann. Pedro Damián, decía Ulrike, pereció en la batalla, y en al hora de su muerte suplicó a Dios que lo hiciera volver a Entre Ríos. Dios vaciló un segundo antes de otorgar esa gracia, y quien la había pedido ya estaba muerto, y algunos hombres lo habían visto caer. Dios, que no puede cambiar el pasado, pero sí las imágenes del

---

<sup>8</sup> Borges, *idem*.

pasado, cambió la imagen de la muerte en la de un desfallecimiento, y la sombra del enterriano volvió a su tierra. Volvió, pero debemos recordar su condición de sombra. Vivió en la soledad, sin una mujer, sin amigo; todo lo amó y lo poseyó, pero desde lejos, como del otro lado de un cristal; “murió”, y su tenue imagen se perdió, como el agua en el agua. Esa conjetura es errónea, pero hubiera debido sugerirme la verdadera (la que hoy creo verdadera), que a la vez es más simple e inaudita.<sup>9</sup>

La conjetura final del narrador es que Dios confundió los recuerdos de quienes participaron en ambas batallas para darle una oportunidad de dignidad a Pedro Damián. El cuento siempre permanece con una ambigüedad en cuanto a la resolución del enigma, pero ya sea que se apueste por una concesión de Dios para conservar a Pedro Damián en el mundo de los vivos en su condición de fantasma, o que haya hecho un laberinto de confusiones en las mentes de los participantes, en cualquier caso se trata de una intervención directa de la divinidad para ayudar a Pedro Damián a conseguir su objetivo de reivindicación moral.

#### **4.2 Dos milagros secretos**

Teniendo claro que los milagros sólo vienen de Dios directamente o de sus intermediarios, originarios de la misma fuente de voluntad, hay una o varias razones para que una criatura reciba el milagro que ha solicitado, y en el caso de Haromir Hladík tal pareciera que como si se le hubiera concedido esto al condenado a muerte por un esfuerzo muy particular, el cual lo diferenciaba de los esfuerzos hermenéuticos hechos por tantas generaciones de lectores ávidos de hallar la letra exacta: Hladík accede a Dios porque también es un creador de realidades, de códigos, de sintaxis, de significados. De hecho, Hladík hace que sus personajes en “Los enemigos” se manejen con la misma aparente incoherencia en tiempos y espacios, como sucede con los juegos temporales que prefiere Dios al mover a sus criaturas. El dramaturgo judío recibe en el sueño de la madrugada del 29 un aviso de que ha sido escuchada y cumplida su petición por una voz proveniente de todas partes:

Una voz ubicua le dijo: “El tiempo de tu labor ha sido otorgado”. Aquí Hladík se despertó.

Recordó que los sueños de los hombres pertenecen a Dios y que Maimónides ha escrito que son divinas las palabras de un sueño, cuando son distintas y claras y no se puede ver quién las dijo.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. I*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 574.

<sup>10</sup> Borges, *idem*.

La ironía de Borges le confiere aún más presencia a la figura de Dios, pues lo vuelve más cercano a su protagonista: “No trabajó para la posteridad ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía.”<sup>11</sup> No obstante, la libertad de terminar su creación se la debía a la voluntad divina coadyuvante en el objetivo de que sus propósitos fueran llevados a buen término. Tanto Julio Rothe, jefe de la Zeltnergasse, como el delator anónimo, cumplieron la función de antagonistas para Hladík, pero por medio de un milagro contó con la voluntad coprotagonica de Dios para concluir “Los enemigos”.

En el cuento “El milagro secreto” se narra lo que sería el último día en la vida de un judío condenado a muerte a manos del ejército alemán, Haromir Hladík. Hasta el momento en el que Hladík solicita en su plegaria a Dios que le conceda un año más de vida para que logre concluir su obra dramática “Los enemigos”, Dios no se nos presenta como personaje sino como simple información sobre las creencias religiosas del condenado y como un vocativo que da muestra del grado de desesperación de éste. Sin embargo Dios se convierte propiamente en coprotagonista al modificar el tiempo en la mente de Hladík; Dios suspende la trayectoria de la bala antes de tocarlo, así como el tiempo real de todos los involucrados en la ejecución, y se sobreentiende que es tal la trascendencia en cadena de esto, que también queda suspendido el tiempo de todo el mundo que abandonará Hladík para que, efectivamente, sólo haya sido un milagro para el escritor. Dios posterga el final inevitable hasta después de que el judío concluya su creación literaria.

Henriksen da una dimensión mítica a los elementos dados en las creaciones de “El milagro secreto”:

Hladík, como Dios, utilizará para su creación poética la palabra sonora y no la escrita. El que sea una obra poética no es un elemento fortuito; dentro del simbolismo es importante porque una creación poética implica la abolición del tiempo y el regreso a lo primario.<sup>12</sup>

Pero no es sólo lo poético sino la divinidad propiamente dicha la que da esa abolición absoluta del tiempo lineal.

Y en el caso de Pedro Damián la concesión del milagro pudo estar supeditada al *kairós* que viene de súbito en el momento de la muerte propia o de la muerte ajena que se testimonia o bien se provoca. La última conjetura del narrador de “La otra muerte” gira en torno a este milagro realizado por Dios para que Pedro Damián cumpliera en otro

---

<sup>11</sup> Borges, *idem*.

<sup>12</sup> Mariana Henriksen, *Tiempo profano y tiempo sagrado en Borges y Cortázar*, University of California press, pág. 52.

tiempo y de la misma forma la prerrogativa de saber de una vez por todas quién era, y así transgredir la lógica que dictaría la imposibilidad de las fechas, pues Masoller (1904) y Entre Ríos (1946), son dos acontecimientos en los que participa un jovencito de menos de veinte años, que es exactamente el mismo Pedro Damián, aunque pasaron 42 años entre una batalla y otra:

La adivino así. Damián se portó como un cobarde en el campo de Masoller, y dedicó la vida a corregir esa bochornosa flaqueza. (...) Fue preparando, sin duda sin saberlo, el milagro. Pensó en lo más hondo: Si el destino me trae otra batalla, yo sabré merecerla. Durante cuarenta años la aguardó con oscura esperanza, y el destino al fin se la trajo, en la hora de su muerte. La trajo en forma de delirio pero ya los griegos sabían que somos las sombras de un sueño. (...) Así, en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904.<sup>13</sup>

Hay un dato que halla el narrador, y que considera real; éste remite al tratado *De Omnipotentia*, de Pier Damián, referido por el Canto XXI del *Paradiso* en el cual se dice que “Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue”<sup>14</sup>, sin embargo el narrador se inclina más hacia la posibilidad de que Dios cambie los recuerdos sobre las causas y la percepción sobre los efectos.

También Dios cambia la percepción del tiempo en todo el mundo para que transcurra un año en la mente de Haromir Hladík en “El milagro secreto”. En la mañana del día fijado para el fusilamiento de Haromir, éste es llevado hacia el paredón, y el condenado se resigna a su suerte, sin embargo, cuando la orden ya ha sido lanzada y los soldados se disponen a ejecutarla, el tiempo lineal se detiene de súbito ante la incredulidad de Jaromir Hladík, y luego la inevitable corroboración de ser cierta la gracia divina. Atributo que Borges conoce de Dios a través de su lectura de un libro sagrado, el Corán, como deja ver en el epígrafe de este cuento, donde se relata que Dios hace dormir a Mahoma durante cien años para más tarde despertarlo. Cuando esto sucede el profeta responde a su Dios que él tiene por verdadero que sólo ha dormido un día o parte de un día (Alcorán, II, 261).<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 574.

<sup>14</sup> Borges, *idem*.

<sup>15</sup> Borges también comenta en una nota a pie de su ensayo “Historia de la Eternidad” la experiencia del máximo profeta islámico: “la noción de que el tiempo de los hombres no es conmensurable con el de Dios, resalta en una de las tradiciones islámicas del ciclo del *miraj*. Se sabe que el Profeta fue arrebatado hasta el séptimo cielo por la resplandeciente yegua Alburak y que conversó en cada uno con los patriarcas y ángeles que lo habitan y que atravesó la Unidad y sintió un frío que le heló el corazón cuando la mano del Señor le dio una palmada en el hombro. El casco de Alburak, al dejar la tierra, volcó una jarra llena de agua; a su regreso, el Profeta la levantó y no se había derramado una sola gota.” (pág. 361, Vol. I)

Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor: un año le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo alemán, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurriría entre la orden y la ejecución de la orden. De la perplejidad pasó al estupor, del estupor a la resignación, de la resignación a la súbita gratitud.<sup>16</sup>

El tiempo es sólo la realización imperfecta del arquetipo de la eternidad (como explica el mismo Borges en su ensayo “Historia de la Eternidad”), de modo que si percibimos sólo una copia parcial llamada tiempo lineal, Dios posee el poder pleno para jugar con ese reflejo de su atributo llamado “eternidad”, desde relativizarlo, hacerlo paralelo, convergente o divergente, hasta suspenderlo como es el caso de la acción que nos ha mostrado en este cuento. En este cuento nos hallamos frente a la aporía de la hermenéutica ricœuriana de la llamada “dualidad” del tiempo, es decir, la diferencia entre el tiempo humano subjetivo y el tiempo cosmogónico queda en juego y se traslapan ambos tiempos gracias a esta ficción.

Otra estrategia de incertidumbre es la que hace Borges al final de cuento “La otra muerte”, pues el narrador confiesa la preocupación porque su propia mente esté confundida y al escribir un relato fantástico (que es el que tenemos en las manos) no se trate sino del producto de un desvarío, de esa manera nosotros como lectores participamos también en el laberinto de confusiones que es la realidad histórica. Aquí volvemos a enfrentarnos a la aporía de la inescrutabilidad del tiempo teórico y poético, pues ése es precisamente el objetivo lúdico; la completa confusión e inaccesibilidad a esta encrucijada temporal.

Borges deja este planteamiento sobre la incertidumbre de cualquier hecho real, porque quizá se halla en una de las historias universales paralelas que han sido modificadas, como si fuera producto de una historia apócrifa, lo cual se verifica en la siguiente cita:

Sospecho que en mi relato hay falsos recuerdos. Sospecho que Pedro Damián (si existió) no se llamó Pedro Damián, y que yo lo recuerdo bajo ese nombre para creer algún día que su historia me fue sugerida por los argumentos de Pier Damián. Algo parecido acontece con el poema que mencioné en el primer párrafo y que versa sobre la irrevocabilidad del pasado. Hacia 1951 creé haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real; también el inocente Virgilio, hará dos mil años, creyó anunciar el nacimiento de un hombre y vaticinaba el de Dios.<sup>17</sup>

De esta manera Dios se manifiesta de forma directa a través de estas intervenciones que cambian todo el sentido de la historia, la percepción que hay sobre los acontecimientos

---

<sup>16</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 512.

<sup>17</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 575.

y queda evidenciado que Dios y sus criaturas son co-creadores de la realidad más importante: la mental, el *esse est percipere et percipi* de los idealistas manifiesto hasta estos niveles divinos.

## QUINTO CAPÍTULO

### 5 Análisis de los atributos CREACIÓN y CAUSA

Uno de los dos atributos más importantes que Borges le atribuye a su personaje llamado Dios, es el de ser causa de todo lo existente, aunque se pueda hablar de dioses o demiurgos u otras entidades; el otro es el de crear de una manera en la que no puede ser igualado por ningún ser posterior a él, pues cualquier otro ser crea a partir de lo existente, ya que sólo Dios posee el atributo de la Creación *ex nihilo*—que es la Causa eficiente, como lo ha llamado Tomás de Aquino—. El *DRAE* describe la creación como el “acto de criar o sacar Dios una cosa de la nada.”<sup>1</sup> De la misma manera en la que hemos mencionado que el atributo Eternidad sólo corresponde a Dios, y el de la inmortalidad puede ser experimentado por los hombres a través del juego ficcional, así es como el atributo de Creación puede ser imitado por el ser humano, pero el de Causa, no.

Borges juega literariamente con varias posibilidades que terminan llegando a sus dos puntos de arribo preferidos: el laberinto especular de creadores anteriores y posteriores, así como la imagen de la mente como máximo instrumento de creación.

#### 5.1 Arquetipo en Borges

La exploración universal de la literatura borgeana lleva a nuestro autor hasta las ideas comunes a todas las culturas, como su preocupación por la muerte, la senectud, el infinito, el problema del tiempo, del lenguaje, etc.

No es de extrañar que Borges frecuentara la obra de Jung, pues sus intereses eran muy afines a los del médico suizo, quien analizó abundantemente las raíces etimológicas de palabras trascendentales en varios idiomas antiguos y modernos —fascinación lingüística que también poseía Borges— para demostrar la presencia del inconsciente colectivo en muy variados arquetipos reflejados en la fonética de los significantes. De igual manera hay una inclinación en ambos hacia el estudio de los libros sagrados como método para conocer más ampliamente a los seres humanos a partir del fenómeno místico y llegar a los terrenos estéticos y psicoanalíticos, respectivamente. En una entrevista realizada a Borges por Richard Burgin en 1973, el autor de *El Aleph* expresa su inclinación hacia Jung y su rechazo a Freud.

---

<sup>1</sup> *Diccionario de la Academia de la Lengua Española, Vol. I.*



BURGIN.- I take it you don't think much of Freud.

