

LA VERTIGINOSA MATERIA DEL SUEÑO  
EL HOMBRE INSUSTANCIAL Y LA CREACIÓN ARTIFICIAL  
EN BORGES Y CORTÁZAR



*Daniel Mesa Gancedo*

---

**E**l personaje literario es una figura de arte, un “ser imaginario”, un “no-existente caballero”<sup>1</sup>. “Hecho de azar” y “más hueco que el viento”<sup>2</sup>, cuando, además, se define –en el marco del relato que lo incluye– como “criatura artificial”, esto es, producto de la capacidad *creadora* de otro personaje supuestamente “natural”, el *énfasis de inexistencia* (por seguir diciéndolo con Macedonio) que esto le aporta pone de relieve su absoluta homología con el texto, entendido éste como “artefacto narrativo”, que hace del relato de la creación el modo más inquietante de revelar los mecanismos de creación del relato.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Macedonio Fernández define al “No-existente-caballero” como “el único no-existente personaje, [que] funciona por contraste como vitalizador de los demás” (“El autor también habla”; Fernández 149). *Vid.* también Jitrik.

<sup>2</sup> Cfr. Borges, “Sherlock Holmes”, en *Los conjurados* (1985), OC 3: 470,.

<sup>3</sup> *Vid.* Mesa Gancedo *Extraños semejantes* y “Un énfasis de inexistencia”. Hernández Martín, en su artículo sobre “Las ruinas...” plantea cuestiones afines, desde una perspectiva deconstruccionista al considerar que el texto crea a su lector (según la hipótesis

En los años 40, en el Río de la Plata, semejante intuición parece haberse convertido en un verdadero motivo privilegiado: Bioy abre la década con *La invención de Morel* y Felisberto Hernández la cierra con *Las hortensias*, textos, donde, de un modo u otro, la reflexión en bucle sobre criatura artificial y artificio de la creación es esencial. Antes habían sido *El hombre artificial* de Horacio Quiroga (1910) y los fragmentos del *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio<sup>4</sup>, quien reservaba un espacio privilegiado para el “personaje autómatas”.<sup>5</sup>

Borges y Cortázar, en fechas muy próximas, también se vieron tentados por ese personaje<sup>6</sup>, pero le dieron una consistencia aun más sutil: el cuerpo de su criatura artificial era el sueño. El primero escribe “Las ruinas circulares”<sup>7</sup> y el segundo “Bruja”.<sup>8</sup> El primero de esos

---

fenomenológica de Georges Poulet) y que semejante proceso puede estar alegorizado en la figura del gólem.

<sup>4</sup> “[...] del *Museo*... se tiene noticia a partir de 1928, aunque es posible que ya entre 1925 y 1927 comenzara la redacción de notas, fragmentos, diversos materiales que apenas toman forma.” (Fernando Rodríguez Lafuente, “Introducción” a Fernández 90).

<sup>5</sup> “No nos jactamos de una novedad que efectivamente sería muy grande, de introducir en la novela un personaje autómatas (que funcionara un mes, por ejemplo, a cuerda) [...]” (“Deunamor”; Fernández 199).

<sup>6</sup> “Et si un personnage n’est pas une tentation, qu’est-il?” (Breton 25).

<sup>7</sup> Publicado por primera vez en *Sur*, n° 75, diciembre, 1940 (pp. 100-106). Luego se recogió en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y, así, pasó a *Ficciones* (1944). Cito por OC 1.

