

LA PALABRA COMO FUERZA GENERADORA DE LA REALIDAD EN BORGES

M^a LOURDES BUENO PÉREZ
Vanderbilt University

*Yo que soy el Es, el Fue y Será
vuelvo a condescender al lenguaje
que es tiempo sucesivo y emblema.*
Jorge Luis Borges

Si recorremos con detenimiento la obra completa de Jorge Luis Borges podemos extraer, sin temor a equivocarnos demasiado, una serie de constantes sobre las cuales el escritor vuelve una y otra vez. Entre ellas cabe señalar el tema de la palabra —o más específicamente del nombre— como elemento con capacidad para crear una realidad. Borges modula este tema desde las más diversas perspectivas en un intento por abarcar el fenómeno de una manera absoluta y, al tiempo, reflejar su profundo interés por el verbo, entendido en su concepción bíblica¹.

Como acertadamente señala Barrenechea (51), Borges utiliza «una rica variedad de imágenes que expresan la clave oculta de nuestra vidas» o nuestras más íntimas inquietudes y «que son muy características de su estilo» (51). Una de las que se repiten con más frecuencia, y reflejan la estética del escritor, tiene

¹ Ahora bien, al margen de la referencia bíblica, hemos de tener en cuenta que el término «verbo» como palabra, tanto en su función sintáctica como semántica, es el núcleo de toda oración y, por eso, encierra en sí la esencia de la acción. Pues bien, si consideramos el acto creativo como la acción primigenia, original, de la que brotan luego el resto de las acciones, podríamos entender el concepto «verbo» como una fuerza poderosa que engendra la realidad tangible.

que ver con el «nombre» que encierra en sí la esencia de la divinidad. Si otras imágenes borgianas acentúan la angustia vital del hombre como ser humano, el «nombre», en la obra de nuestro autor, sirve «para expresar la revelación que lo [al hombre] exalta» (Barrenechea, 50).

El nombre de Dios

En la Biblia se describe la Creación del mundo de la siguiente manera: «Dios dijo: Sea hecha la luz. Y hubo luz». (*Génesis*, I, 3). «A la luz llamó día, y a las tinieblas noche; y hubo tarde y hubo mañana: día primero» (*Génesis*, I, 5); y así hasta el séptimo día. Es importante advertir el hecho de que, en este proceso creativo divino, ocupa un lugar primordial la palabra. Dicho proceso adquiere una doble dimensión:

a) en principio, Dios emite un mandato con el objetivo de configurar la existencia de un fenómeno —en el caso citado, la luz— y su antónimo;

b) le asigna un nombre para proporcionarle una realidad definida —esa luz es el día—. Con ello, se enfatiza el poder generador del verbo como instrumento de la divinidad.

Un eco de las palabras del Génesis se encuentra en el ensayo borgiano «La cábala»², donde se lee lo siguiente: «Dios, cuyas palabras fueron el instrumento de su obra..., crea el mundo mediante palabras; Dios dice que la luz sea y la luz fue» (130). Borges analiza la posible interpretación cabalística de este proceso creativo: «De ahí se llegó a la conclusión de que el mundo fue creado por la palabra *luz* o por la entonación con que Dios dijo la palabra *luz*. Si hubiera dicho otra palabra y con otra entonación», concluye nuestro autor, «el resultado no habría sido la luz, habría sido otro» (130). La visión de la propia palabra —o la entonación con la que se emite— como elemento que encierra en sí el poder creador conecta intrínsecamente con las doctrinas de la cábala. Éstas le confieren, no sólo la capacidad de instrumento que se manipula en el acto de la creación, sino una primacía insólita a las letras que la configuran. En la concepción cabalística, nos comenta Borges, «las letras fueron los instrumentos de Dios, no las palabras significadas por las letras», con lo cual, se piensa «que la escritura, contra toda experiencia, fue anterior a la dicción de las palabras» (Borges, 1980: 130). He aquí uno de los factores que interesan al escritor: el poder que hay encerrado en las propias letras. Como comenta Bello-Villar (31), «Borges defends not the doctrinal content of Hebraic mysticism but the literary potential to be minded from its numerical-alphabetical techniques» (31).

² Cf. *Siete noches* (125-139).

Son innumerables las historias y leyendas en las que se pone de manifiesto, en mayor o menor grado, el deseo del hombre por emular a Dios a través de la creación. Pero una de ellas en concreto es pertinente para este trabajo: la leyenda cabalística del Golem, en la que, a grandes rasgos, se nos narra la creación de una criatura llevada a cabo por una serie de sabios —o magos— judíos. Las variantes de la leyenda son múltiples pero básicamente, la historia se desarrolla tal como nos la narra Jakob Grimm en su *Journal for Hermits* (1808):

After saying certain prayers and observing certain fast days, the Polish Jews make the figure of a man from clay or mud, and when they pronounce the miraculous Shemhamphoras [the name of God] over him, he must come to life. He cannot speak, but he understands fairly well what is said or commanded. They call him golem and use him as a servant to do all sorts of house work. But he must never leave the house.

Es más que evidente que Borges estaba sumamente interesado en todo lo concerniente a la ideología cabalística³. Nos basta echar un vistazo a su ensayo sobre «La cábala» o simplemente constatar las abundantes páginas de su obra en las que toca este tema. La leyenda del Golem, pues, no podía pasar desapercibida para él. Tal aserto puede comprobarse en su poema «Golem» (Borges, 1977: 200-2), la descripción que hace de este «simulacro» —como él mismo lo denomina— en *El libro de los seres imaginarios* (60-1) o el ensayo antes citado (138-9). En éste recoge las diversas leyendas que circulaban en torno a la creación de este ser.