BORGES.- No, I always disliked him. But I've always been a great reader of Jung. I read Jung in the same way as, let's say, I might read Pliny or Frazer's Golden Bough, I read it as a kind of mythology, or as a kind of museum or encyclopaedia of curious lores.<sup>2</sup>

Por otra parte, son bastante conocidas sus otras obsesiones sobre las cuales profundizó tanto que la literatura se las devolvió convertidas en arquetipos: el libro, los espejos, los tigres, la rosa, el gato, el río heracliteano, la eternidad, los opuestos que terminan siendo idénticos; o bien, el doble o *Doppelgänger*; el creador que resulta ser producto de la creación de alguien anterior, y éste de otro creador *ad infinitum*, y Dios, tal como señala Antonio Fernández Ferrer en su artículo “Una teoría literaria del Arquetipo”:

Para Borges, el Arquetipo —por antonomasia— o los arquetipos —con mayúscula o no— constituyen también un símbolo del más allá ultramundano, en la medida en que se vinculan a la idea de Eternidad o a la simple intemporalidad.<sup>3</sup>

De hecho, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” se manifiesta esta intemporalidad en los *hönir* y los *hrön*, que son creaciones mentales que sustituyen a los objetos originales, o bien la paradoja de las monedas que se extravían y vuelven a aparecer en distintos días de la semana, así como la desconcertante postdata de 1947, no obstante que este cuento se publicó en 1942. En la *Mimesis* III, en la Refiguración, tenemos el juego más interesante, pues el lector tendría en sus manos un texto del futuro, y con ello, rompe su sistema de lógica y él mismo se incorpora como parte de la ficción, y por lo tanto, de la incertidumbre.

Aunque también “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” tiene otro punto de partida: hay alusiones en este cuento a la cosmovisión cabalística, es decir a la idea sostenida en el *Séfer-Yetsirá* y en el *Zóhar* de que el mundo no es una creación terminada, sino que los seres que lo habitan contribuyen a la transformación y al sostenimiento del universo. Asimismo, tienen otro punto de coincidencia la Cábala y el swedenborgismo en la concepción arquetípica de un “Hombre Universal” —llamado así por Swedenborg—, o bien “Adam Kadmon” o el “Hombre Arquetipo”, como es concebido por las interpretaciones cabalísticas; ambos son una conformación total y perfecta que nos refleja a los seres humanos desde el ámbito celeste. Este Hombre Arquetipo es el

---

<sup>2</sup> *Apud* Antonio Fernández Ferrer, “Una teoría literaria del Arquetipo” en *El Siglo de Borges, Vol. I*, Iberoamericana, 2000, pág. 317.

<sup>3</sup> Fernández Ferrer, *Op. cit.*, pág. 320.

creador literario en “Tlön”, un autor formado por un panpsiquismo<sup>4</sup> que refleja el talento y la sabiduría del Autor, y nunca de los autores.

Mircea Eliade nos habla sobre los modelos cósmicos en su *Tratado sobre las religiones*, y complementa su aportación al estudio del fenómeno místico con una arquetipización global: “El mito cosmogónico aparte de su importante función de modelo y de justificación de todas las acciones humanas, forma por añadidura el arquetipo de todo un conjunto de mitos y de sistemas rituales.”<sup>5</sup> Por esto resulta importante perseguir directamente la concepción que Jung tenía sobre el arquetipo para aclarar este punto. Jung usa en su libro *Arquetipos e inconsciente colectivo* el concepto de “inconsciente colectivo”, entendiéndose éste como un fenómeno que

(...) es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre. Los contenidos de lo inconsciente personal son en lo fundamental los llamados *complejos de carga afectiva*, que forman parte de la intimidad de la vida anímica. En cambio a los contenidos de lo inconsciente colectivo lo denominamos *arquetipo*.<sup>6</sup>

Este proceso lo vemos banalizado y/o masificado en “Tlön”, sin olvidar que la creación del mundo es permanente y que los rituales de creación se manifiestan en el ámbito del ejercicio mental. Por ello se nos dice que en “Tlön” la única disciplina es la psicología, y ésa es precisamente la mayor fuerza creadora tanto del mundo inventado por Borges como de los mundos descritos por Swedenborg, así como los laberintos de creación de “Everything and nothing” y “Las ruinas circulares”.

## 5.2 Soñador-soñado y Creador, arquetipos de la narrativa borgeana

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.  
¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza  
de polvo y tiempo y sueño y agonías?  
“Ajedrez” en *El hacedor*, J. L. Borges

En el cuento “Everything and nothing”, los atributos de Creación y Unidad hacen de Dios el coprotagonista de la historia, con una intervención, incluso a nivel de diálogo, el cual hace explícita la condición panteísta que se va deduciendo lentamente en el texto.

---

<sup>4</sup> “Panpsiquismo” es un término defendido por Arturo Echavarría, para definir este fenómeno de conglomeración de diversas mentes, a diferencia del “panteísmo” del que hablan Alazraki y Barrenechea, pues Echavarría exenta de teísmo este recurso borgeano.

<sup>5</sup> Mircea Eliade, *Tratado sobre las religiones*, Ediciones Era, México, 1988, pág. 368.

<sup>6</sup> Sin embargo hay un punto en el cual el arquetipo se empieza a individualizar, ya que Jung explica que el *Archetypus* es una paráfrasis explicativa del *eidos* platónico: “representa esencialmente un contenido inconsciente, que al conciencializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge.” (Carl Jung, *Arquetipo e inconsciente colectivo*, pág. 11)

Así como en el relato “La busca de Averroes”, la representación teatral primitiva sirve de pretexto para ejemplificar cuestiones teológicas muy complejas como la forma en la que Dios mira a su creación en general; también en este texto hallamos la analogía de los procedimientos teatrales con los mecanismos de la divinidad para manifestarse:

A los veintitantos años fue a Londres. Instintivamente, ya se había adiestrado en el hábito de simular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie; en Londres encontró la profesión a la que estaba predestinado, la de actor, que en un escenario, juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro.<sup>7</sup>

Pero la revelación final es lo que da sentido a todo el texto y a la estilística borgeana en la que se presenta la forma de creación por excelencia: la mental, que abarca también la actividad onírica:

La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: “Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo”. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: “Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie”.<sup>8</sup>

Tanto Shakespeare como el mago de “Las ruinas circulares” llevan a cabo una tarea de creación de la cual se consideran causas y no efectos, pero es en el momento de la revelación cuando sus condiciones de soñadores que son soñados se vuelven inminentes y aterradoras para ellos, en primera instancia, por sus cualidades de entelequias que apenas rozan cierta realidad gracias al prodigio de la materialización; y, en segunda instancia, aterradoras para el lector que posee la otra parte del juego textual, la de cuestionarse su propia existencia.

En “Las ruinas circulares” la referencia a Dios está subyacente, y sin embargo, su figura como creador, como base de un juego infinito sostiene lo extraordinario de la trama. Sobre todo en el último párrafo, en el que se especula sobre la infinitud de la creación onírica. Pero en este caso se pueden manejar dos opciones: personaje “Dios” propiamente dicho, y personaje “divinidad”. Lo contemplaremos como en el primer caso si se llega a un punto en la cadena de *creatio ad infinitum* en el que necesariamente hubo un primer creador de toda la cadena de creaciones de seres. Pero también está abierta la posibilidad de que no se comprometa la especulación hasta el grado de llegar a un ser primigenio, sino que se maneje como un sin-origen de creaciones, y en ese

---

<sup>7</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. II.*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 181.

<sup>8</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 182.

caso, hablaríamos de personaje “divinidad” por el carácter plural, porque se convertiría en una entidad fragmentada en infinitos personajes.

Aunque este planteamiento de infinito está sugerido en “Las ruinas circulares”, no es en ese sentido tan abierto. De modo que me inclino hacia la primera opción por las numerosas referencias que hay en la obra poética, ensayística y narrativa de Borges hacia la figura de “Dios”.

El soñador que crea y es creado, a su vez, por otro soñador, nos remite a los procesos que aparecen en la mitología hinduista: Vishnú (el que disuelve) es soñado por Shiva (el que mantiene); y Shiva es soñado por Bhrama (el que crea y es causa primera de todo el ciclo de emanaciones). El mito termina ahí, aunque, siguiendo los niveles especulativos de Borges, podríamos seguir este orden abarcando la condición onírica de las creaciones de la humanidad, después de haber sido soñada por Vishnú. Esto coincide con la teoría de las diez emanaciones que subsiste en la Cábala, partiendo desde la fuerza pura de creación hasta formas degradadas de esa energía que llegan finalmente a formar el nivel humano.

Y en cuanto al arquetipo del creador, éste también se encuentra en los textos de una manera especulativa y lúdica, pues en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, por ejemplo, se desglosan los procedimientos de la principal actividad que poseen, primero los precursores de ese mundo, y posteriormente los propios habitantes de Tlön, pero los esfuerzos de ese mundo empiezan a influir en la Tierra, dejando con ello la pregunta abierta de hasta qué punto nuestro planeta podría seguir conservando los elementos de seguridad que aún tenemos.

Borges era conocedor de los libros de Inmanuel Swedenborg, y tanto los mundos que este viajero halló en los llamados cielo e infierno como los planetas del sistema solar habitados por criaturas diversas, resultaron paradigmas de los procesos de creación (visualización, sensibilidad, simbolismo, lenguaje, voluntad), no necesariamente como una realidad mística, pero sí como una concepción de verosimilitud literaria.

### **5.3 Los procedimientos de creación en “Las ruinas circulares”**

Dios ha creado las noches que se arman  
de sueños y las formas del espejo

para que el hombre sienta que es reflejo  
y vanidad. Por eso nos alarman.  
“Los espejos” en *El hacedor*, J.L.B

Henriksen señala en el trabajo doctoral la que nos hemos referido anteriormente las unidades narrativas de “Las ruinas circulares”, así como las reiteraciones sobre la presencia de la creación ligada a la experiencia-experimentación onírica:

Este cuento contiene tres unidades narrativas: a) primero, el sueño-creación que llega a ser un engaño de la mente del mago: una alucinación; b) segundo sueño-creación, formación del hombre en sueños; c) tercer sueño-creación, despertar del hombre dormido. Estas tres unidades secuenciales actúan en función de una cuarta unidad básica: la revelación de otro sueño.<sup>9</sup>

Esta estructura nos recuerda el hilo conductor del *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, el cual, de hecho, es un tópico literario del siglo de esta autora; este hilo que es testigo, creador y posibilitador del encuentro con la conciencia del mundo real: el fuego a través de la luz solar, corroborado en el despertar del sujeto lírico ante la luminosidad del alba.

Queda claro en los textos borgeanos que la cualidad de creación es algo que se puede imitar arquetípicamente más que por capricho, por necesidad teleológica, incluso, involuntaria. Y en “Las ruinas circulares” se alude a una creación muy específica de Dios: Adán. Dice Beatriz Borovich en *Los caminos de Borges. La Kábala, los mitos y los símbolos* que:

Hay estudios del *Midrash* que explican que el nombre de Adam viene de *adom*, rojo, y *dam*, sangre (...) Hay versiones de que Adam son las iniciales de tres elementos A (*afer*:polvo), D (*dam*: sangre), M (*marah*: hiel). Tales elementos tenían que tener la misma proporción para que el hombre no se enfermara (...) Otras versiones explican que el nombre de Adam proviene de los cuatro vientos: Anatole, Dysis, Anctos y Mesembría (datos del Libro de Enoc).<sup>10</sup>

Esto significa que como primera creación humana, Adam encierra en sí mismo tres (flemático, sanguíneo, colérico) de las cuatro categorías en las que posteriormente se clasificaron las tendencias de carácter, y que podemos verlo retomado en el *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, a raíz de las clasificaciones que legara Harpócrates.

Si bien posteriormente se pudo imitar la creación de este rojo Adam, el arquetipo de él siempre será elaborado por Dios, Causa independiente de cualquier efecto. Pero resulta significativo este Adam hecho con barro, ya que fue la ciénaga la primera imagen que

<sup>9</sup> Mariana Zheylya Henriken, *Tiempo profano y tiempo sagrado en Borges y Cortázar (spanish text)*, California University Press, Michigan, 1990, pág. 70.

<sup>10</sup> Beatriz Borovich, *Los caminos de Borges...*, Lumen, Buenos Aires, 1996, pág. 52.

obtuvimos del mago de “Las ruinas circulares”, y sobre la tierra misma se dedicó a soñar a su hijo durante catorce noches. De nuevo tenemos una referencia guemátrica de Borovich acerca de este dato del número de noches en el que se elaboró la criatura del mago. Para esta guematría Borovich considera la catorcena noche como un símbolo de construcción-destrucción, pues dice que eso es justo lo que significa cabalísticamente el número 14, y esto sugiere que para quien imita o bien para quien desobedece es necesaria la aplicación de una sanción bíblica, mítica o poética, como comenta Borovich que sucede con el mago de las ruinas, ya que el Fuego lo ayuda, pero también destruye, no su cuerpo físico sino la ilusión de poseer una existencia real.