<sup>8</sup> “El único cuento que yo no incluí en *Bestiario*, y que sin embargo me parecía que estaba ya casi bien, que podría haberlo incluido en el libro, se lo di a Arturo Cuadrado, que dirigía en ese tiempo en Buenos Aires una revista, y él lo publicó. Es un cuento que se llama *Bruja*, que tiene una idea muy hermosa y muy dramática, es un cuento absolutamente fantástico. Y sin embargo, cuando lo vi al lado de los otros de *Bestiario* pensé que no, que con él se cerraba el ciclo anterior. Y lo dejé afuera.” (Prego 43). Además, había dado cuenta de la publicación de este último cuento en carta a Mercedes Arias: “¿Leyó un cuento mío en “Correo Literario” del 15 de agosto? Está atrocemente impreso, con erratas a granel, puntuaciones arbitrarias... but it’s still a good story. Name: THE WITCH. Si lo encuentra -pues yo no tengo ejemplar para enviarle, *tuve que comprar el mío en un kiosko* -¿no es admirable?- dígame que le parece.” (24/9/1944; Cortázar *Cartas*, 169). Una carta anterior establece cierta confusión de fechas, como señala De Mora (51): “En cuanto a los relatos fantásticos, confío en que habrán de publicarse hacia fin de año; ya le daré noticias. (Un periódico interesante, *Correo Literario* que aparece quincenalmente en Buenos Aires, publicará uno de estos relatos. ¿No lee usted ese diario? Yo le enviaré el número con el cuento, donde he buscado trazar un panorama pueblerino -Bolívar, Chivilcoy- con esa modorra moral e intelectual que ni siquiera

dos textos se convierte en uno de los cuentos “de referencia” de Borges<sup>9</sup> y no suele faltar en las antologías; el cuento de Cortázar en cambio es un texto inequívocamente pre-cortazariano, si pudiera decirse (sobre todo por razones de estilo y de estructura<sup>10</sup>), que sólo recientemente ha sido recuperado para una difusión relativamente amplia.

Esta coincidencia podría, quizás, constituir un capítulo inaugural del relato de las tan mentadas (y finalmente no del todo exploradas) relaciones entre los dos maestros de lo fantástico en Argentina, relaciones que superan, con mucho ese marco “genérico”.<sup>11</sup> Pero también supone, en cada autor separadamente, el origen de su interés por las criaturas artificiales: en Borges, esa preocupación se desarro-

---

sería capaz de utilizar un don sobrenatural, una capacidad de milagro. La protagonista (usted, que como yo conozco bien a esas gentes, podrá entenderla) posee un don sobrenatural; verá usted en el cuento de qué mezquina manera lo aprovecha.” (a Lucienne Duprat, Mendoza, 16/8/1944; Cortázar *Cartas*, 168). A la misma corresponsal le confirma el 24/9/1944: “Mi cuento “Bruja” apareció en *Correo Literario* del 15 de agosto [...]” (174) y vuelve a quejarse por las erratas: “(Mi pobre cuento salió atrocamente mal impreso, mal puntuado, con faltas de ortografía [!!!], en fin, cubierto de todas las desdichas tipográficas habituales. Sigo creyendo, sin embargo, que es un buen cuento, aunque el *Correo* haya hecho todo lo posible porque los lectores piensen lo contrario...)” (175). A pesar de lo que indica Poulet al publicar el cuento en *Co-Textes* (Nº11, 1986: 16-23: “à notre connaissance n’[a] jamais été repris ou publié postérieurement”, 15), el texto se había publicado en *Caravelle*, 31, 1978, 181-187 (con una nota de Jean Andreu: “El primer aquelarre de Julio Cortázar”, pp. 179-180; no he podido ver esa edición), como también recuerda De Mora (51) y confirman los sumarios de esa revista (accesibles online, por ejemplo en [http://roble.unizar.es/search\\*spi/hcaravelle/hcaravelle/](http://roble.unizar.es/search*spi/hcaravelle/hcaravelle/)). “Bruja” puede leerse ahora en *Cuentos completos* (Cortázar *Cuentos Completos*, vol. 1: 66-72; y Cortázar *Cuentos*, 117-124) en el marco de la primera colección de cuentos a la que Cortázar se refiere en las cartas y que sólo salió a la luz póstumamente: *La otra orilla*. Allí todos los cuentos llevan fecha y “Bruja” se data en 1943.