A diferencia de otras historias en las que se nos narra la creación o la resurrección de seres, mi interés por esta leyenda se basa precisamente en el hecho de que la palabra juega un papel primordial en ella. Una vez modelada la figura de barro que ha de convertirse en ser vivo, los artífices de la obra deben pronunciar sobre ella la «palabra mágica» —«la Clave/la Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio», Borges, 1977: 201— para darle vida. La palabra, pues, se reviste de un aura secreta que le confiere la posibilidad de formar parte del actor creador: «The letters of the alphabet —and how much more so those of the divine name or of the entire Torah, which was God's instrument of Creation— have secret, magical power» (Scholem, 166).

La creencia, fundamentalmente mágica, de este poder creador de las letras deriva del hecho incuestionable de que éstas pertenecen al Tetragrámaton

³ Muy en boga en el norte de la Europa de comienzos de siglo, y especialmente en Inglaterra. Mme Blavatsky constituyó un círculo selecto en torno a la Golden Dawn en Londres; y no pocos escritores de la época pertenecieron a esta logia. El detalle es digno de tenerse en cuenta por el atractivo que la cultura inglesa tiene para Borges.

YHWH, el nombre de Dios; idea que se refleja en la tradición judaica, «for it was generally held by the esoteric Jewish thinkers of the time that heaven and earth had been created by the great name of God» (Scholem, 167). Borges se hace eco, en «La cábala», de estos pensamientos y vierte en este ensayo su propia interpretación del proceso:

Dios toma un terrón de tierra roja —Adán quiere decir tierra roja—, le insufla vida y crea a Adán, que para los cabalistas sería el primer golem. Ha sido creado por la palabra divina, por un soplo de vida; y como en la cábala se dice que el nombre de Dios es todo el Pentateuco... así, si alguien poseyere el nombre de Dios o si alguien llegara al *Tetrágramaton* —el nombre de cuatro letras de Dios— y supiera pronunciarlo correctamente, podría crear un mundo y podría crear un golem también, un hombre (137-8).

La idea del nombre divino como elemento que encierra un infinito poder —tanto creador como destructor— está muy presente en Borges. En unos versos de «El Golem» leemos:

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 (200)

La búsqueda de ese «terrible nombre»⁴ será entonces el objetivo primordial de aquellos que pretendan crear a un ser imitando, y al mismo tiempo desafiando, el proceso generador de Dios, ya que «a man who creates a golem is in some sense competing with God's creation of Adam; in such an act the creative power of man enters into a relationship, whether of emulation or antagonism, with the creative power of God» (Scholem, 159). La relación ambigua que se establece entre Dios y el hombre mediante el poder creador se resuelve finalmente, como tendremos ocasión de comprobar más adelante, a favor del primero.

En este preciso momento es cuando se hace necesaria la referencia al *Book Yetsirah* o *Libro de la Creación*. No se sabe la fecha exacta en que se compone ese enigmático texto, pero Scholem (167) afirma que fue escrito en algún momento entre los siglos tercero y sexto, por un judío neopitagórico (167). Algunas páginas de esta obra tienen una importancia crucial dentro de nuestro contexto. Así, por ejemplo, es significativa la afirmación que se hace en dicho libro de que las letras que entran a formar parte del proceso creador del Golem «are the structural elements, the stones from which the edifice of Creation was built» (Scholem, 168); idea que conecta con el aspecto mágico-

⁴ Terrible por la infinita omnipotencia que aglutina.

creador de las palabras⁵. Pero más interesante es el pasaje en el que se nos describe cómo el ser divino combinó las veintidós letras elementales para dar forma a toda la creación:

How did He combine, weigh, and exchange them? A [which in Hebrew is a consonant] with all [other consonants] and all with A, B with all and all with B, G with all and all with G, and they all return in a circle to the beginning through two hundred thirty-one gates—the number of pairs that can be formed from the twenty-two elements—and thus it results that everything created and everything spoken *issue from one name* (Scholem, 168).

Como se deduce de estas palabras, ese nombre no es cualquiera, sino el nombre de Dios, mediante cuya pronunciación se logra la formación del universo, el cual «as a whole is sealed on all six sides with the six permutations of the name YHWH, but every thing or being in it exists through one of these combinations, which are the true ‘signatures’ of all being» (Scholem, 168).

Del texto anterior podemos extraer dos aspectos que interesan especialmente a Borges. Por un lado, la idea de las letras como puertas que se abren al misterio creador, idea que expresa al repetir la fórmula necesaria para formar el Golem: «Los pormenores de la empresa... exigen el conocimiento de los ‘alfabetos de las 221 puertas’ que deben repetirse sobre cada órgano del Golem» (1967: 61) y que, a su vez, descifra las metáforas del nombre divino como «puerta» y como «clave»⁶, que Borges incluye en el poema «El Golem». Y, por otro lado, tenemos el proceso de combinar y mezclar letras, elemento de connotaciones mágicas desde la perspectiva cabalística, en un intento por descifrar el nombre de Dios. Los cabalistas, nos dice el escritor, «se dedicaron a contar, combinar y permutar las letras de la Sagrada Escritura, urgidos por el ansia de penetrar los arcanos de Dios» y, continúa, «uno de los secretos que buscaron en el texto divino fue la creación de seres orgánicos» (1967: 60). Y, en «El Golem», el rabino de Praga logra dar vida a su criatura tras finalizar ese proceso de combinación alfabética:

Sediento de saber lo que Dios sabe,
Judá León se dio a permutaciones
De letras y a complejas variaciones
Y al fin pronunció el Nombre...