Resulta no sólo significativo para fines del análisis particular de “Las ruinas circulares” sino para la poética de Borges, detenernos un poco más en la creación vía onírica. Al respecto Alfonso de Toro declara en el texto “Borges/Derridá/Foucault y la escritura”:

Según mi propuesta, Borges trata de exponer literariamente percepciones en el contexto de lo que podemos llamar *sueños semióticos*, es decir, sueños que son transformados en signos; así tendríamos una nueva oposición que resulta de la tensión entre “pseudo-mimesis de la ficción vs. Percepción/sueño/experiencia mística” (cfr. Giskin 1990: 71 ss.). Tenemos, por esto, significantes que no buscan más significados, sino que se transforman en cifras, en símbolos de percepciones, finalmente en *traces* que fomentan la *différance*, lo cual ha sido expuesto constantemente por el mismo Borges cuando éste asevera que el sueño va siempre *antes* de la literatura, *antes* de la escritura (Borges: 1985). Esta tensión u oposición entre la percepción/sueño que es rizomática, es decir, ajerárquica, inconsciente, abierta, siempre en movimiento (*azar/trace*) y su organización sígnica y la linealidad e intencionalidad de la escritura no se resuelven en una dialéctica que lleve a una metafísica de una pureza originaria última (*Aufhebung*), donde se encuentra la idea de la idea, sino que queda allí en toda su ambigüedad.<sup>11</sup>

Por otro lado, vamos a desglosar los tiempos del trabajo que lleva a cabo el mago, el cual posee varias fases, lo que incluye, por supuesto, un periodo de errores en el que el mago pretende elegir a su hijo de entre una serie de entelequias que toman el papel de alumnos. Cuando decide crear a su hijo, fracasa por desesperación en su intento, pero finalmente persevera durante esas famosas catorce noches y logra soñar uno a uno sus órganos externos e internos, finalizando con la creación de la masa cardiaca y sus funciones. El mago pone pruebas a su hijo para que se vaya apropiando de la realidad material, para que vaya dejando huellas de su existencia, y por último, renuncia con mucho esfuerzo al apego hacia su criatura. El método que usa el mago es la

---

<sup>11</sup> Antonio De Toro, “Borges/Derridá/Foucault y la escritura” en *El Siglo de Jorge Luis Borges, Vol. II, Iberoamericana*, 2000, pág. 146.

visualización onírica, lo cual supone un método imitativo hacia Dios, pues como podemos ver en “Everything and nothing”, Dios sueña a sus criaturas, y éstas, a su vez, son soñadoras de otras entidades.

#### 5.4 Los procedimientos de creación en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”

Yo soy el único espectador de esta calle;  
si dejara de verla se moriría.  
“Caminata” en *Fervor de Buenos Aires*, J.L.B.

La vida de Tlön se basa en la concepción berkeleyana, sin que ello signifique que podamos atribuirle una adherencia ideológica a Jorge Luis Borges respecto a estas conceptualizaciones, pues deja bastante clara su postura desde la década de los treinta con la publicación de un artículo sobre Berkeley, recopilado en su libro *Discusión*:

*Esse rerum est percipi*: la perceptibilidad es el ser de las cosas: sólo existen las cosas en cuanto son advertidas: sobre esa *perogrullada* (las cursivas son mías) genial estriba y se encumbra la ilustre fábrica del sistema de Berkeley, con esa escasa fórmula conjura los embustes del dualismo y nos descubre que la realidad no es un acertijo lejano, huraño y trabajosamente descifrable, sino una cercanía íntima, fácil y de todos lados abierta.<sup>12</sup>

Sobre los significados posibles del nombre de este mundo imaginario en *Ficciones*, Alfonso de Toro también comparte un recuento sobre las raíces etimológicas de algunas palabras claves en el sistema de creación del cuento, así como la simbolización a nivel de *imago mundi*, pues el fluir heracliteano, el constante cambio forma parte inherente de la construcción tanto del Tlön como de la mayoría de los cuentos borgeanos, y lo contrario, la permanencia, en la poética de Borges es vista como una catástrofe, como sucede con los protagonistas de las piezas narrativas “El inmortal” y “Utopía de un hombre que está cansado”. Dice Alfonso de Toro:

El término “arena” es una metáfora para la *trace* derridiana o para lo *scriptible* barthesiano, para la perpetuación de la evocación de signos sin fin, y equivale al término “höfir”, que en islandés es el plural de “hrönnir” y significa “pila de materia que cambia con la acción del viento, agua, etc.; p. el. Pila de alga marina, duna de arena”. Es decir, una estructura nunca está fija, ésta cambia con su lectura, con su reescritura, de tal modo que jamás se puede fijar ni su significante, ni su significado, y con esto, nunca se puede determinar su referente produciendo una ausencia total de significación, de estructura. Esta estructura que está constantemente desviándose del camino, no es otra cosa que el significado de “Ykvar” (Uqbar), una forma del verbo “Ykva”. Tlön es en islandés “Atlön” y significa mapa, plan, atlas; un atlas de la literatura, un atlas del pensamiento, un atlas del saber que en su intento de reproducir todo, elimina su referente y su referencialidad (...) Es decir, Borges aclara que no hay mimesis, y con esto no hay origen, sino una afinidad de trazas. Cada libro, cada

---

<sup>12</sup> Jorge Luis Borges, “La encrucijada de Berkeley” en *Discusión*, M. Gleizer, Buenos Aires, 1932, pág. 61.

texto insertado, se disuelve en otro, como la arena en la arena sin dejar otra traza que la arena misma, construyendo el laberinto, socava la autoría y la autoridad de la palabra y de su productor, socava LA VERDAD, para construir una escritura rizomática diseminante, para establecer la búsqueda como último y único sentido (...)<sup>13</sup>

Respecto a la otra parte que no tocó de Toro, a *Orbis Tertius*, Nancy Kayson en su obra *Borges y la posmodernidad* comenta al respecto que entre el mundo material y el espiritual hay una tercera opción, y también puede ser que entre las coordenadas del tiempo y del espacio hay una tercera coordenada, del no-tiempo y del no-espacio, pues dice sobre la simultaneidad el mismo narrador de Tlön que los acontecimientos no se conciben de una manera sucesiva en el espacio sino en el tiempo, es decir por asociación de ideas que llevan a analizar las causas de un evento, aunque esta asociación se dé en tiempos diversos y no en el tiempo lineal en el que acostumbramos reflexionar. Esta tercera posibilidad entre lo material e inmaterial se establece en Tlön como una cadena de causas y efectos, pues la materia es consecuencia de la realidad mental, y la materialidad alimenta la dinámica de creaciones mentales en retroalimentación necesaria, so pena de perecer este mundo material hijo de la inmaterialidad absoluta.

En este punto unimos dos obras, pues tanto los habitantes de Tlön como los de los mundos visitados por Swedenborg utilizan un mismo método de creación: el estímulo mental, es decir la visualización en vigilia. Pero además en cada *imago mundi* de los habitantes de este espacio que materializa sus pensamientos, el cosmos debe ser una red de significaciones.

Al respecto dice Edna Eizenberg, estudiosa de la parte esotérica de la obra borgeana:

En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, donde los creadores del planeta ficticio se preparan para su tarea mediante el estudio de la Kábala (O.C. 440), Borges sugiere su adopción del método místico cuando habla de una narrativa en la que el autor dejaría unas huellas literarias que sólo permitiesen a unos pocos lectores “la adivinación de una realidad atroz o banal” (O.C. 431).<sup>14</sup>

Tlön es estructurado por un grupo de sabios en diversas materias, y no es necesario que se evidencie el proceso del *logos* por medio de la palabra que nombra lo nuevo, pues se sobrentiende que aquí hay un planteamiento de *homo locus*, y sin el lenguaje no es

---

<sup>13</sup> De Toro, *Op. cit.*, pp.148-149.

<sup>14</sup> Edna Eizenberg, *El tejedor del Aleph y otros ensayos*, Iberoamericana, Madrid, 1997, pág. 90.



posible visualizar el orden y el funcionamiento de las imágenes para que tengan un sentido dentro del mundo creado:

Hecho curioso: los *hrönir* de segundo y de tercer grado —los *hrönir* derivados de otro *hrön*. Los *hrönir* derivados de *hrön* de un *hrön*— exageran las aberraciones del inicial; los del quinto son casi uniformes; los del noveno se confunden con los del segundo; en los de undécimo hay una pureza de líneas que en los originales no tienen. El proceso es periódico: el *hrön* de duodécimo grado ya empieza a decaer. Más extraño y más puro que todo *hrön* es a veces el *ur*. La cosa producida por sugestión, el objeto educido por la esperanza.<sup>15</sup>

Una ironía más en el cuento de Borges se encuentra en la referencia al trabajo arqueológico que se lleva a cabo en Tlön, ya que la creación mental de objetos hace posible que se invente el pasado con pruebas materiales. Las excavaciones son el resultado del propio deseo materializado de los arqueólogos por hallar determinados rastros históricos. Y en este sentido la historiografía también queda relativizada al igual que las fuentes de conocimiento canónico como enciclopedias y otro tipo de libros y autores. Si la Tierra se ve influida al final del cuento por los idiomas de Tlön, se podría especular que la influencia, quizá más sutil, se viene dando desde antes, y nuestras fuentes de certidumbre más sólidas en realidad ya forman parte del gran juego de la creación masificada.

En el caso de Tlön siempre se corre el riesgo de que los mismos seres dejen de existir si acaso sólo poseían vida como reflejo de los pensamientos creadores de otros habitantes, y éstos se olvidan de seguirlos imaginando, como sucede con las ruinas de anfiteatros que desaparecen, nos coloca frente a otra aporía temporal de Ricoeur en la que vemos la inescrutabilidad teórica y poética del tiempo, pues una de las hipótesis dentro de la trama es que ya ha transcurrido todo el tiempo y los personajes, incluyendo al narrador, no son más que reflejo y recuerdo de ello.

#### **5.4.1 Elementos de creación en el swedenborgismo**

En el swedenborgismo se expone que las criaturas asumen la condición de “creador” por aspirar a ejercer el don de libre albedrío que el Hombre Máximo les concedió; en Tlön se pretende antagonizar la fuerza creadora de Dios anteponiendo la propia, y por otro lado, en la Kábala se complementa el trabajo constante, inacabado del “Hombre Arquetipo” (“Adam Kadmon”, producto de las diez emanaciones), sin antagonizar y sin estar fuera de esa voluntad. Tanto en el swedenborgismo como en el judaísmo las

---

<sup>15</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. I.*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 440.

criaturas se conciben como reflejo de ese hombre arquetípico. Borges comenta en *Siete Noches* sobre esta capacidad creadora:

En cada uno de nosotros hay una partícula de divinidad. Este mundo, evidentemente, no puede ser la obra de un Dios todopoderoso y justo, pero depende de nosotros. Tal es la enseñanza que nos deja la Cábala, más allá de ser una curiosidad que estudian historiadores y gramáticos.<sup>16</sup>

Según se deduce por la negativa de los precursores de Tlön a incluir el culto a Dios como parte de la estructura fundamental del nuevo planeta, Dios se yergue en Tlön como el personaje antagonista, el que debe ser superado y destruir su soberbia de creación con la posibilidad de independencia creativa del hombre por el hombre mismo, con una *creatio ex infinitum ad infinitum*, pues estos juegos especulativos que apasionaban a Borges nos colocan nuevamente frente a posibilidades infinitas de creación, en las que los habitantes de Tlön son producto de una creación, consecuencia de anteriores creaciones, pero ellos mismos crean a futuros creadores hasta el infinito o hasta que exista la voluntad de seguir viviendo por parte de estas mismas creaciones, pues el acto creador en sus últimas consecuencias se toma no como un capricho prescindible sino como el método para hacer posible que la vida se prolongue y renueve en su sueño de ser.

Debido a que varios de los textos analizados aquí contienen a Dios como personaje referencial, explicaré brevemente la forma en la que se presenta. Para ello me serviré de dos ejemplos paradigmáticos de este recurso, el cual puede verificarse en el caso de los precursores y habitantes de Tlön, donde hay una carencia absoluta de descripciones prosopopéyicas, diálogos, monólogos directos o indirectos, y sus acciones son aludidas desde la distancia que nos da la referencia enciclopédica. Stefania Mosca comenta al respecto:

El oscilatorio discurso de *Tlön, Uqbar Orbis Tertius* (sic), envuelve a personajes que no actúan: son referencias. Existen como indicios, como elementos que nos aproximan a la resolución de la intriga, facilitando el pausado enlace de las diferentes secuencias.<sup>17</sup>

Si es difícil concretar la existencia de los habitantes de Tlön como personajes narrativos, más aún lo es la figura de Dios, sobre quien se hace referencia negativa, es decir, se explica que el origen de esta aventura por crear a través de la mente se da para demostrarle a un Dios “inexistente” que ése también puede ser juego de mortales.

---

<sup>16</sup> Jorge Luis Borges, “La cábala” en *Siete Noches*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, pág. 139.

<sup>17</sup> Stefania Mosca, *Jorge Luis Borges: utopía y realidad*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1983, pág. 41.

No obstante sólo se hace referencia a Dios éste se convierte en motor antagónico de los creadores de Tlön: la incidencia de su figura es fundamental para el desarrollo de las acciones por esta categoría de antagonista no visible.

En el cuento de Borges “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius” se manifiesta el mito de creación a través del arquetipo del creador, por la forma en la que configuran su mundo los habitantes del Tlön, necesariamente partimos —como referencia directa e inversa— de otro arquetipo original: Dios.<sup>18</sup>

Las creaciones de los habitantes de Tlön no sólo van al extremo del idealismo berkeliano (*esse est percipere et percipi*), sino que lo rebasan, pues conscientemente establecen como un método la creación de los objetos que serán percibidos y, como consecuencia, parte de la realidad. Aunque el fin último es descubrir algún día que si los habitantes de Tlön crean sistemáticamente sus percepciones, ellos también son la creación racional de otros u otros seres que a su vez los perciben para que sigan existiendo. Estos objetos tienen analogías con las creaciones realizadas en los mundos que visitara Swedenborg en el siglo XVIII. De hecho, se evidencia una influencia del swedenborgismo en los principios básicos de creación mental del propio mundo, tal como lo hacen las criaturas que viven en los diferentes cielos e infiernos reportados por Swedenborg, así como los que habitan los demás planetas del sistema solar, y en todos los casos el contexto y los objetos que les rodean se adecuan a las experiencias emocionales y mentales que tienen estos seres.