<sup>9</sup> El propio Cortázar subrayaba su condición de “contraseña” cultural clave para los miembros de lo que se ha llamado la “generación del 40” en Argentina, el grupo que vivía “esa delicia idiota de sentirnos cofradía, hermandad, de ser tan pocos los que se sabían de memoria una réplica de *Don Segundo* o un pasaje de las ruinas circulares” (Bocaz 448).

<sup>10</sup> Como han visto bien los que se han ocupado del cuento: Cfr. Andreu, De Mora, Poulet, Gramusset.

<sup>11</sup> El análisis comparativo de cuentos aislados se ha intentado varias veces: he planteado un somero estado de la cuestión en mi artículo de 2001. Para la relación como poetas, cfr. Mesa Gancedo 2000.

llaría a través de la figura específica del gólem<sup>12</sup>, que se irá convirtiendo (como ha visto Hernández Martín) en un emblema de la creación literaria<sup>13</sup>; en Cortázar, las manifestaciones serán más variadas, pero siempre complicadas con la reflexión metaliteraria.<sup>14</sup>

El relato borgesiano es muy conocido: apenas conviene recordar, para lo que me interesa, que presenta la tarea de un hombre que decide soñar a otro hombre, en el espacio sagrado de un templo misterioso, perdido en la espesura de una selva difícilmente localizable en el espacio o el tiempo. El relato cortazariano no es tan conocido todavía, pero por el momento sólo conviene dar un resumen tan escueto como el anterior: una mujer soltera descubre su capacidad de materializar los objetos que desea y decide crear un hombre en el interior de su casa provinciana. Los propósitos de estos dos demiurgos son, obviamente, muy distintos, pero muchas de sus características o de los presupuestos que los sostienen como personajes ficcionales son comunes, tal como habrá de verse en las páginas que siguen, progresando del análisis de la figura (aparentemente) menos artificial de los relatos (el personaje-creador) hasta su componente más artificioso: las diversas estrategias inter- y meta-textuales que revelan que lo leído sólo existe *como* lectura.

---

<sup>12</sup> Nazareno Bravi (230) ha resumido los lugares en que Borges se ha ocupado del gólem, desde sus textos sobre la novela de Meyrink (comenzando por una reseña en *El Hogar*), hasta las referencias en conferencias y ensayos relacionados con la Cábala (para esto, hay que ver también la entrevista de Borges con Alazraki), pasando, desde luego, por el poema "El Golem" de 1958.

<sup>13</sup> Hasta llegar al poema "Sherlock Holmes" (*Los conjurados*, 1985), cuyas dos primeras estrofas –a las que aludí más arriba– constituyen quizá una de las mejores definiciones del personaje literario como criatura artificial: "No salió de una madre ni supo de mayores. / Idéntico es el caso de Adán y de Quijano. / Está hecho de azar. Inmediato o cercano / lo rigen los vaivenes de variables lectores. // No es un error pensar que nace en el momento / en que lo ve aquel otro que narrará su historia / y que muere en cada eclipse de la memoria / de quienes lo soñamos. Es más hueco que el viento".

<sup>14</sup> Son las estatuillas de "El ídolo de las Cícladas" o las "estatuas vivientes" de *Final del juego*; pero también (y quizá sobre todo) las muñecas de 62 / *Modelo para armar* y *Último round*, entre otros textos.

## LOS CREADORES

Desde el principio, el cuento borgesiano dirige su foco hacia la figura del creador, presentado como un solitario y un marginal (“el forastero”, *OC* 1: 451). Sus rasgos subrayan, en cierto modo, características “des-humanizadoras” que no son inhabituales en los creadores de androides: parece poco *expresivo* (se dice que es “taciturno” y “gris”) y además *insensible* (no siente “las cortaderas que le dilaceraban las carnes”). Esa des-humanización, verosíblemente, lo vincula con el ámbito de la muerte: es una especie de “resucitado” que parece venir del mundo de los muertos y que necesita mantener ese contacto para dedicarse a su tarea (“buscó en la muralla dilapidada un nicho sepulcral”, 451). Como casi todos los creadores de personajes artificiales, el hombre de Borges es un melancólico que, antes de ponerse a crear, experimenta en sí mismo un cierto proceso de transformación. Su necesidad de retirarse del mundo de los hombres para crear un hombre es resultado de su misantropía: como no encuentra en ese mundo la realización de la idea de lo que debe ser *el* hombre, se compromete en la tarea de inventarlo.