⁵ Tema al que se adhieren la mayor parte de los poetas interesados por la expresión de lo inefable. Baste como muestra este botón: «¡INTELIGENCIA, dame / el nombre exacto de las cosas!», escribe Juan Ramón Jiménez (575) en el comienzo del poema 3 de *Eternidades*, que sigue así: «... Que mi palabra sea / la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente. / Que por mí vayan todos / los que no las conocen, a las cosas...».

⁶ Recordemos que esta palabra derivó en «llave».

El propio Borges afirma que «*Golem* se llamó al hombre creado por combinaciones de letras; la palabra significa, literalmente, una materia amorfa o sin vida» (1967: 60).

Pero, como comenté con anterioridad, el poder creador del ser humano nunca podrá igualarse al divino. De ahí que la criatura formada por el hombre sea «un muñeco», un «simulacro», una «vasta criatura», en definitiva, «un aprendiz de hombre» —apodos todos ellos que Borges prodiga a su Golem—, pero nunca un ser dotado de alma, «a imagen y semejanza» del hombre. Esta imposibilidad de creación de un ser total se refleja en la propia figura del Golem que, en la mayoría de los casos, se ve privado de la capacidad de habla o de procreación. El Golem borgiano carece de la primera de ellas y el poeta lo achaca a un error cometido en el proceso generador de la criatura:

Tal vez hubo un error en la grafía
O en la articulación del Sacro Nombre;
A pesar de tan alta hechicería,
No aprendió a hablar el aprendiz de hombre. (201)

Toda esta teoría del nombre de Dios como fuente de poder infinito y eterno —aunque desligada, en este caso, del proceso creador— le sirvió a Borges para montar la trama policiaca de su cuento «La muerte y la brújula»⁷. Los elementos místicos que el escritor introduce en la historia tienen un valor de autenticidad y su objetivo es, como señala Bell-Villada (89), el de evocar «an atmosphere of the supernatural» y, al mismo tiempo, distraer «both Lönnrot and reader from the more prosaic facts of the case» (89). Pero, como también apunta este crítico (90), a través de la connotación ocultista que se desprende de estos elementos, «there runs a common cryptographic thread, a tendency to perceive the world not as mere matter but as the divine manifestation of certain letters, words, numbers, and names» (90).

Al inicio del cuento, el detective Erik Lönnrot se dedica a estudiar una serie de libros que pertenecían a un rabí asesinado en busca de la clave para descifrar la muerte de éste. Uno de los libros que investiga le revela «las virtudes y terrores del Tetragrámaton, que es el inefable nombre de Dios» (150) —inefable porque los místicos judíos lo consideran demasiado sagrado para ser pronunciado o escrito—, mientras que en otro descubre «la tesis de que Dios tiene un nombre secreto, en el cual está compendiado... su noveno atributo, la eternidad», la posibilidad de «conocimiento inmediato de todas las cosas que serán, que son y que han sido en el universo» (150); «La tradición», continúa el libro, «enumera noventa y nueve nombres de Dios... los Hasidim razonan que ese hiato señala un centésimo nombre —el Nombre

⁷ Cf. *Ficciones*, 147-63. Véase también mi estudio sobre ese cuento.

Absoluto» (150)—. Del resto de volúmenes que el detective encuentra en la habitación del rabí sólo nos interesan dos: «la traducción literal de *Sepher Yesirah*» y la «*Biografía del Baal Shem*» (149). El primero alude al *Libro de la Creación*⁸; el segundo volumen apunta específicamente a la figura del fundador de los Hassidim, el reverenciado Baal Shem Tov, pero también se refiere al título que recibían aquellos elegidos que guardaban en su poder los secretos del Tetragrámaton.

Influido, casi obsesionado, por estas lecturas y partiendo de la pista que encuentra en el lugar del crimen⁹, Lönnrot se dedica a investigar durante tres meses los sucesivos crímenes y a descubrir la clave que le conducirá al asesino. En un alucinante juego de espejos, Borges logra enredar a su detective en una trama que él mismo pretendía descifrar. Si Lönnrot cree haber adivinado el móvil del asesino —la búsqueda del Nombre Secreto— la noche de su muerte, —«la cuarta víctima»— el propio asesino le descubre al detective que dicha búsqueda no es más que un laberinto entrettejido por él alrededor del hombre al que acusa del encarcelamiento de su hermano para hacerle caer en su trampa, lo cual finalmente consigue:

A los diez días yo supe por la *Yidische Zeitung* que usted buscaba en los escritos de Yarmolinsky la clave de la muerte de Yarmolinsky. Leí la *Historia de la secta de los Hasidim*; supe que el miedo reverente de pronunciar el Nombre de Dios había originado la doctrina de que ese Nombre es todopoderoso y recóndito. Supe que algunos Hasidim, en busca de ese Nombre secreto, habían llegado a cometer sacrificios humanos... Comprendí que usted conjeturaba que los Hasidim habían sacrificado al rabino; me dediqué a justificar esa conjetura. (161)