#### 5.4.2 Del idealismo berkeliano al esoterismo de Swedenborg

En el desierto  
acontece la aurora.  
Alguien lo sabe.  
“Diecisiete haikú” en *La cifra*, J.L.B

##### a) Swedenborg y sus mundos

Por otro lado, resulta interesante la fascinación que tuvo Jorge Luis Borges hacia la obra de Swedenborg, personaje tan polémico que incluso fue increpado por el propio Kant en uno de sus libros pertenecientes al llamado periodo precrítico de su filosofía. En el libro

---

<sup>18</sup> “El hecho psíquico “Dios” es un tipo autónomo, *un arquetipo colectivo*, como lo denominé posteriormente. De ahí que no sólo sea propio de todas las formas superiores de religión, sino que aparezca también espontáneamente en los sueños individuales. El arquetipo es una estructura psíquica consciente en sí (...) Es una existencia anímica que como tal no debe confundirse con el concepto de un dios metafísico. La existencia del arquetipo no afirma un dios ni lo niega.” Pág. 81, Jung. C. J., *Símbolos de transformación*.

*Los sueños de un visionario explicados por los sueños de la Metafísica* Kant utiliza un tono peyorativo para referirse a Swedenborg:

Vive en Estocolmo un cierto señor Swedenborg, sin cargo ni oficio, a expensas de su considerable fortuna. Toda su ocupación, como él afirma, consiste en mantenerse en relación más estrecha desde hace más de veinte años con espíritus y almas separadas (...)<sup>18</sup>

Este tono difiere en mucho del que usa Borges para abundar sobre la vida y la obra de Swedenborg<sup>19</sup>, de quien dice en *Borges oral*, en una conferencia llamada “Emanuel Swedenborg”, del 9 de junio de 1978 en la Universidad de Belgrano, que fue uno de los hombres más extraordinarios, un “misterioso” súbdito de Carlos XII. Hombre de ciencia que escribió 50 volúmenes, de los cuales la mitad de ellos sobre mineralogía, anatomía, matemáticas y astronomía, y la otra mitad a la descripción de sus conversaciones y viajes con seres inmateriales. Borges sintetiza lo que significa para él la segunda parte de la obra escrita de este hombre que fuera ingeniero militar de Carlos XII en Suecia:

(...) es la obra de un viajero que ha recorrido tierras desconocidas y que las describe tranquila y minuciosamente (...) Es absurdo pensar que la escribió un loco. Un loco no hubiera podido escribir con esa claridad. Además la vida de Swedenborg cambió en el sentido de que él dejó todos sus libros científicos. Él pensó que los estudios científicos habían sido una preparación divina para encarar las otras obras.<sup>20</sup>

De la misma manera en la que Cervantes usa toda la fuerza de su experiencia vivencial en terrenos militares y civiles y se entrega a la escritura en las postrimerías de su existencia, así concibe Borges la entrega de Swedenborg a la escritura en la que describe mundos no materiales. Borges defiende más la lucidez de una estructuración que se adecua a la lógica de los mundos descritos por Swedenborg, es decir, defiende más la claridad del creador que al profeta. Incluso la técnica polisémica de correspondencias significativas que hace Swedenborg sobre la Biblia en sus libros *Coelestia Arcana* y *Apocalipsis Revelata*, a Borges le sugiere una analogía con la técnica cabalística; y ésta, una cascada de posibilidades hermenéuticas para los signos literarios.

### **C) El lenguaje creado y creador**

---

<sup>18</sup> Immanuel Kant, *Los sueños de un visionario explicados por los sueños de la Metafísica*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, pp. 80-81.

<sup>19</sup> También difieren del tono que usan para referirse a las aportaciones de Swedenborg los escritores Valéry, Balzac, Baudelaire, Nerval y Coleridge.

<sup>20</sup> Jorge Luis Borges, *Borges oral*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pág. 61.

Esto sintetiza la postura estética del cuentista, y lo que hace con Tlön es una estructura análoga a las descripciones que crea su predecesor. Hay un punto en particular que liga las descripciones que hacen sobre mundos diferentes al nuestro tanto Borges como Swedenborg: el lenguaje. Swedenborg describe la naturaleza puramente mental del lenguaje estructurado de manera portentosamente sintética en uno de los círculos celestiales, comentando que, incluso;

(...) los ángeles pueden expresar en un minuto más de lo que nosotros podemos decir en media hora, y pueden transmitir en pocas palabras cosas que necesitarían muchas páginas de escritura. También de esto he sido testigo mediante numerosas experiencias.<sup>21</sup>

Pero no se limita a la forma, sino también a la actitud de los codificadores y decodificadores de signos, pues describe algo que nos resulta completamente exótico, el hecho de que se les enseñe a hablar de acuerdo con la correspondencia entre entendimiento y voluntad, es decir, que las palabras realmente son idénticas a la intención interna. Swedenborg menciona otras peculiaridades del lenguaje de los ángeles, para quienes la articulación de las vocales ya tiene una perfecta correspondencia con la vida afectiva que las produce, siendo más frecuentes las vocales *u* y *o* para el mundo celestial, y las vocales *i*, *e* para el espiritual, o región inferior al Cielo. Tan minucioso es Swedenborg para describir los sistemas de lenguaje de los mundos visitados, como lo es Borges, sólo que el autor argentino subvierte la jerarquización lingüística que nos es conocida:

(...) No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas “actuales” y los dialectos: hay verbos impersonales calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial. Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra luna, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*. *Surgió la luna sobre el río* se dice *hlör u fang axaxaxas mlö* o sea en su orden: hacia arriba (*upward*) detrás duradero-fluir-luneció.<sup>22</sup>

En otro apartado, el narrador menciona las diferencias entre los dos hemisferios de Tlön, y al referirse al lenguaje boreal y al lenguaje austral está dividiendo a las lenguas con una referencia terrena, pues Borges alude a dos de los modos generales en los que se estructuran ciertas lenguas con predominio de uno u otro rasgo, esto es en flexivas (boreal) y en aglutinantes (austral). En Tlön se conservan más o menos los principios de ambos sistemas. Y de nuevo nos hallamos con guiños importantes, pues el que no tengan preferencia por los sustantivos descoloca la estabilidad del lenguaje, lo pone en

---

<sup>21</sup> Emanuel Swedenborg, *Del cielo y del infierno*, Siruela, Madrid, 2000, pp. 237-238.

<sup>22</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. III*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 180.

la posición de un universo sin centro, ya que el corazón de la comunicación está en el sustantivo, y girando alrededor de él todos los demás elementos. Como vemos, en el mundo ideal, ni siquiera da lugar a los últimos reductos de la dogmatización, sino que todo va teniendo dinámica, rotación, inestabilidad, incertidumbre.

#### **D) Creadores**

En Swedenborg hay una descripción que sorprende por el grado de creación mental en extremo, pues menciona que “cuando alguien intenta descarriar a los espíritus de este planeta y alejarlos de la fe del Señor (...) dicen que desean morir. En tales ocasiones aparecen en sus manos pequeños cuchillos con los cuales simulan hendir sus pechos.”<sup>23</sup>

También los personajes de Tlön están supeditados a su propia fuerza creativa de una manera natural. Hay algunos grupos en Tlön que conciben imágenes de las divinidades —como el cono de metal de peso inverosímil sobre el que abundará más adelante—, pero también una especie de gran secta laica en franca postura contra el poder de Dios, aunque para hurtarle sus atributos deben conocerlos, cuestionarlos, admirarse y renegar de ellos. La misma materialización que en *Del cielo y del infierno* y *De planetas y de ángeles* la hallamos en “Tlön, Uqbar Orbis Tertius”, con un sistema que a la larga resulta caótico; aquí también se descentra la creación y se desjerarquiza, es decir, que como existen tantas posibilidades de reproducir un mismo objeto, según las necesidades, los habitantes de Tlön son todos (o potencialmente pueden serlo) creadores, seres no subordinados a la creación de un único ser, como el Dios de otros mundos, o como los fundadores de esa realidad alterna llamada Tlön, ya que estos últimos sistematizaron sus creaciones y dieron pie a la realidad en la que habitan estos nuevos seres:

Siglos y siglos de idealismo no han dejado de influir en la realidad. No es infrecuente, en las regiones más antiguas de Tlön, la duplicación de objetos perdidos. Dos personas buscan un lápiz; la primera lo encuentra y no dice nada; la segunda encuentra un segundo lápiz no menos real, pero más ajustado a su expectativa. Esos objetos secundarios se llaman Hrómir y son, aunque de forma desairada, un poco más largos. Hasta hace poco los Hrómir fueron hijos de la distracción y el olvido. Parece mentira que su metódica producción cuente apenas cien años, pero así lo declara el Onceno Tomo.<sup>24</sup>

Esto, además de ubicarnos en las posturas mística de Swedenborg y literario-especulativa de Borges, nos muestra en el último una abierta ironía en el sentido de que, al igual que sucede con un versículo cuando ciega el cuestionamiento por provenir de

<sup>23</sup> Inmanuel Swedenborg, *De planetas y ángeles*, Miraguano Ediciones, Madrid, 1968, pág. 80.

<sup>24</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. III*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 179.

una fuente dogmática (Libro Sagrado), así Borges hace referencias específicas a tomos, y en otras partes del texto a autores ficticios y reales como un juego para establecer elementos canónicos y de difusión formal (como en el caso de la enciclopedia) en algo que pertenece al ámbito de la fantasía. Es la ironía de referirse a versículos, libros, párrafos, etc., y hacer lo mismo con el lenguaje técnico que da la cultura investigativa, como número de página, notas al pie apócrifas —tan recurrentes en Borges—, y la alusión a escritores o filósofos de prestigio. Es aquí, entonces, donde Borges usa todos los elementos que acreditan, validan, sustentan, dogmatizan, canonizan o dan certidumbre al receptor, para posteriormente, hacérselos añicos.

Los acontecimientos posteriores dependen de cuanta materia quedó cerca del centro de la estrella. Si es poca, del orden de la masa solar, se forma una estrella de neutrones: esferas rotantes de sólo diez kilómetros de radio pero con una masa semejante a la del Sol. Estas estrellas están hechas de fluido nuclear, el líquido que forma los núcleos atómicos, cuya densidad es tal que una gota pesa lo que una montaña. Nuevamente hay aquí un recuerdo de Tlön: “En el delirio se le habían caído [...] una monedas y un cono de metal reluciente.”<sup>25</sup>

Stefania Mosca dice que el cono de metal en Tlön no sólo podría referirse a alguna de las divinidades de Tlön sino a “su totalidad psíquica,”<sup>26</sup> pero es tal la insistencia en negar a Dios que los creadores de Tlön han hecho un mundo en el que no hay sino representaciones de ídolos, pues Borges menciona en su ensayo “La esfera de Pascal” que considera improbable la representación de Dios a través de figuras geométricas como pirámides o conos, ya que esto es más bien propio de ídolos, y la esfera (con raíz en el planteamiento platónico de una esfera superior y, por lo tanto, perteneciente al mundo del *eidos*) lo es verdaderamente de Dios.

Borges sintetizó el significado de la obra de Schopenhauer *El mundo como voluntad y representación* con una visión idealista de co-creación que incluye otras perspectivas filosóficas afines:

Hay una voluntad que se encarna en cada uno de nosotros y produce esa representación que es el mundo. Eso lo encontramos en otros filósofos con un nombre distinto. Bergson habla del *élan vital*, del ímpetu vital; Bernard Shaw, de *the life force*, la fuerza vital, que es lo mismo. Pero hay una diferencia: para Bergson y para Shaw el *élan vital* son fuerzas que deben imponerse, debemos seguir soñando el mundo, creando el mundo. Para Schopenhauer, para el sombrío Schopenhauer, y para Buddha, el mundo es un sueño, debemos dejar de soñarlo y podemos llegar a ello mediante largos ejercicios.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Héctor Vucetich, “Espacio y tiempo en Borges”, en *Borges y la ciencia*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Ciencias Astronómicas y Geofísicas, pág. 63.

<sup>26</sup> Stefania Mosca, *Jorge Luis Borges: utopía y realidad*, EUDEBA, Buenos Aires, 1997, pág. 45.

<sup>27</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. III.*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1996, pág. 250.

Con lo cual nos hallamos frente a una de las grandes especulaciones que mayor placer parece reportarle a Borges en sus piezas narrativas, ensayísticas y, sobre todo, el su aliento poético: el soñador que sueña; el sujeto creado que se convierte en una nueva cadena de posibilidades creadoras.

## 5.5 Intersticios de incertidumbre en los creadores de mundos

Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo.  
Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.  
“Avatares de la tortuga” en *Discusión*.  
J. L. Borges

El epígrafe de este apartado muestra al forma en la cual Borges introyectó las propuestas de Berkeley, y lo que pudiera parecer una exaltada propuesta panteísta se convierte en una zona de inseguridad para el coprotagonista de “Everything and nothing”, pues al percibirse como idéntico a todos los demás, esto le devuelve una imagen fantasmal de lo que considera su único parámetro posible de existencia: la individualidad. Pero al desaparecer este concepto, siente que se difumina también su condición de ente vital.