También la protagonista del cuento cortazariano es más explícita y típicamente melancólica:

Es una muchacha triste, buena, sola. Tiene veinticinco años, terrores nocturnos, algo de melancolía. Toca Schumann en el piano y a veces Mendelssohn; no canta nunca, pero su madre, muerta ya, recordaba antaño haberla oído silbar quedamente cuando tenía quince años, por las tardes. (66)

Es esa condición la que la va a llevar a construirse un mundo a su medida, un mundo que en el fondo es una alegoría de la *vida perfecta*<sup>15</sup>. Pero de la vida de estos personajes previa a su actividad creado-

---

<sup>15</sup> Melancolía y alegoría aparecen unidas en la reflexión de W. Benjamin, por ejemplo, donde llega a preguntarse “welcher Marionettenfreund wäre nicht Philosoph” (Benjamin 215). Ahí se presenta también el carácter melancólico del coleccionista. Para un resumen de las relaciones entre melancolía y alegoría en Benjamin, conviene ver Müller-Tamm y Sykora (92), donde se señalan las siguientes características, que en cierto modo afectan a los protagonistas de Borges y Cortázar: la mirada del melancólico mata a las cosas para dominarlas; el objeto de la consideración alegórica es el “más acá”, la

ra apenas sabemos nada: el hombre de Borges es originario de un lugar “extraño” (“venía del Sur y [...] su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra”, 451)<sup>16</sup>. En realidad, la ignorancia en que se encuentra el lector respecto del origen del creador es idéntica a la que éste mismo padece: “[...] si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder” (451).

No mucha más información tenemos de la vida de la muchacha cortazariana: sólo se nos dice que pasaba su tiempo tejiendo y acumulando jerseys. El dato, en este caso, es significativo, por cuanto esa actividad que define a la protagonista es la de una “fabricante”<sup>17</sup>, combinada con la de una coleccionista, que acumula objetos improductivos<sup>18</sup>: “Los pull-overs y las mañanitas se amontonan en los armarios; también los manteles finamente diseñados con motivos de Puvís de Chavannes” (67). Del mismo modo que el hombre borge-

---

naturaleza decadente e inanimada; el alegórico separa las cosas de su contexto, por eso la alegoría es esencialmente pedazo, fragmento; los pedazos cobran un nuevo significado en un acto de caprichosa atribución de sentido; la alegoría presenta a la Historia como decadencia. Desde otro punto de vista, Aracil investiga la relación entre los autómatas y el pensamiento melancólico, citando como ejemplos a Carlos V en Yuste (que se entretenía con los muñecos de Juanelo Turriano) y a un tal Juan de Espina (de la época de Felipe IV) que vivía solo y “para no ser molestado había hecho instalar en la puerta de su casa un torno por donde se introducían los alimentos y era servido únicamente por autómatas contruidos por él mismo y que, antes de morir, desmontó personalmente.” [...] Debe de haber su parte de fantasía en esto, pero también algo de verdad: en el testamento de 1624 se menciona un conjunto de “figuras de personas”, que don Juan de Espina manda que sean deshechos cuando él muera [...]” (Aracil 315). Algo parecido ocurre con el mundo creado por Paula, la “bruja” de Cortázar.

<sup>16</sup> Shaw había señalado la importancia del Oriente como espacio de lo fantástico en Borges, pero aquí se combina además con toda la capacidad evocadora del *sur*, quizá el espacio de la memoria.