Como hemos podido comprobar, Borges adopta y modula la idea del nombre de Dios en sus escritos con el doble propósito de crear un recurso estético que dé forma a su obra y, al tiempo, refleje sus propias preocupaciones e ideas. Como afirma Alazraki (29), Borges logra expresar, mediante la artística modulación del tema en sí, «intuitions and feelings whose roots are in himself, in his own manner of feeling the intricate and complex dimensions of the human personality». Este tema del Nombre Absoluto se lo sugirió tal vez, como nota Barrenechea (51), la Biblia, la cábala o un autor como León Bloy, que aparece conectado con ambas; lo cierto es que este símbolo alude, en la obra de nuestro escritor, «a la creencia de que las cosas son creaciones del Verbo, al poder del nombre secreto de Dios» o a una idea más general de que las

⁸ El cual, como ya mencioné en el apartado dedicado a este libro, es una obra mística legendaria cuyo propósito es el de conectar la creación del cosmos con la combinación de las veintidós letras que forman el alfabeto hebreo.

⁹ Una hoja de papel en la que se lee: «*La primera letra del Nombre ha sido articulada*» (150).

palabras «poseen virtudes de encantamiento y que se identifican con lo nombrado»; alusiones todas ellas cuya existencia en la obra borgiana vemos corroboradas en páginas anteriores.

Por lo que respecta a la búsqueda del Nombre Divino aparece el tema, tan caro a Borges, de la escritura sagrada. No sólo el nombre de Dios se identifica con el poder creador, también la palabra —como se observa en los pasajes del Génesis que describen la Creación— se encuentra íntimamente unida a la idea del universo; y partiendo de esta relación donde el escritor va a modular su propia concepción del tema. Como acertadamente indica Alazraki (30), la imagen microcósmica del universo se refleja, en la obra borgiana, en tres símbolos concretos: el *Zahir* islámico, el *Aleph* de la cábala mística, y la *Rueda* de las religiones indias; veamos brevemente el significado de cada uno de ellos por separado.

El *Zahir* —elemento que aparece en el cuento del mismo título— se identifica, en el mundo árabe, con uno de los noventa y nueve nombres de Dios¹⁰; con lo cual, al ser el *Zahir* una de las designaciones de Dios, también es, de acuerdo con la tesis panteística, la designación del universo.

En relación al *Aleph*¹¹, éste es la primera letra del alfabeto hebreo y, siguiendo la tradición de los místicos judíos, representa la raíz espiritual de todas las letras, pero también representa el alfabeto entero y, por consiguiente, todos los elementos que pertenecen al lenguaje humano; es decir, que abarca todo lo que puede ser expresado. Además, de acuerdo con la tradición de los Hasidim, «this letter was the only one that the people heard directly from the mouth of God, and this singular virtue makes it a symbol of his Will, that is, of the universe» (Alazraki, 31).

En relación con la idea del *Aleph* como elemento que contiene el resto de las letras alfabéticas se desprende la visión de este cuento como una «extrapolation from something merely implied in the *Sepher Yetsirah*» (Bell-Villada, 226): si en éste se proponía la conexión entre creación del universo y letras del alfabeto hebreo y el *Aleph* es un compendio de todas ellas, se concluye que este último «by itself has a special relationship to all of creation» (226); con lo cual se establece nuevamente el lazo de unión entre la palabra divina y el universo.

Finalmente, la idea de la relación intrínseca entre la palabra de Dios y la imagen del universo se concreta en su totalidad en el cuento «La escritura del

¹⁰ «In the Koran», nos dice Alazraki (31), «one reads that Zahir —the evident, the manifest— 'is one of the ninety-nine attributes of God; He is the First and the Last, the Visible and the Occult'».

¹¹ Que en el cuento al que da título se visualiza como una esfera.

Dios», que se encuentra —al igual que los otros dos cuentos en los que aparecían los símbolos ya explicados— en *El Aleph*.

El protagonista de este cuento es Tzinacán, un mago encerrado en un pozo-prisión que se considera, por su situación de «último sacerdote del dios» (119), como el «elegido». Éste busca «Urgido por la fatalidad de hacer algo», (118) la «sentencia mágica» que supuestamente escribió Dios el primer día de la Creación. El objetivo de la búsqueda no es otro que conjurar y detener la destrucción de su pueblo, lo cual sólo es posible mediante esa frase de la divinidad. «Nadie sabe en qué punto la escribió ni con qué caracteres», reflexiona Tzinacán, «pero nos consta que perdura, secreta»; y su reflexión le lleva a la conclusión de que su destino le «daría acceso al privilegio de intuir esa escritura» (119). Esta se transforma, en el curso de sus pensamientos, en una única palabra¹² pero, a pesar de ello, no logra averiguarla y abandona su búsqueda. Ese preciso instante es cuando ocurre «la unión con la divinidad, con el universo» (122), mediante el símbolo de la *Rueda* en la que se entretejen «todas las cosas que serán, que son y que fueron» (122); frase esta última que nos remite inevitablemente a la esencia de Dios y, por consiguiente, de la eternidad.

La unión del humano con la divinidad es la que hace posible el descubrimiento de la escritura divina por parte del mago: «Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso». (123). Pero este descubrimiento y sus terribles consecuencias¹³ conllevan el rechazo consciente y voluntario del prometido poder divino; el mago, tras la revelación, adopta una actitud nihilista y despojándose de su aparente individualidad se transforma en «nadie» y desprecia la idea de convertirse en divinidad.