Nadie hubo en él; detrás de su rostro (que aun a través de las malas pinturas de la época no se parece a ningún otro) y de sus palabras, que eran copiosas, fantásticas y agitadas, no había más que un poco de frío, de sueño no soñado por alguien. Al principio creyó que todas las personas eran como él, pero la extrañeza de un compañero con el que había empezado a comentar esa vacuidad, le reveló su error y le dejó sentir, para siempre, que un individuo no debe diferir de la especie.<sup>28</sup>

Desde el principio y a lo largo de algunos de sus cuentos Borges va dejando indicios de la importancia de la percepción para dar por existente o inexistente a algún ser; esto también se halla presente en “Las ruinas circulares” cuando nos dice el narrador que nadie vio desembarcar al mago que crearía al hijo onírico. Pero también, al advertir sobre la posible catástrofe que acaeció al mago una vez hubo terminado su obra, ya que una tarde casi la destruyó, y al hacerse consciente de la magnitud de sus actos, se arrepintió. Sin embargo no hay conciencia sobre una desgracia mayor que esa; el narrador nos dice que más le hubiera valido haberla destruido, porque como veremos al final del relato, el seguir adelante con su proyecto de creación onírica le reportó la

---

<sup>28</sup> Borges, *Op. cit.*, pág.181.



tragedia de saber la verdad sobre su propia irrealidad. De alguna manera se hace extensivo este lamento-advertencia al lector, sugiriendo que más le hubiera valido no terminar de leer un cuento cuyo cuestionamiento sobre su condición real o fantasmal llega a tal extremo que al parecer ni Dios mismo queda excluido, y si es así, el panorama no puede ser menos pesimista para el propio lector.

Son sumamente significativas cada una de las emociones que describe el narrador en la culminación del cuento, pues el final de “Las ruinas circulares” resulta ser una síntesis de toda la estilística laberíntica de Borges:

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.<sup>29</sup>

El cuento de “Las ruinas circulares” se posiciona literariamente en el supuesto que nosotros también fuéramos soñadores de otros seres; y éstos de otros más, etc. Ésta es una especulación reiterativa en la obra borgeana, pues la posibilidad de ser creadores creados o de la preponderancia de la realidad onírica por encima de la realidad de la vigilia, va a acompañar sus libros de poesía, narrativa y también de ensayos, como sucede con la exposición que hace en *Otras inquisiciones* (1952) con los textos “La flor de Coleridge”, “Nueva refutación del tiempo” y “Magias parciales del Quijote”, en los que manifiesta cuál es la razón por la que nos horroriza la idea de los creadores en cadena, tanto en los ámbitos religiosos como literarios: esta posibilidad nos confronta con la realidad propia, que quizá no sea tan concreta ni tan original como pensamos, pues caminamos sobre materia subjetiva e inasible como el tiempo, el sueño, la eternidad, la muerte. Como dice en su ensayo “Magias parciales del Quijote”:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.<sup>30</sup>

Añadimos a lo anterior un comentario que Emir Rodríguez Monegal vierte en su libro *Borges por él mismo* para reafirmar este vértigo de creaciones:

En su mitología personal no son sólo los hombres los que han sido soñados por Dios, sino Dios mismo, padre de todos los hombres, es tal vez fruto de un sueño.

---

<sup>29</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. I.*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 455.

<sup>30</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. II.*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 47.

Pero el sueño, como el Golem, como el espejo, como la copulación, es también un simulacro.<sup>31</sup>

En el caso de Tlön, este sitio con características tan particulares tiene el doble juego de ser una especie de Gólem multitudinario que termina por devorar a sus creadores, pues cabe recordar que los precursores de Tlön tienen origen en nuestro planeta, y posteriormente, este Orbis Tertius empieza a convertir a nuestro mundo en creación suya, invadiendo cada vez más nuestra existencia y cuestionando con ello la solidez del origen de todo un sistema colectivo como posible producto de la creación mental de un puñado de seres, y estos, a su vez, inmersos en un sistema creado por otras entidades, etc. Además, no hay mayor zona de inestabilidad en la propuesta estética de Borges que en el planteamiento de las condiciones de nuestra esencia, es decir, el tiempo. Borges no se sostiene ni siquiera en una concepción no lineal del tiempo como pudo haberlo hecho por su bagaje filosófico en teorías como la del eterno retorno de Nietzsche o la platónica —teoría de prestigio también en algunas culturas como lo puede ser el tiempo cíclico en la hinduista o las prehispanicas—, sino que echa por la borda sus posibles apoyos de verosimilitud y se aventura a la descripción de varias posturas exóticas sobre probables naturalezas del tiempo; esto incluye la posdata de 1947 escrita para un cuento de 1941. Borges concibe la esencia humana en una sola palabra: tiempo, y si relativiza al tiempo, si desconfía de él, de su realidad, orden, límites, ¿de cuál sentido se sostiene el ser humano?

---

<sup>31</sup> Emir Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo*, Laia, Barcelona, 1984, pág. 117.

## SEXTO CAPÍTULO

### 6 Análisis de los atributos OMNIPOTENCIA, OMNIPRESENCIA Y OMNISCENCIA

Yo temo ahora que el espejo encierre  
el verdadero rostro de mi alma,  
lastimada de sombra y de culpas,  
el que Dios ve y acaso ven los hombres.  
J.L.B., “El espejo”

La cualidad omnipotente de Dios se manifiesta a través de los cambios que provoca en las historias borgeanas, pues basta con una petición de los protagonistas para que Dios intervenga y ocasione que las voluntades de otros seres se pongan en marcha para complacer el deseo del protagonista del cuento. Como la Omnipotencia es un atributo que sólo corresponde a Dios, éste forma parte de los atributos favoritos de Borges, ya que no hay posibilidad de antropomorfización de dicha característica exclusiva para ese personaje.

De la misma manera la Omnipresencia, cuya capacidad de ubicuidad queda lejos del alcance de los humanos, presenta al personaje Dios como una entidad que se incluye a sí misma en cada espacio-tiempo de su creación. Y, finalmente, la Omnisciencia contemplada como la cualidad absoluta de Dios difiere del concepto encontrado en el *DRAE* sobre “Omnisciente.- Dícese del que tiene sabiduría o conocimiento de muchas cosas”,<sup>1</sup> pues no se trata de muchas sino todas de las cosas existentes, materiales e inmatrimales.

#### 6.1 Coprotagonismo de Dios a través de su Omnipotencia en “La rosa de Paracelso” y “Tigres azules”

El cuento de “La rosa de Paracelso” entraña varias referencias indirectas a algunos atributos de Dios como Creación, Logos y Eternidad, pero de forma directa sólo uno: la Omnipotencia. Preciso los dos atributos indirectos por la creación del propio Paracelso que es reflejo del arquetipo del creador por excelencia, y del manejo de lo eterno en cuanto al conocimiento de todos los tiempos mucho más complejos que el tiempo profano lineal, pues Dios le concede a Paracelso hacer llegar hacia él un discípulo, tal y como lo ha solicitado, pero sucede que este discípulo ya llevaba tres días y tres noches

---

<sup>1</sup> *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, Vol. II.*

caminando con la intención de hallar la casa de Paracelso, con lo cual se manifiesta el conocimiento de Dios de todo lo que fue y será, y, sabiendo de antemano la naturaleza de la petición que hará Paracelso, tres días antes Dios imprime la voluntad de hallar al mago en un joven común para que ante el mismo probable discípulo el deseo resulte genuino y la búsqueda verosímil. Paracelso, después de haber hecho su petición a Dios, duerme, y a causa de la fatiga, olvida la plegaria que hizo. De modo que cuando toca a su puerta el joven que pretende ser su discípulo, la actitud de Paracelso es más bien reservada que agradecida.

Por otro lado, en “Tigres azules” el profesor de la Universidad de Lahore, después de desesperarse con estadísticas y matemáticas inútiles se da por vencido, y de la misma manera en la que Paracelso pide a “su Dios, a su indeterminado Dios, a cualquier Dios, que le enviara un discípulo”<sup>2</sup>, el profesor de lógica oriental y occidental hace a un lado la determinación del nombre de la divinidad y se dispone a solicitar lo que sólo podría ser otorgado por un ser que trasciende la lógica del mundo.

Sin saber por qué hundí las manos en el agua de la cisterna. Ya en el recinto, pensé que Dios y Alá son dos nombres de un solo Ser inconcebible y le pedí en voz alta que me librara de mi carga. Inmóvil, aguardé una contestación. No oí los pasos, pero una voz cercana me dijo:  
—He venido.<sup>3</sup>

La respuesta de Dios en este caso fue inmediata. Como si se hubiera tratado de una prueba, el encuentro con las piedras llamadas tigres azules desgasta las capacidades humanas del profesor de Lahore hasta el límite, y es entonces cuando pide que se le devuelva a su condición de normalidad y no de dueño de un fenómeno que ha terminado por poseerlo completamente. Se vale para lograr el cumplimiento de esto de un segundo actuante con más certezas que dudas, contrario a la actitud que prevalece en la mayoría de los protagonistas borgeanos.

## **6.2 Los instrumentos de Dios para manifestar su Omnipotencia**

Dios le concede a Paracelso ser buscado por alguien que desea ser su discípulo, y al profesor de Lahore liberarse de los tigres azules. Para ello utiliza la voluntad de dos seres dirigidos por Él; el discípulo de naturaleza humana, y el mendigo de naturaleza ambigua entre lo humano y algo diferente a esta condición. El caso del mendigo de “Tigres azules”, quien pudo haber sido un ángel o cualquier otra criatura no humana,

---

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. III.*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 19.

<sup>3</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 41.

por el carácter inmaterial de sus pasos se trata de un mensajero de Dios, porque sólo alguien con tal función podría, siendo invidente desconocido, sin ninguna relación con el protagonista, declarar con total seguridad que el profesor tenía muchas “monedas” ante la negativa de éste, y además dar una sentencia al final que ningún mortal estaría en condiciones reales de hacer un decreto semejante.

Después me dijo:

—No sé aún cuál es tu limosna, pero la mía es espantosa. Te quedas con los días y las noches, con la cordura, con los hábitos, con el mundo.

No oí los pasos del mendigo ciego ni lo vi perderse en el alba.<sup>4</sup>

En cuanto al joven de “La rosa de Paracelso”, éste se coloca como un pretexto para que Paracelso se someta a una prueba, pues aunque pidió tener un discípulo, en realidad no estaba preparado para transmitir su poder a otra persona que no comulgara con sus ideas, y el muchacho difería de su concepción de estar en el Paraíso, además de que su instrumento de creación —en imitación al arquetipo original— era algo tan íntimo y prodigioso como sólo la representación del Logos puede serlo. Aquí se enfatiza sobre el Logos como medio para crear en un estricto apego al instrumento teológico, pero no es sino cuando el joven ha abandonado la casa con una profunda decepción acerca del poder del mago, que Paracelso se decide a efectuar su prodigio de hacer surgir de nuevo la rosa de entre sus cenizas. El encuentro con el probable discípulo fue un fracaso, pero finalmente Dios movió los hilos de la historia para que se diera este encuentro a solicitud de una de sus criaturas:

Paracelso le miró con tristeza.

—El atamor está apagado —repitió— y están llenos de polvo los alambiques. En este tramo de mi larga jornada uso de otros instrumentos.

—No me atrevo a preguntar cuáles son —dijo el otro con astucia o con humildad.

—Hablo del que usó la divinidad para crear los cielos y la tierra y el invisible Paraíso en que estamos, y que el pecado original nos oculta. Hablo de la Palabra que nos enseña la ciencia de la Cábala.

El discípulo dijo con frialdad:

—Te pido la merced de mostrarme la desaparición y la aparición de la rosa. No me importa que operes con alquitaras o con el Verbo.

(...)

Paracelso se quedó solo. Antes de apagar la lámpara y de sentarse en el fatigado sillón, volcó el tenue puñado de ceniza en la mano cóncava y dijo una palabra en voz baja. La rosa resurgió.<sup>5</sup>

Por otro lado, la presencia de las piedras en “Tigres azules”, cuya característica más aturdidora es la de desarticular la lógica matemática del mundo, confieren una vida

---

<sup>4</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 42.

<sup>5</sup> Borges, *Op. cit.*, pp. 23.-24-25.

completamente diferente al profesor de Lahore, quien había estado sometido a las leyes de causa y efecto que la mente humana puede concebir.

Hay matemáticos que afirman que tres y un es una tautología de cuatro, una manera diferente de decir cuatro... A mí, Alexander Craigie, me había tocado en suerte descubrir, entre todos los hombres de la tierra, los únicos objetos que contradicen esa ley esencial de la mente humana.<sup>6</sup>

Si la Trinidad es fiel a su Unidad, el Hijo de Dios es Dios mismo, luego Dios multiplicó siete panes y unos cuantos pececillos para alimentar a cuatro mil personas (Mateo 14, 32:39). La multiplicación de los “tigres azules” es una operación elemental para Dios. El contacto con estos elementos trastornó la vida del profesor de lógica entre el horror, la fascinación y la culpa.