<sup>17</sup> La figura simbólica de la “tejedora” es importante en muchos textos de Cortázar (el poema “Las tejedoras”, el cuento “Bestiario”). Casi siempre tiene relación con las Parcas, y así, con la muerte. Además, “Bruja” lanza sus conexiones hacia otros cuentos (como han señalado Andreu, De Mora y Gramusset), sobre todo “Circe”, por la presencia de determinados motivos (sobre todo el del alimento: bombones, moscas...).

<sup>18</sup> Además de lo que se dijo antes en relación con el coleccionismo y la melancolía, podría verse Sánchez.

siano debe salir de su territorio para realizar su creación, la muchacha cortazariana siente la tentación de alejarse de su lugar de origen para llevar a cabo la suya, sólo que sus motivaciones son distintas. Mientras que en aquel caso, subyacía una cuestión ritual y un mandato sagrado (cfr. Henriksen), en el cuento cortazariano, el impulso para el desplazamiento (finalmente no realizado) es la presión social, y -más profundamente- el miedo (quizá tan sagrado como el mandato divino):

Quisiera no tener miedo, evadirse. Piensa en Buenos Aires; acaso en Buenos Aires, donde no la conocen. Acaso en Buenos Aires. Pero su razón le dice que mientras se lleve a sí misma consigo el miedo ahogará su felicidad en todas partes. (69)

Esta convicción supone una condena similar a la que el hombre borgesiano conocerá al descubrir que él mismo es una figura soñada, un eslabón más de una cadena infinita<sup>19</sup>: cada uno de los dos creadores lleva en sí a su propio "enemigo". Ambos son conscientes de realizar una tarea prometeica y (desde otro punto de vista) herética, pero en el caso del cuento de Borges, la ironía es suprema cuando ese Prometeo descubre que ha sido objeto de la burla de un dios "detrás del dios" que él se creía. Aunque la capacidad de crear hombres parece acercar a ambos creadores a la omnipotencia divina, sus capacidades tienen límites insalvables: el hombre de Borges no puede descubrir quién es su creador ni desaparecer; la muchacha de Cortázar no puede superar su terror ("Irse del pueblo hubiera concluido con todo; eso y ser valiente: los imposibles", 69). En ambos casos, como digo, lo que realmente resulta imposible a estos dos creadores es "salir de sí mismos".

A ese respecto, es interesante la relación que cada uno de los dos creadores mantiene con el entorno en que se produce su creación. Aunque ambos sujetos son extraños en ese ámbito, el hombre borgesiano lo es en un espacio elegido y marcado por la sacralidad ("el recinto circular", "el templo inhabitado y despedazado", 451). Su presencia es aceptada ahí con un respeto reverencial ("[...] los hom-

---

<sup>19</sup> Almeida ha señalado bien cómo la "circularidad" del relato no está, precisamente, en esa circunstancia.

bres de la región habían espiado con respeto su sueño y solicitaban su amparo o temían su magia”, 451). En cambio, la muchacha cortazariana lleva a cabo su propia magia en un espacio no elegido (su pueblo) y que resulta francamente hostil a todo atisbo de misterio. La personificación de esa hostilidad son “las vecinas”: “El misterio de esa nueva vida las altera, las enajena; apenas puede tolerarse que el misterio resista tanta prolija indagación” (68). La hostilidad que, no obstante, también aparece en el cuento borgesiano proviene de la naturaleza: la “selva palúdica” (451) invade el templo destruido. Contra esa proliferación de lo “vivo”, se va a alzar la tarea puramente intelectual del soñador, del mismo modo que la discreta tarea de simulación de una “vida normal” se alza, en el caso del cuento cortazariano, contra la hostilidad social.