Tanto la búsqueda del Nombre Todopoderoso —que cifra en sí el eterno poder divino— como la idea de la palabra dictada por la Divinidad —a través de la cual se alcanza el conocimiento supremo— son dos temas que, en Borges, se entrelazan íntimamente al anhelo del escritor por encontrar la clave del mundo. Según Barrenechea (44), «Artículos, poemas, ficciones, expresan la angustia por el sentido secreto del cosmos, bajo diversas formas, una de las cuales, como hemos tenido ocasión de comprobar, es la modulación del deseo constante que anima al hombre a anhelar el poder divino, el cual únicamente se consigue a través de la palabra¹⁴».

¹² «Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud» (121).

¹³ «Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma» (123).

¹⁴ Este deseo se tiñe de dramatismo por cuanto está abocado al fracaso: «El hombre vive en el desamparo», escribe Barrenechea (45), «y la sospecha de que quizás el caos tenga un sentido, lo hace más patético al prometerle el poderío divino que nunca alcanzará».

La figura del poeta equiparada a la divinidad creadora

Cerré el apartado anterior con la idea, ya bosquejada a lo largo de todo el análisis, de la imposibilidad que tiene el hombre de emular a Dios. Salvo en contadas ocasiones¹⁵, los personajes borgianos se encuentran atrapados en una búsqueda inútil e infructuosa en su anhelo por desvelar los misterios divinos, los cuales, a lo sumo, pueden llegar a intuir de manera parcial y fragmentaria, pero nunca a descifrarlos en su compleja totalidad.

Esta sensación alienante de derrota abrumadora por el «todopoder» divino empuja a los personajes —tras los que se adivina al autor— a la formación de un mundo irreal creado a la medida de sus posibilidades. Como señala Alazraki (12), «The impossibility of permeating the divine order of the universe suggests the possibility of an imaginary and fantastic universe, constructed according to a human order»; en otras palabras, lo que hace el hombre es crearse un nuevo mundo para él: «since the reality of the gods is impenetrable, man has created his own reality» (Alazraki, 44). Eso es lo que ocurre en la ficción «Tlön, Uqbar, Orbius Tertius» (*Ficciones*); en un momento dado, casi al final de este cuento, el narrador comenta:

[L]a realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres (35).

Recordemos que, al principio de la historia, la realidad de ese supuesto mundo se nos presenta, desde la perspectiva del narrador, como una invención, «una ficción improvisada por la modestia de Bioy para justificar una frase» (14). El aspecto ficticio viene corroborado por el doble hecho de que «los escrupulosos índices cartográficos de la *Erdkunde* de Ritter ignoraban con plenitud el nombre de Uqbar» (15) y de que «El índice general de la Enciclopedia de Bioy tampoco registraba ese nombre» (17). La ausencia de la mención nominal de este país en diversas enciclopedias lleva al narrador a la conclusión de la inexistencia de dicho mundo. Pero es precisamente el descubrimiento de un libro «redactado en inglés» de 1001 páginas¹⁶ el que demuestra a nuestro narrador, a pesar de todos los argumentos en contra, la «presencia real» del mencionado país:

Al principio se creyó que Tlön era un mero caos, una irresponsable licencia de la imaginación; ahora se sabe que es un cosmos y las íntimas leyes que lo rigen han sido formuladas, siquiera en modo provisional. (20)

¹⁵ Como en el caso del protagonista de «La escritura del Dios».

¹⁶ Esta cifra ha cobrado carácter emblemático a partir de la cultura árabe y gracias al fantástico libro que recoge las historias que Scherezade contaba al rey.

El libro en cuestión no es otro que «*A first Encyclopaedia of Tlön. Vol XI. Hlaer to Jangr*» (19).

La absorbente y obsesiva tarea investigadora a la que se ve lanzado el narrador, tras el encuentro del libro, le descubre finalmente la clave secreta de esa nueva realidad. Tlön se le revela en esos momentos como un mundo creado a través de la palabra del hombre: «A principios del siglo XVII... Una sociedad secreta y benévola (que entre sus afiliados tuvo a Dalgarno y después a George Berkeley) surgió para inventar un país» (31). La idea de una sociedad integrada por multitud de hombres¹⁷ para crear ese mundo nos remite a las varias leyendas del Golem en las cuales —aunque Borges difiera en esto y refleje su propia versión del tema a la hora de escribir su poema— era necesaria la presencia de al menos dos hombres para lograr dar vida a la nueva criatura, puesto que la fuerza de un solo hombre no era suficiente para llevar a cabo un proceso creador de tal complejidad y envergadura. A modo de ejemplo, veamos una de estas leyendas, atribuida a Judah ben Bathyra (Scholem, 180):

The prophet Jeremiah busied himself alone with the *Book Yetsirah*. Then a heavenly voice went forth and said: Take a companion. He went to his son Sira, and they studied the book for three years. Afterward they set about combining the alphabets in accordance with the Kabbalistic principles of combination, grouping, and word formation, and a man was created to them.