La gente era distinta conmigo. Algo de la divinidad de los discos, que ellos apodaban tigres azules, me había tocado, pero asimismo me sabían culpable de haber profanado la cumbre.<sup>7</sup>

Pero también aparecía este horror en sueños, no era suficiente la tortura de la vigilia, ya que en situaciones oníricas tenía la representación simbólica del infierno de sin razón en el que se había introducido, pero según la limitada concepción humana: si las piedras eran ilógicas, y eran una manifestación de la divinidad, necesariamente Dios tendría que ser un ser irracional al crear tal fenómeno. Según la leyenda, las piedras adquirirían una forma de luna llena y un color azul que sólo era posible ver en sueños, y de esta manera también hay una ruptura entre la totalidad de información en vigilia, pues para llegar al completo conocimiento son necesarios ambos espacios: el de los sueños y el de la vigilia, y de ninguna manera se puede acceder mediante uno solo de ellos.

En el fondo, en su esperada grieta, las piedras, que eran también Behemoth o Leviatán, los animales que significaban en la escritura que el Señor es irracional. Yo me despertaba temblando y ahí estaban las piedras en el cajón, listas a transformarse.<sup>8</sup>

Esta alusión aparece también en la obra de Borges llamada *El libro de los seres imaginarios*, en la cual no sólo se refiere a esta especie de bestia creada por Jehová, sino que en otro texto menciona a los tigres de diferentes colores, incluido el azul; por supuesto, a esta combinación “tigres azules” les adjudica características metafísicas. La realidad material de los objetos metahierofánicos es la de ser piedras perfectamente redondas; sin embargo, en el imaginario colectivo se filtró, no por casualidad, la

---

<sup>6</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 37.

<sup>7</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 38.

<sup>8</sup> Borges, *idem*.

tradicción de llamarlas “tigres azules”, esto por una intuición de lo que refleja la figura del tigre para la psique humana.

Wladimir Kryszinski expone en “Borges, ‘el poetizador’: entre la poétique des tigres et le moi méta-lyrique” una unión de simbolismos opuestos que integran la imagen del tigre en una conceptualización tan universal como las características que se pueden hallar reflejadas en este ser sobre los principios masculino y femenino.

La poétique des tigres est une compréhension dialectique de la poésie et du monde. Comme n’importe quelle compréhension, elle se fonde sur un savoir déjà acquis face à une volonté de connaissance qui reste à réaliser. (...) Le tigre évoque la puissance et la férocité. Il est un symbole riche de significations complexes: symbole de la caste guerrière. Opposé au dragon dans l’alchimie chinoise; symbole malfaisant, mais aussi principe actif, c’est l’énergie, par opposition au principe humide et passif; c’est le plomb opposé au mercure.<sup>9</sup>

Ana María Barrenechea comenta acerca del manejo que hace Jorge Luis Borges sobre el simbolismo del tigre que de igual manera reúne dos características contrarias:

Puesto a concretar el poder sobrenatural de una sentencia divina oculta en el mundo que nos rodea (cábala, gnosticismo, simple creencia mágica), elige la imagen del tigre. A Blake (OI, 145) le debe la sugestión esplendorosa de la metáfora “que reúne lo decorativo y lo despiadado” (...) <sup>10</sup>

Estos adjetivos “decorativo” y “despiadado” son clave para comprender la elección aparentemente aleatoria de llamar tigres a piedras, pues aparentemente estas piedras perfectamente redondas son sólo objetos rituales que generan atracción por su misterio, pero terminan desquiciando sin piedad a quien las posee como un destino inherente a la naturaleza de tales objetos.

De hecho, el protagonista de “Tigres azules” sabía que el encuentro con lo ansiado podría tener consecuencias funestas. Los mismos efectos que provoca cualquier objeto metahierofánico en la literatura borgeana es experimentado por el profesor de lógica, pues no puede sustraerse ante la influencia de una profanación tal. Así que en el momento de intentar escalar el cerro, el profesor es advertido sobre las consecuencias del hallazgo, pero él no sólo se queda a nivel de descubrimiento sino que se atreve a concebirse como poseedor de una maravilla sobrehumana como quien quiso poseer el libro de arena, o el disco de Odín o el *zahir* a lo largo de la historia.

---

<sup>9</sup> Wladimir Kryszinski, “Borges, ‘el poetizador’: entre la poétique des tigres et le moi méta-lyrique” en *El Siglo de Borges, Vol. II*, Iberoamericana, 2000, pág. 217.

<sup>10</sup> Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en Jorge Luis Borges*, Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 1957, pág. 55.

El más anciano dijo con gravedad que mi propósito era de ejecución imposible. La cumbre era sagrada y estaba vedada a los hombres por obstáculos mágicos. Quienes la hollaban con pies mortales corrían el albur de ver la divinidad y de quedarse locos o ciegos.<sup>11</sup>

Quien recibe los tigres azules a manera de limosna ya estaba ciego, lo cual podría significar que está exento de los alcances terribles de la posesión de objetos metahierofánicos. La pérdida de la razón (como le sucede a Don Quijote) o la pérdida de la vista (como la vive Homero) son dos condiciones y condicionantes que exigen la anulación de la normal naturaleza para percibir el mundo: esto ha sido privilegio de vates (profeta y poeta al mismo tiempo), como en el caso que protagonizó Homero. Y en cuanto a la pérdida de la razón, también se considera como un privilegio, ya que las manifestaciones metahierofánicas necesitan que el hombre renuncie a su lógica habitual para poder ser acceder al prodigio, pero como éste no sólo rompe la lógica racional del hombre sino que lo rebasa, tal ruptura interna lo deja fragmentado, ya sin la cohesión mental que lo sostenía. Ésta es la moraleja paródica que utiliza Borges para colocar a sus personajes de frente a las grandes ambiciones humanas, de frente al insoportable milagro de la metahierofanía: si experimentan la ilusoria posesión de un objeto suprahumano con sus limitados sentidos y cosmovisión reduccionista, ésta presencia los deja en una situación devastadora, porque nadie puede aspirar a un objeto que supera la naturaleza perceptiva sin tener consecuencias dramáticas.

### 6.3 La Omnipresencia de Dios, una realidad dividida en varios mundos

Acaso cada hormiga que pisamos  
es única ante Dios que la precisa  
para la ejecución de las puntuales  
leyes que rigen Su curioso mundo.  
“Poema de la cantidad” en *El oro de los tigres*, J.L.B

En “Diálogo de muertos” se manifiesta el atributo de Omnipresencia, y Dios se convierte en personaje secundario, pues no tiene una intervención tan determinante en el texto, sino que sólo aparece como presencia que cumple con su propia creación *post mortem*, pues cuando dialogan Quiroga<sup>12</sup> y Juan Manuel de Rosas<sup>13</sup> (personajes de la

---

<sup>11</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. III.*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 32.

<sup>12</sup> Juan Facundo Quiroga (1788-1835), nació en La Rioja y murió en Barranca Yaco asesinado, el 16 de febrero de 1835. Acusado de bárbaro por Sarmiento, conocido por el nombre de "Tigre de los Llanos", Quiroga jugó un papel prominente en la vida política de la Argentina (1818-1835). Combatió contra la constitución centralista de Rivadavia, pero fue derrotado por los efectivos de éste, bajo el mando de Lamadrid. Se unió con otros caudillos bajo la firme determinación de establecer el federalismo, especialmente después de la ejecución de Manuel Dorrego (diciembre de 1828).



historia argentina decimonónica), exponiendo sus argumentos contra la idea de libre albedrío, son llamados por Alguien. Se sobreentiende que “Alguien”, ese Nombre con mayúsculas sólo puede pertenecer a Dios, y para corroborarlo, presento más adelante nueve casos en la literatura borgeana que dan fe de que este uso corresponde a la intención de nombrar a la divinidad.

En esta idea de destino se halla la voluntad de Dios manifiesta a través de su Omnipresencia, pues como queda registrado en “Deutsches Réquiem”, también aquí se sugiere que nada sucede lejos de la voluntad y la presencia total y ubicua de Dios, ya sea en la vida o después de ella. Y un concepto *sui generis* sobre el destino: la posibilidad de que éste sea una prueba aceptada o rechazada por la criatura, pero el tipo de experimento está diseñado para ese ser, sin su consentimiento. Lo único que puede hacer es demostrar si está preparado o no para tal evento programado en exclusiva para él. Quiroga, de hecho, reprocha a Juan Manuel de Rosas que el destino le hubiera ofrecido, a manera de prueba, una muerte en circunstancias heroicas, pero éste se negó a aceptar tal regalo por temor a la batalla.

Con base en este planteamiento de ubicarse más allá de una única vida, como parte de su interés hacia los conceptos budistas, Borges deja dos señales de la doctrina de la reencarnación: la primera es al final de “La muerte y la brújula”, en el que Erik Lönnrot y Red Scharlach dejan su siguiente encuentro para una posterior vida; la otra es la promesa que hace Quiroga de vivir de nuevo sin temor en una siguiente experiencia encarnatoria. En la siguiente cita de “Diálogo de muertos” se alude además al concepto de características acumulativas —pues estamos hablando de la misma entidad con cuerpos diferentes—, tan caro a la doctrina budista de la reencarnación:

—Así será —dijo Quiroga—, pero yo he vivido y he muerto y hasta el día de hoy no sé lo que es el miedo. Y ahora voy a que me borren, a que me den otra cara y otro destino, porque la historia se harta de los violentos. No sé quién será el otro, que harán conmigo, pero sé que no tendrá miedo.<sup>14</sup>

Expondré algunos de los textos que confirman el que esa referencia con mayúscula se efectúe en la literatura de Borges cuando menciona a Dios.

---

<sup>13</sup> Juan Manuel de Rosas (1793, 1877). Oficial militar y caudillo, estanciero. Fue gobernador de Buenos Aires durante dos periodos importantes (1829-1832; 1835-1852). Lideró todas las provincias en ese período y dio su nombre a esa época de la historia Argentina de la cual fue símbolo.

<sup>14</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol II*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 170.

En primer lugar, del poemario *El otro, el mismo* extraigo un fragmento del poema “Una brújula”, en el cual se manifiesta la Omnipresencia de Dios a través de su otro atributo, el Logos, que da vida a todo lo existente:

Todas las cosas son palabras del  
idioma en que **Alguien** o **Algo**, noche y día,  
escribe esa infinita algarabía  
que es la historia del mundo (...) <sup>15</sup>

Podemos decir que al optar por ambas formas de nombrar lo divino (Alguien o Algo), Borges está siendo autoreferencial, pues él mismo reflexiona ampliamente en torno a esto en un ensayo sobre la diferencia entre los pronombres relativos con los que encontró en la Biblia inglesa de su abuela. En el capítulo bíblico Moisés preguntó a Dios por su nombre para poder invocarlo, a lo que Dios respondió: “I am that am I” en vez de “I am who am I”. Esto hace pensar a Borges que Dios es más que la personalidad con la cual intentamos reducirlo para poder abarcarlo con la mente. Esto implica también que la concepción tradicional de personaje necesita el pronombre relativo “that”, pero cuando nos referimos a Dios, esto se amplía al pronombre “that”, de modo que la presencia de Dios no sólo está manifiesta de una manera en la que sus actos se parezcan a la voluntad de un “alguien”, sino también “algo”, como sucede con todos los objetos metahierofánicos materiales (aleph, zahir, tigres azules, libro de arena) e inmateriales (memoria de Shakespeare, memoria de Funes).

En este libro *El otro, el mismo*, vemos en el poema “Límites” que usa mayúscula en su pronombre relativo para referirse también a esa divinidad que determina la manera en la cual está estructurado este mundo, en el que nos percibimos y percibimos todas las cosas con base en los límites de coordenadas espacio-temporales:

De estas calles que ahondan el poniente,  
una habrá (no sé cuál) que he recorrido  
ya por última vez, indiferente  
y sin adivinarlo, sometido

a **Quien** prefija omnipotentes normas (...) <sup>16</sup>

Asimismo Borges usa las mayúsculas para referirse a Dios en un pronombre posesivo en el poema “Everness”, añadiendo el atributo de Eternidad, en el cual el tiempo y los juegos de conocimiento absoluto e instantáneo de pasado-presente-futuro son parte de las habilidades que corresponden sólo a la divinidad:

---

<sup>15</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 253.

<sup>16</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 257.

Sólo una cosa no hay. Es el olvido.  
Dios, que salva el metal, salva la escoria  
y cifra en **Su** profética memoria  
las lunas que serán y las que han sido.<sup>17</sup>

También en el breve libro de milongas *Para las seis cuerdas*, Borges utiliza estas mayúsculas para referirse a Dios, entidad que está fuera del tiempo lineal, y por lo tanto, no conoce las emociones que se subordinan a esta condición humana. Se lee en “Milonga de Albornoz”:

**Alguien** ya contó los días,  
Alguien ya sabe la hora,  
Alguien para **Quien** no hay  
ni premura ni demora.<sup>18</sup>

En el libro *Elogio de la sombra* hallamos el mismo caso en el poema “Rubaiyat” nos menciona la percepción relativa del tiempo, y el manejo de esta percepción es una de los prodigios que realiza Dios cuando lo comparte con sus criaturas, como sucedió con Haromir Hladík en “El milagro secreto”:

Torne a afirmar que el arduo monumento  
que erige la soberbia es como el viento  
que pasa, y que a la luz inconcebible  
de **Quien** perdura, un siglo es un momento.<sup>19</sup>

Y, por último en el libro *El oro de los tigres* transcribo cuatro versos que además de mostrarnos este uso reiterado de mayúscula aplicado a la divinidad, nos enriquece con una especulación más típicamente borgeana en el texto “Poema de la cantidad”:

Acaso cada hormiga que pisamos  
es única ante Dios, que la precisa  
para la ejecución de las puntuales  
leyes que rigen **Su** curioso mundo.<sup>20</sup>

En otro orden de ideas, existe un texto de Borges con hechura completamente paródica, éste es “Argumentum Ornithologicum” hallado en *El hacedor*. La parodia se dirige hacia una forma de pensamiento específico y hacia la estructura mental en general del ser humano, o específicamente de las criaturas racionales de Occidente. El texto es breve, y reproduzco el final completo aquí:

---

<sup>17</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 305.