Esa realidad creada por el hombre, como conjunto humano, puede, en la ficción, llegar incluso a sobreponerse y borrar el mundo creado por Dios. Esta superposición de lo ficticio comienza con minúsculas e imperceptibles intromisiones del mundo fantástico en el real. Y éstas, a medida que pasa el tiempo, aumentan en frecuencia y cantidad¹⁸, hasta llegar a uno total y exclusivo del «mundo real»: «Una dispersa dinastía de solitarios», comenta el narrador, «ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue»; y concluye afirmando: «El mundo será Tlön» (36). Esta dominación de la realidad creada por seres humanos no tiene otra finalidad que la de «demostrar al Dios existente que los hombres mortales son capaces de concebir un mundo» (32). Tales palabras, que transmiten el gigantesco proyecto que planea llevar a cabo el ascético millonario Ezra Buckley, no son más que el reflejo de las inquietudes del propio Borges en su búsqueda por interpretar el orden cósmico.

Llegados a este punto, me parece interesante detenerme en una idea sugestiva que se desprende de uno de los puntos tratados en este cuento y que

¹⁷ Compuesta «de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras...» (20).

¹⁸ Hasta el punto en que se puede afirmar que «El contacto y el hábito de Tlön han designado este mundo» (35).

nos conducirá a la imagen del poeta como creador. Me refiero en concreto a la visión de la literatura de Tlön. Como se lee en la parte específica que corresponde a la descripción de las diversas disciplinas que existen en este mundo imaginario, en la literatura «abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas». (22). El narrador se detiene en la enumeración de los diversos elementos que integran el poema:

Hay objetos compuestos de dos términos, uno de carácter visual y otro auditivo... Los hay de muchos... Esos objetos de segundo grado pueden combinarse con otros; el proceso, mediante ciertas abreviaturas, es prácticamente infinito (22).

Pero lo que nos interesa realmente es la existencia, en la literatura de Tlön, de unos «poemas famosos compuestos de una sola enorme palabra» (22); palabra que nos remite inmediatamente, por su valor único y enorme, a la dictada por la divinidad, a la cual emula a través de la integración de «un *objeto poético* creado por el autor» (22). Aquí es donde ya encontramos la primera conexión entre palabra poética y palabra divina, ambas como elementos de poder creador. Esta idea se desarrollará ampliamente en varias de las creaciones de Borges: «El informe de Brodie», «El espejo y la máscara», la «Parábola del palacio» o «Undr», entre otras. Veamos la modulación que experimenta esta idea en la obra borgiana.

La «Parábola del palacio»

En la «Parábola del palacio» (*Obras completas*: 801-2) podemos encontrar algunas de las constantes que hemos ido viendo hasta el momento; «el poeta», conducido por «el Emperador Amarillo», va recorriendo las diversas estancias y jardines que configuran el palacio de este último. Cuando ambos llegan «Al pie de la penúltima torre» (801), el poeta se detiene a recitar su poema.

Según nos cuenta el narrador, el texto de dicho poema ha desaparecido pero nos quedan diferentes versiones sobre el contenido de éste: «hay quien entiende que constaba de un verso; otros, de una sola palabra. Lo cierto, lo increíble, es que en el poema estaba entero y minucioso el palacio enorme» (801); idea que conecta con la teoría, ya vista, de que en la palabra divina se encuentra cifrada la eternidad, el universo. El propio narrador menciona la búsqueda, por parte de los descendientes del poeta, de «la palabra del universo» (1974: 802) y, en definitiva, de la Creación¹⁹. De ahí que, al pronunciar el poema, por la fuerza divina que le confiere la palabra, la realidad de éste se superponga, anulándolo, al palacio en sí —al igual que ocurrió con Tlön

¹⁹ Recordemos que la escritura del dios constaba de una frase, posteriormente de una única palabra y «en esa palabra la plenitud» *El Aleph* (1979: 121).

y el mundo real—; «bastó», nos comenta de nuevo el narrador, «que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio, como abolido y fulminado por la última sílaba» (802)—. Con un efecto visual muy potente, el narrador nos presenta «el poema» desde una doble dimensión antitética: como reflejo creador de una nueva realidad y como elemento anulador de aquella realidad de la que es espejo. Esta antítesis se plasma con bastante nitidez cuando se nos explica la relación intrínseca del poeta con su poema: «le deparó la inmortalidad y la muerte» (801). El oxímoron utilizado por Borges adquiere su pleno sentido cuando se nos revela el final trágico del poeta a manos del verdugo del emperador. La creación del poema conlleva la inmortalidad del poeta a lo largo del tiempo, pero esa misma creación, que como hemos visto anula la realidad del objeto, es la que sentencia la muerte de su creador.

«El espejo y la máscara»

Esta misma idea es retomada en «El espejo y la máscara»²⁰ donde «el poeta» debe cantar, por encargo del «Alto Rey», las proezas y victorias que éste ha obtenido en «la batalla de Clontarf». Pasado el plazo fijado por el rey, el poeta vuelve a la corte y recita su poema; el rey le felicita pero le advierte que la lectura del poema no ha provocado emoción alguna²¹:

En los pulsos no corre más aprisa la sangre. Las manos no han buscado los arcos. Nadie ha palidecido. Nadie profirió un grito de batalla, nadie opuso el pecho a los vikings. (103)

El hecho de que el poema recitado no haya sido capaz de con-mover —en el sentido etimológico de la palabra— a ningún hombre provoca la petición de otro poema por parte del rey. Cumplido el plazo fijado, el poeta se presenta nuevamente con un poema que «No era una descripción de la batalla» sino que «era la batalla» (104). La conclusión del rey es que esta segunda loa «supera todo lo anterior y también lo aniquila» (1975: 104), al igual que ocurría con el poema del palacio que comentamos con anterioridad.

A pesar del triunfo del poeta, el rey le pide una tercera poesía y es en ésta donde se condensa el poder divino. Al año siguiente vuelve el poeta, pero esta vez ha sufrido una transformación; a la hora de recitar su tercer poema ruega quedarse a solas con el rey y, una vez los dos solos, «El poeta dijo el poema. Era una sola línea» (106).

²⁰ Recogida en *El libro de arena* (101-7).

²¹ Algo similar ocurre, como tendremos ocasión de comprobar más adelante, en «El informe de Brodie».

Nuevamente nos encontramos con la reducción de un escrito a una línea o una palabra que, por contra, encierra todo el poder absoluto. La fuerza divina que se intuye en ella provoca en los personajes, en este caso específico, un terror desconocido: «Sin animarse a pronunciarla en voz alta, el poeta y su Rey la paladearon, como si fuera una plegaria secreta o una blasfemia» (106), y el mismo poeta se acusa de haber cometido «un pecado, quizá el que no perdona el Espíritu» (107) al transcribir esas palabras para configurar su tercer poema. El tercer «regalo» con el cual le obsequia el rey es, al igual que en la «Parábola del palacio», la muerte.

En ambas historias se representa, con similar esquema, el castigo simbólico que supone el atentar contra el poder divino a través de la palabra. La creación de una realidad mediante el recurso literario —como ocurre en Tlön— sólo es válida en cuanto se circunscribe y se limita al estrecho círculo del mundo humano. Si se extrapola dicha realidad en un intento por emular a la divinidad el fracaso es inmediato y conlleva, además, el castigo mortal. Si el mago de «La escritura del Dios» sabe renunciar a tiempo a la revelación que le ofrecía la posibilidad de convertirse en Dios, los dos poetas anteriormente vistos, continúan su creación más allá de los límites permitidos y su propio deseo de alcanzar el entendimiento divino les conduce a la muerte.

«El informe de Brodie»

De otra índole es la visión de «poeta» que se nos ofrece en este libro²². Un testigo supuestamente objetivo, el misionero escocés David Brodie, nos narra su encuentro y posterior relación con la tribu de los Yahoos, de los cuales, nos dice, «Sólo unos pocos tienen nombre» (1971: 141). De entre las diferentes costumbres que nos va describiendo, nos interesa especialmente la que se refiere a los poetas. «A un hombre se le ocurre ordenar seis o siete palabras, por lo general enigmáticas», nos confiesa Brodie, y, al no poder contenerse, «las dice a gritos, de pie, en el centro de un círculo que forman, tendidos en la tierra, los hechiceros y la plebe» (1971: 149).

Es imposible continuar sin detenerse en el evidente aspecto ritual que impregna este tipo de recitación. El hombre que ordena las palabras²³ se ve impulsado por una fuerza que no controla, como si se tratase de un tipo de posesión, y repite esas palabras, de carácter enigmático, en voz alta. El hecho de estar de pie en el mismo centro de un círculo acentúa todo ese carácter de ritual.

²² Cf. *El informe de Brodie* (139-51).

²³ Recordemos el proceso de combinación que era necesario para lograr el nombre de Dios y, a partir de él, la creación del Golem. No podemos pasar por alto esa mención de los yahoos, personajes creados por Jonathan Swift en el cuarto viaje de Gulliver. Swift nos ofrece una visión degradada del hombre, el yahoo, frente a otra magnificada de los caballos, los houyhnhms que, como seres superiores, rigen los destinos de sus esclavos.

Pero volvamos a la descripción del misionero; según éste, una vez recitado el poema pueden ocurrir dos cosas: en primer término, si dicho poema «no excita, no pasa nada», pero, «si las palabras del poeta los sobrecogen», en ese preciso instante, «todos se apartan de él, en silencio, bajo el mandato de un horror sagrado» (149). Esta reacción viene provocada por el hecho de que los oyentes del poeta «Sienten que lo ha tocado el espíritu», y de ahí se deriva su transformación en «un dios».

La idea de emoción que puede, mejor dicho, que debe crear el poema, la palabra recitada, en el espíritu de sus oyentes se reitera también en «El espejo y la máscara», aunque en este último caso la emoción producida por las palabras busca una finalidad concreta: la de animar a los soldados para el combate.

Una vez articulada la palabra adecuada para lograr esa conmoción, los receptores de la misma se alejan del vate impelidos por «un horror sagrado». Esto se explica porque, al pronunciar la palabra divina, que no es otra que la que se encierra en esta idea, el emisor de la misma se convierte en divinidad —lo cual nos remite al caso del mago Tzinacán— y, por ello, «cualquiera puede matarlo» (149). Esta posibilidad de muerte enlaza con la teoría, ya analizada en las dos obras anteriores, del castigo que debe sufrir aquél que pretende emular a Dios. Aunque la historia del poeta maldito se traslade a un paraje primitivo y se desarrolle en medio de «un pueblo bárbaro, quizá el más bárbaro del orbe» (150), que nada tiene que ver con los fastos de la realeza, el final que aguarda al personaje es idéntico: la muerte.