<sup>18</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 347.

<sup>19</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 379.

<sup>20</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 491.

El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el número es definido, porque Dios sabe cuántos pájaros vi. Si Dios no existe, el número es indefinido porque nadie pudo llevar la cuenta. (...) Vi un número entre diez y uno, que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etcétera. Ese número entero es incognoscible; *ergo*, Dios existe.<sup>21</sup>

Este texto da cuenta sobre las especulaciones en torno a la omnipresencia de Dios pero con un tratamiento característico del sentido del humor borgeano, ya que parodia el rigor con el cual pretendían los escolásticos (específicamente Tomás de Aquino y Agustín de Hipona) demostrar la existencia de Dios. No hay punto espacio-temporal que pase inadvertido para la mirada omnipresente del Ser superior; sin embargo se quiere demostrar esto con instrumentos matemáticos que, de nuevo, rebasan la lógica humana, y lo que queda de esta demostración sólo es paródico.

#### **6.4 La Omnisciencia de Dios, atributo pretendido por sus criaturas, devuelto en el horror metahierofánico**

En “La memoria de Shakespeare” se verifican los atributos de omnisciencia y de unidad, pues el conocimiento total de los recuerdos de todas las criaturas sólo le es dado a Dios, porque la memoria forma parte del conocimiento acumulado sobre la percepción que los seres tienen sobre la Creación, la cual es tejida en conjunto por los actos de las entidades vivas.

Si un individuo intentara abarcar más allá de la memoria humana individual, estaría tocando un atributo que sólo le corresponde a la divinidad. Y aunque es parcial esta pretensión porque abarca la memoria sólo de un hombre además de él, es de nuevo un encuentro con lo sagrado, así que esta memoria de Shakespeare horroriza a Hermann Söergel por tratarse de una expresión metahierofánica que termina por trastornar toda su vida.

—Le ofrezco la sortija del rey. Claro está que se trata de una metáfora, pero lo que esa metáfora cubre no es menos prodigioso que la sortija. Le ofrezco la memoria de Shakespeare desde los días más pueriles y antiguos hasta los del principio de abril de 1616.<sup>22</sup>

El prodigio de poseer la memoria de otro ser humano no se da de manera súbita, sino gradualmente. Cuando el protagonista acepta la memoria de Shakespeare, Thorpe le recomienda que esté pendiente de la revelación de dicha facultad ya sea en sueños, o en vigilia, en actos cotidianos, y que no inventara recuerdos por la ansiedad de poseer del

---

<sup>21</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 165.

<sup>22</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. III*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 392.

todo lo otorgado. Aunque el protagonista efectivamente va descubriendo la memoria del dramaturgo inglés, no sucede lo mismo con la voluntad y el entendimiento, que junto con la memoria empiezan a significar para él una necesidad real, algo más que “una ficción escolástica”<sup>23</sup>.

Zunilda Gertel hace un estudio comparativo entre “Acercamiento a Almotásim” y “La memoria de Shakespeare” en su texto “Paradojas de la identidad”, en el cual destaca esta misma intención de señalar las limitaciones humanas y la reiteración de la conciencia sobre ellas a partir del deseo por trascenderlas, pero con un resultado completamente desalentador, pues lo que provoca es frustración y trastorno de la vida cotidiana que es, finalmente, el laboratorio experimental de la literatura fantástica al irrumpir con elementos extraordinarios tal espacio aparentemente dominado, o por lo menos no temido:

Finalmente, llegar a la anagnórisis es el descanso y el regreso; el instante revelador de las limitaciones del ser humano ante los dones del alma: memoria-identidad/inteligencia-voluntad. Es el encuentro crucial; pero es también meditación reflexiva como cuestionamiento y, a la vez, aceptación de la fragilidad de los valores en el orden cósmico.<sup>24</sup>

Pero aquí la frustración se equipara a la fragmentación de la posesión de un prodigio también vivido por Ireneo Funes: tanto el nuevo dueño de la memoria de Shakespeare como Funes poseen el conocimiento de una percepción que trasciende sus facultades humanas.

Asimismo, el atributo de la omnisciencia, además de la inferencia del de infinito, puede verificarse en “Funes el memorioso”, ya que —como sugiere Javier de Navascués— sólo Dios puede encerrar en sí mismo toda la sabiduría, de modo que Funes no accede más que a una parcial vivencia de lo que en términos inmensos experimenta Dios:

Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto) con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera.<sup>25</sup>

¿Por qué considerar al verbo “recordar” como sagrado y no sólo extraordinario a causa de la aplicación que le dio Funes? De nuevo Borges nos entrega una clave para el cuento a través de un paréntesis a manera de toda una poética y una cosmovisión; es

---

<sup>23</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 395.

<sup>24</sup> Borges, *Op. cit.*, pág. 97.

<sup>25</sup> Javier de Navascués, *Revista Filologías Hispánicas*, No. 2, pág. 485.

decir, recibimos la sugerencia de que en los intersticios, en los espacios poco notorios, pueden aparecer elementos esenciales que nos revelen parte del misterio del mundo.

Julia Alexis Kushigian en su tesis doctoral en Filosofía de la Universidad de Yale titulada “Three Versions of Orientalism in Contemporary Latin American Literature: Sarduy, Borges and Paz”, en el cual, en vez de señalar la limitación conceptual de Funes en el sentido de pérdida de análisis, exalta lo que considera una cualidad ideal:

Funes, a universal protagonist and master of a prodigious memory which trives on details, can be envisioned as the ideal artist because as he cannot generalize, he cannot destroy the individual.<sup>26</sup>

Kushigian privilegia el carácter positivo de esta forma de interiorizar el mundo; sin embargo, esta experiencia no era creativa en Funes, sino aplastante, plena de una sensación vacua, y al ser recibida de esta manera por la conciencia del protagonista, ratificamos que la intención del autor no era la de hacer una apología a la *condición sui generis* de Funes, sino un retrato de la tortura a la cual fue sometido este ser ejemplifica en sí una de las limitaciones humanas, de modo que mientras más desarrolla su capacidad de particularizar al mundo, más aplastado se siente por esta realidad infinita, asfixiante, inabarcable.

### **6.5. La infelicidad como consecuencia de pretender un atributo no humano**

Como la totalidad plena de las facultades racionales sólo corresponde a Dios, dueño absoluto de la tríada de ciencia total (entendimiento, voluntad y memoria), Éste exagera una sola de estas facultades en sus criaturas, y con ello queda clara la condición monstruosa de estos seres que se atreven voluntaria o involuntariamente a experimentar una condición que los rebasa y desequilibra. La exacerbación plena, no únicamente de la memoria sino también del entendimiento y la voluntad, sólo le pertenecen a Dios, y sólo en Él, como plantea Santo Tomás de Aquino, la esencia es idéntica su potencia: nos dice en su *Suma Teológica* que la voluntad es el apetito natural o inclinación necesaria a ejercer la atracción que siente el alma hacia las cosas, mientras que el entendimiento agente (que proporciona al sujeto luz inteligible para percibir los hechos) proporciona la individualidad a los seres, ya que hay tantos entendimientos agentes como almas.

---

<sup>26</sup> Julia Alexis Kushigian, *Three Versions of Orientalism in Contemporary Latin American Literature: Sarduy, Borges and Paz*, Yale University Press, New York, 1984, pág. 110.

El protagonista de “La memoria de Shakespeare da cuenta del horror que su posesión ha traído, y que como es inmaterial, su infierno también lo es.

Con el tiempo, el gran río de Shakespeare amenazó, y casi anegó, mi modesto caudal. Advertí con temor que estaba olvidando la lengua de mis padres. Ya que la identidad personal se basa en la memoria, temí por mi razón.

Mis amigos venían a visitarme; me asombró que no percibieran que estaba en el infierno.<sup>27</sup>

Por su parte, Ireneo Funes vive la inutilidad de poseer en niveles suprahumanos una sola de estas funciones. De esta manera, su extrema memoria empieza por obstruir otras de las facultades que lo definen como un ser normal, y esto lo aleja de los parámetros convencionales con los que podría definirse su humanidad.

Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.<sup>28</sup>

Uno de los grandes privilegios que Borges halla en el ser normal es la capacidad de olvido, así que este aspecto lo cancela en los personajes que han sido tocados por objetos metahierofánicos dentro de sus narraciones, a manera de señal de haber accedido a una condición para la cual ningún ser humano está preparado.

Otra postura respecto a la condición de Funes la revisamos en el análisis que Rodríguez Monegal realiza en su libro *Borges por él mismo*, en el que nos muestra la imposibilidad de retener el tiempo que es considerado por el autor como el auténtico reflejo de la eternidad: el presente.

El mundo que Funes contempla (y que estas citas tratan de evocar en el recuerdo del lector), ese mundo en que no cabe el olvido, en que todo es presente, no es esencialmente distinto del mundo que Borges describe en su experiencia de “Nueva refutación del tiempo”. Como aquél, en un mundo inmóvil en que el tiempo ha sido abolido y sólo existe el presente, porque todo (gracias a la memoria infinita) es presente. Ese mundo, es el mundo de la vigilia eterna, el mundo del insomnio.<sup>29</sup>

Funes despliega la enorme tristeza de saberse desequilibrado, pues si no son exacerbados también su voluntad y entendimiento, ambas, potencias del alma, su prodigiosa memoria resulta un “vaciadero de basuras”<sup>30</sup>, según sus propias palabras. De manera que el prodigio destruye la felicidad de estos personajes que vivieron una distorsión de la naturaleza humana con límites más o menos claros en sus capacidades y

---

<sup>27</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol. III*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 396.

<sup>28</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas, Vol I*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 490.

<sup>29</sup> Emir Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo*, Laia, Barcelona, 1984, pág. 90.

<sup>30</sup> Rodríguez Monegal, *Op. cit.*, pág. 488.

con una experiencia de individualización que, no obstante la reiterada propuesta panteísta de Borges, en realidad no puede ser rebasada porque en esencia todos los hombres son el mismo hombre, pero cuando los seres se individualizan, los accidentes de su esencia se convierten en circunstancias amenazantes, desequilibradoras, cuando se pretende transgredir la realidad humana.



## CONCLUSIONES

Pocos escritores son tan generosos con sus futuros críticos como lo fue Jorge Luis Borges, pues éste dejó claros indicios de sus precursores e incluso verbalizó toda una lista de ellos. Son conocidas sus aficiones por el idealismo de Leibnitz, Berkeley, Schopenhauer y Spinoza, fundamentalmente, y por los escolásticos como Santo Tomás de Aquino, Tomás de Kempis, San Agustín y San Anselmo; también al krausismo español —Carlos Cristóbal Federico Krause— y el swedenborgismo —Immanuel Swedenborg—, los cuales son casos especiales.

Ambos son del siglo XVII, y la marca que dejan en Borges es que el Primero le refuerza un carácter agnóstico, y el segundo le abre la posibilidad de la existencia de un hombre creador de criaturas superiores y de mundos alternos. Y en cuanto al marco teológico, hay cuatro líneas fundamentales en el estudio teológico que hizo Borges para enriquecer su obra literaria: cristianismo, judaísmo, hinduismo y budismo, además de la influencia que ejerció en él su abuela materna al aproximarle hacia una visión del protestantismo como una versión crítica y racional del catolicismo.

Dios está presente como personaje a partir del periodo de la narrativa borgeana que corresponde a su trabajo más fecundo en literatura fantástica metafísica, es decir, desde la década de los cuarenta correspondiente a las obras *Ficciones* y *El Aleph*, para continuar con una presencia constante hasta la década de los setenta con los textos recopilados en el libro *La memoria de Shakespeare*, en cuyo contenido se manifiesta la invariable obsesión borgeana por los temas metafísicos y teológicos puestos al servicio de la estética y la ética. La presencia de Dios como personaje se divide en referencial, directo y metahierofánica. En el primer caso Dios no se halla como actuante directo, sino que las acciones de los actantes están subordinadas a la influencia que Dios ha dejado en el mundo a través de sus atributos. En el segundo caso tenemos al personaje Dios actuando como coprotagonista de la narración, y sus acciones se pueden verificar de una manera evidente, así como los efectos de dichas acciones que, por lo regular, dan un giro inmediato al relato. Y por último, en el tercer caso, tenemos la presencia del personaje Dios a través de objetos que no son considerados en este trabajo como hierofánicos, sino como metahierofánicos, pues la diferencia entre estos conceptos radica en que en las hierofanías reflejan la actitud

ritualística de los creyentes, su interpretación, tanto como la riqueza simbólica de lo sacro, pero las metahierofanías son manifestaciones independientes de interpretación, ritualización o adoración por parte de entidades con conciencia: los objetos metahierofánicos contienen una manifestación parcial de Dios, se les interprete como sacros o no. Y estos objetos metahierofánicos regularmente provocan una perturbación que se vuelve (o podría volverse de no alejarse del objeto) humanamente insoportable.

Los atributos del personaje Dios en la literatura creada por Jorge Luis Borges no son antropomorfizados porque concientemente Borges rechaza esa posibilidad y la verbaliza en más de una ocasión. Consecuente con sus conceptos, Borges construye en su narrativa al personaje Dios con los siguientes atributos: Infinito, Unidad, Logos, Eternidad, Creación, Causa, Omnipotencia, Omnipresencia y Omnisciencia.

Para señalar la trascendencia del personaje Dios dentro de toda la obra borgeana, pero particularmente en la narrativa, se enfatizarán algunos puntos a los que se ha aludido a lo largo del presente trabajo, de acuerdo a los capítulos en los que se fue tratando determinada temática.

Capítulo primero. "Análisis del atributo Infinito": el encuentro con lo infinito se da vía la inasibilidad de objetos metahierofánicos espaciales y temporales en los personajes borgeanos, específicamente en los protagonistas de "El aleph" y "El libro de arena", quienes viven la experiencia aterradora de enfrentarse al desquiciamiento que les provoca un objeto donde el poder suprahumano se manifiesta insoportable, sin posibilidad de olvido. En otro rubro de lo infinito, tenemos a "La biblioteca de Babel", en la cual el tema de Dios y todos los subtemas de orden metafísico que subyacen son una aportación estética en Borges a la literatura latinoamericana, y esto sólo podía concretarse en la producción literaria de un hombre con el bagaje erudito, las obsesiones y la sensibilidad de quien a través de dicha biblioteca ha creado un objeto que es más grande incluso que el universo conocido hasta nuestros días.

Capítulo segundo. "Análisis del atributo Unidad": el planteamiento básico de Borges al abordar estos temas es la complementariedad de los opuestos, que al final nos dan una experiencia entera de divinidad, pues sólo se concibe esto si se integra lo negativo y lo

positivo, lo bajo y lo alto, tal cual lo manifiestan las teorías gnósticas. Tanto en el cuento “Los teólogos” como el “Tres versiones de Judas” obtenemos esta conjugación de los extremos opuestos que logran la unidad: en el primer cuento Dios participa como personaje directo, para quien no hay diferencia entre los aparentes enemigos del mundo terrenal; en la segunda pieza narrativa Dios es Judas mismo, ya que según la teoría de la Trinidad, no existe diferencia entre las tres personalidades: padre, hijo y espíritu santo, y Dios actúa a través de su hijo Judas.

Capítulo tercero. “Análisis del atributo Logos”: la palabra, el verbo, el logos, se manifiestan como la herramienta divina para crear. Esto lo hereda el ser humano que fue, a su vez, creado por este mismo medio. Paracelso, en el cuento titulado “La rosa de Paracelso” encarna esta posibilidad del poder creador con la fuerza de la palabra, y Dios interviene en esta narración con su carácter omnisciente, para propicia el encuentro entre Paracelso y un posible discípulo, sin embargo, el misterio queda resguardado en el milagro que realiza en privacidad el maestro, como reproduciendo vez tras vez la forma de creación utilizada por Dios desde lo primigenio, pero también corroborando la co-creación que hacemos con la obra divina, siguiendo con ello el planteamiento cabalístico.

Capítulo cuarto. “Análisis del atributo Eternidad”: dentro de los juegos del tiempo y de la negación de éste, Dios es el único que puede modificar el tiempo lineal para expandirlo, contraerlo, paralelizarlo, etc., y así lo confirma el cuento “El milagro secreto”, pues su protagonista solicita a Dios le permita terminar su obra dramática a pesar de estar condenado a muerte, de tal manera que la segunda mitad de la narración es la respuesta que Dios da al escritor judío.

Capítulo quinto. “Análisis del atributo Creación”: un aspecto fundamental en la obra de Borges es la idea de una causa primigenia que da origen a toda una cadena de creaciones, y así lo manifiesta en “Las ruinas circulares” y “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”, con la idea de que nosotros mismos nos incorporamos a este juego que nos antecede y nos es sucesivo, es decir, la tesis de que fuimos creados por el sueño de alguien más, pero nosotros, a nuestra vez, soñamos a otros seres que viven gracias a este acto.

Capítulo sexto. “Análisis de los atributos Omnipotencia, Omnisciencia, y Omnipresencia”: sólo Dios posee estos atributos que abarcan la totalidad de cada cualidad, ya que el ser humano o cualquier otra criatura únicamente pueden poseer estas cualidades de manera parcial. Dios se maneja como un personaje referencial cuando se ejemplifican estos atributos en algunas piezas narrativas de la obra de Jorge Luis Borges, y en todos los casos, se trata de una experiencia profundamente perturbadora para los protagonistas, pues cualquier vínculo con los atributos divinos resultan apabullantes a los seres.

Las herramientas esotéricas de mayor importancia en la obra borgeana son el gnosticismo, el swedenborgismo y los métodos cabalísticos de interpretación. Y los elementos exotéricos se presentan en su afición por usar los diferentes textos sagrados con fines creativos, textos provenientes de las religiones cristiana, budista, hinduista e islámica.

Es posible identificar a Dios como personaje como actuante, objeto metahierofánico o referencia; este último nivel se sustenta en el texto por la misma concepción que Borges tenía al respecto, pues se ha señalado ya que el hecho de no haber un conectivo personal sino impersonal en la frase escrita en la Biblia: “I am that am I”, en vez de “I am who am I”, crea en Borges la especulación de que estamos frente a una presencia que no podemos considerarla como “alguien” sino como “algo”, lo cual está más apegado a sus atributos no antropomorfizados.

En este trabajo de investigación no sólo se consideró en general los temas metafísicos que Borges ponía al servicio de su obra estética sino que se particularizó la figura de Dios como un personaje de este cosmos literario con todas las características que fueron desglosadas a lo largo de los capítulos, sin embargo resta para futuras ampliaciones en esta investigación la labor de profundizar en otras funciones literarias de la figura de Dios dentro de la poesía borgeana. La contribución estética que hizo Borges a las letras latinoamericanas las impregna de universalidad, y esto queda marcado en principios tales como los juegos sobre concepciones filosóficas y metafísicas que hallamos en la obra creativa de Jorge Luis Borges.

## BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- Borges, Jorge Luis, *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Proa, 1923.
- , *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925.
- , *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.
- , *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Proa, 1928.
- , *Discusión*, M. Gleizer, Buenos Aires, 1932.
- *Antología de la literatura fantástica*, por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, Sudamericana, Buenos Aires, 1967.
- *Libro del cielo y del infierno*, por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, Edhasa, Barcelona, 1971.
- *Manual de zoología fantástica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- *El libro de los seres imaginarios*, Bruguera, Barcelona, 1980.
- *Siete Noches*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- , Jurado, Alicia, *¿Qué es el budismo?*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1985.
- , *Obras Completas*, Vol. I, II y III, Emecé Editores, Buenos Aires, 2001.
- *Borges oral*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- El libro de Job*, trad. Fray Luis de León, ilust. William Blake, pról. Jorge Luis Borges, El Manantial Oculito, Pontificia Universidad del Perú, Lima, 2000.

## BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- Alazraki, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid, 1968.
- *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Gredos, Madrid, 1977.
- *Borges and the Kabbalah and Other Essays on his Fiction and Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
- Alifanos, Roberto, *El humor de Borges*, Ediciones la Urraca, Venezuela, 1996.
- Anderson Imbert, Enrique, *Crítica interna*, Taurus, Madrid, 1960.

- Barrenechea, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, El Colegio de México, México, 1957.
- Balderston, Daniel, *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, Argentina, 1996.
- Barnatán, Marcos Ricardo, *El autor y su obra. Borges*, Barcanova, Barcelona, 1984.
- Blanchot, Mauricio, *El libro que vendrá*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1959.
- Braceli, Rodolfo, *Borges-Bioy. Confesiones, confesiones*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1978.
- Borovich, Beatriz, *Los caminos de Borges. La Kábala, los mitos y los símbolos*, Lumen, Buenos Aires, 1999.
- Capistrán, Miguel (comp.), *Borges y México*, Plaza and Janés, México, 1999.
- Cédola, Estela, *Borges o la coincidencia de los opuestos*, EUDEBA, Buenos Aires, 1988.
- Echavarría, Arturo, *Lengua y Literatura de Borges*, Ariel, Barcelona, 1983.
- Eizenberg, Edna, *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*, Iberoamericana, Madrid, 1997.
- Henriksen, Zheila Mariana, *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar (spanish text)*, California University Press, Michigan, 1990.
- Jurado, Alicia, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, EUDEBA, Buenos Aires, 1964.
- Kayson, Nancy M., *Borges y la posmodernidad*, Fomento Editorial Universidad Nacional Autónoma de México (colección ensayo iberoamericano), México, 1994.
- Kushigian, Julia Alexis, *Three Versions of Orientalism in Contemporary Latin American Literature: Sarduy, Borges and Paz*, Yale University Press, New York, 1984.
- Massuh, Gabriela, *Borges: una estética del silencio*, Ed. de Belgrano, Buenos Aires, 1980.
- Molloy, Silvia, *La letras de Borges y otros ensayos*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, Argentina, 1979.
- Mosca, Stefania, *Jorge Luis Borges: utopía y realidad*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1983.
- Olea Franco, Rafael, *El otro Borges, el primer Borges*, Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

—————, comp., *Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, Colegio de México, México, 1999.

Rodríguez Monegal, Emir, *Borges por él mismo*, Laia, Barcelona, 1984.

Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Ariel, Buenos Aires, 1993.

Slapak, Sara (coord.), *Borges y la ciencia*, pról. María Kodama, EUDEBA, Centro de Estudios Avanzados, Buenos Aires, 1999.

Toro, Alfonso del (comp.), *El Siglo de Borges*, Vol. I, Iberoamericana, Madrid, 2000.

————— *El Siglo de Borges*, Vol. II, Iberoamericana, Madrid, 2000.

Vax, Louis, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Taurus, Madrid, 1981.

Vázquez, María Esther, *Borges, sus días y su tiempo*, Ediciones B, Argentina, Madrid, 1984.

## METODOLOGÍA

Beuchot, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, editorial itaca, (Colección Seminarios UNAM), México, 2000.

Cuesta Abad, José Manuel, *Teoría hermenéutica y Literatura (el sujeto del texto)*, s/e, Madrid, 1991.

Eco, Umberto, 1990, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.

Gadamer, Hans Georg, 1960, *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977.

Jauss, Hans Robert, 1977, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1988.

Fidalgo Benayas, Leónides, *Hermenéutica y existencia humana. El pensamiento de Paul Ricoeur*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1996.

Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1970.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI, México, 1987.

————— *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Siglo XXI, México, 1988.

\_\_\_\_\_ *Tiempo y Narración III. La experiencia del tiempo en la narración*, Siglo XXI, México, 1988.

## DICCIONARIOS

Abagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, vigésimo primera edición, Tomo I, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

*Diccionario esotérico, compendio de términos orientales y occidentales relacionados con el ocultismo y términos afines*, Kier, Buenos Aires, 1994.

Ortiz-Osés, Andrés, *Diccionario de Hermenéutica. Una obra interdisciplinar para las ciencias humanas*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1998.

Pike, Roystan, *Diccionario de religiones*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

Poupard, Paul, (coord.), *Diccionario de las religiones*, Herder, Barcelona, 1987.

Voltaire, *Diccionario filosófico*, Akal, Madrid, 1985.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Berkeley, George, *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.

*Bhagavad Gita*, versión de Juan Mascaró, Debate, Madrid, 1999.

*Biblia comentada*, texto de Nacar-Colunga, por Lorenzo Turrano, Biblioteca Autores Cristianos, Madrid, 1975.

Castañares, Wenceslao, *De la interpretación a la lectura*, IBEREDICIONES, Madrid, 1994.

*Corán*, edición Julio Cortés, Herder, Barcelona, 1999.

Croce, Benedetto, *Estética. Como ciencia de la expresión y lingüística en general*, Universidad Autónoma de Sinaloa, México, 1982.



- Eliade, Mircea, *Tratado sobre las religiones*, Ediciones Era, México, 1988.
- Evangelios Apócrifos, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección “Cien del Mundo”, México, 2001.
- Jung, Carl Gustav, *Símbolos de transformación*, Paidós, Buenos Aires, 1962.
- , *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Alianza Editorial, Madrid, 1979.
- Kant, Immanuel, *Los sueños de un visionario explicados por los sueños de la Metafísica*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- Menton, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- Pagels, Elaine, *Los evangelios gnósticos*, Grijalbo Monaddori, Barcelona, 1996.
- Rig Veda*, Mora, Juan Miguel, edit. y trad., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1989.
- Risco, Antonio, *Literatura y fantasía*, Taurus, Madrid, 1982.
- Rivas, Enrique de (comp.), *El simbolismo esotérico en la literatura medieval española (Antología)*, Trillas, México, 1989.
- Santo Tomás de Aquino, *Suma Teológica, Nueva versión sobre el texto latino con notas de Leonardo Castellani*, Club de Lectores, Buenos Aires, 1944.
- Scholem, Gershom, *Conceptos básicos del judaísmo. Dios, Creación, Revelación, Tradición, Salvación*, Trotta, (colección paradigma), Madrid, 1988.
- , *La Cábala y su simbolismo*, Siglo XXI, México, 1990.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Aguilar, Buenos Aires, 1960.
- Swedenborg, Immanuel, *De planetas y de ángeles*, Miraguano Ediciones, Madrid, 1988.
- , *Del cielo y del infierno*, Siruela, Madrid, 2000.
- Torá*, edición a cargo de Daniel ben Itzjak, Martínez Roca, Barcelona, 1999.