Al final de «El informe de Brodie» se nos da, en forma de creencia propia de esta tribu, una de las claves que permiten conectar la idea de creación poética con la divinidad; el narrador nos informa de que los Yahoos creían «como los hebreos y los griegos, en la raíz divina de la poesía» (151), y es esta raíz precisamente la que eleva el acto creador de la poesía a un nivel equiparable al de Dios.

Al poeta le es dado el poder de configurar, mediante la palabra, una realidad propia y única que nace de ese proceso generador y cuya finalidad debería ser la de convertirse únicamente en espejo del poder creador divino²⁴ abandonando para siempre la idea de suplantar a éste.

Undr

El aspecto divino de la palabra se hace mucho más evidente en «Undr» (*El libro de arena*, 111-9) donde se nos narra la afanosa búsqueda del islandés Ulf

²⁴ En un intento similar al objetivo perseguido por la creación del Golem, el cual «had no other purpose than to demonstrate the power of the holy Name» (Scholem, 190).

Sigurdarson por encontrar la «Palabra», la única y sola palabra que conforma toda la poesía de los urnos (113).

Informado por otro poeta —porque Sigurdarson se presenta a sí mismo como tal— de que «[a]hora no definimos cada hecho que enciende nuestro canto; lo ciframos en una sola palabra que es la Palabra» (116), el islandés desea que éste le revele, asimismo, la esencia de esa palabra, pero, como corresponde al aspecto divino y sacro que emana de ésta, esa revelación se hace imposible: «He jurado no revelarla», le responde el poeta, «Además, nadie puede enseñar nada. Debes buscarla solo» (116).

Durante la cruzada solitaria que lleva a cabo el islandés aparecen momentos de desesperación, de impotencia, de inutilidad: «Alguna vez descreí de ella [la Palabra]. Me repetí que renunciar al hermoso juego de combinar palabras hermosas era insensato y que no hay por qué indagar una sola, acaso ilusoria» (117); pero, finalmente, de vuelta al origen, logra escuchar la Palabra de labios del cantor Thorkelsson; palabra en la que el poeta ve cifrados «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» (119), en definitiva, su vida completa; en ese momento es cuando se produce la revelación y el poeta canta «con una palabra distinta» que no deja de ser, por ello, la misma.

* * *

Como hemos tenido ocasión de comprobar a lo largo de este trabajo, el análisis de las diversas modulaciones que experimenta, en las obras de Borges, el tema de la palabra —ya sea divina, ya poética— como elemento que asume el poder creador, nos descubre el auténtico interés que mueve al escritor a recrear una y otra vez, desde distintos ángulos, pero siguiendo un mismo y único patrón, un pensamiento que le interesa profundamente: «the world is impenetrable, but the human mind never ceases to propose schemes» (Alazraki, 19). La búsqueda de nuestro autor se centra, pues, en la expresión literaria que mejor refleje la ambición humana por descifrar el enigma del universo, al cual pretende acceder mediante el poder de la divinidad que encierra la palabra.

Borges, gran conocedor de las diferentes tradiciones y leyendas, tanto bíblicas como cabalísticas, e impulsado por un anhelo de reflejar sus más íntimas preocupaciones, logra engarzar en un mismo sistema de creación literaria las varias posibilidades que conectan con la idea de la palabra divina.

Como acertadamente nota Bell-Villada (31), en Borges late una íntima preocupación: «to evaluate religious or philosophical ideas on the basis of their esthetic worth», más que en la validez moral y ética de sus doctrinas; por

ello, es innegable el hecho de que este escritor manifieste «a mischievous pleasure in playing around with different doctrines purely for the imaginative possibilities they evoke and the degree of wonder they can arouse». Todos los elementos ideales y místicos que se han analizado en este trabajo comparten un punto de conexión: representan, dentro de la obra borgiana, una concepción irreal del universo como creación mental y lingüística; concepción que, como apunta este crítico (31), «is the formal, intellectual, and artistic basis of all Borges's work as storyteller and poet».

Como se puede comprobar, el escritor logra extraer de las doctrinas religiosas —cristiana, judía, etc.— el hilo conductor con el cual tejerá su trama ficticia y dará forma a sus creaciones; con ello nos demuestra con claridad que su interés por ellas reside especialmente en el posible valor estético de las mismas y en su posibilidad de vehículos de transmisión de su propio pensamiento.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime. *Jorge Luis Borges. Columbia Essays on Modern Writers*. Columbia University Press, 57, 1971.
- Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires, 1967 (39-59).
- Bell-Villada, Gene H. *Borges and his Fiction (A Guide to his Mind and Art)*. The University of North Carolina Press, 1981.
- Borges, Jorge Luis. *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires, Editorial Kier, 1967.
- *El informe de Brodie*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1971.
- *Obras completas, 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.
- *El libro de arena*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1975.
- *Obra poética (1923-1976)*. Carlos V. Frías, Buenos Aires, Emecé Editores, 1977.
- *Ficciones*. Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- *Siete noches*. Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- *El Aleph*. México, Alianza Editorial Mexicana, 1984.
- Bueno Pérez, M^a Lourdes. «La dialéctica autor/lector» en *La muerte y la brújula*, de Borges: «un análisis narratológico», *Anuario de Estudios Filológicos*, XX, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997, 9-32.
- Jiménez, Juan Ramón. *Libros de poesía*. Agustín Caballero, ed. Madrid, Aguilar, 1959.
- Scholem, Gershom G. *On the Kabbalah and its Symbolism*. Ralph Manheim, trans. London, Routledge and Kegan Paul, 1965.