Hay, sin embargo, una diferencia mayor entre los personajes de los dos cuentos, y afecta a la conciencia que tienen de su capacidad creadora. Mientras que el hombre del cuento de Borges es absolutamente consciente de ella desde antes de empezar el relato y éste consiste en la realización de un propósito único y definido, la muchacha cortazariana sólo descubre su poder a lo largo del relato y éste presenta la progresión cualitativa de su capacidad hasta que se decide a crear un hombre. En ambos casos, la manifestación de esa capacidad demiúrgica se da a través de la mirada. Aunque en el caso de Borges se dice explícitamente que el medio para la creación es el sueño (“Quería soñar un hombre”, 451), en ese marco onírico la potencia creativa inicial es también la mirada y la visión: “No lo tocaba: se limitaba a atestiguarlo, a observarlo, tal vez a corregirlo con la mirada. Lo percibía, lo vivía, desde muchas distancias y muchos ángulos. [...] emprendió la visión de otro de los órganos principales” (453). En el caso de la muchacha cortazariana el marco de creación no es el sueño, sino la realidad. Los primeros ensayos de materialización de los deseos revelan igualmente la importancia de la mirada: “[...] concentra su deseo en los ojos, proyecta la mirada sobre la mesa baja puesta al lado de la mecedora, toda ella se lanza tras su mirada [...]” (67). La presentación de la mirada como *proyección* o su relación con *las distancias* afecta singularmente al ser de los creadores: la mirada y el objeto que ésta encuentra-crea constituyen la única vía de enajenamiento real, el único modo de salir de sí mismos,



en una especie de (aparente) liberación de la pulsión narcisista. Hay, desde luego, algo de experiencia mística en la tarea de la muchacha cortazariana: “[...] hasta sentir de sí misma como un vacío, un gran molde hueco que antes ocupara, una evasión total que la desgaja de su ser, la proyecta en voluntad...” (67-68). Pero también el despojamiento del soñador es condición para que surja el hombre soñado en el cuento de Borges: “Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma [...]” (451); “Percibía con cierta palidez los sonidos y formas del universo: el hijo ausente se nutría de esas disminuciones de su alma” (454). La creación de una identidad, de un objeto independiente, implica la disminución de la otra, al menos durante el proceso de creación. Quizás este elemento es el que hace más irónico el significado de los dos relatos, pues, tras el proceso de creación, los creadores seguirán tanto o más encerrados en sí mismos.

#### EL PROCESO DE CREACIÓN

La presentación de los respectivos procesos de creación revela una de las mayores afinidades entre ambos cuentos: tanto en “Las ruinas...” como en “Bruja” el lector asiste a una creación por agregación<sup>20</sup>, distinta de la que genera un ser humano “natural” (*íntegro* desde el origen, en el caso más común). Al igual que la creación divina y -conviene decirlo ya- de modo análogo al desarrollo de un relato, el surgimiento del ser creado (la “obra”, si se quiere) en ambos cuentos es paulatino y sólo se logra después de una serie de ensayos. La diferencia mayor entre Borges y Cortázar, estriba en que en el caso del primero el proyecto se lleva a cabo en el marco del sueño y sólo posteriormente esa obra habrá de actualizarse, mientras que en el otro caso la intervención en la “realidad” es clara desde el primer momento. A esa diferencia se puede añadir el hecho de que el narrador de Borges presenta el suceso con una irónica sutileza, ausente en Cortázar: desde luego, no me parece exenta de cierto humor la (cuasi paradójica) tarea de este hombre, “dormir y soñar”

---

<sup>20</sup> O como dice Almeida (70), desde otro punto de vista, “por saturación”.

(452), como tampoco deja de sorprender que logre dormir “no por flaqueza de la carne sino por determinación de la voluntad” (451).

En el caso de Cortázar la tarea no es un “invencible propósito” o una “inmediata obligación”, como en Borges (451), sino que comienza como aprovechamiento práctico de una habilidad descubierta por casualidad: cuando era todavía una niña, la protagonista cayó en la cuenta de que, si quería librarse del suplicio de la sopa, bastaba con desear que en el plato apareciese (no que *cayese*, como subraya el narrador) una mosca para que ésta surgiese y se lo retiraran; mucho más tarde, se atreve a “crear” los bombones que desea y poco después dirige su habilidad hacia otros objetos (anillos, vestidos). Estos “ejercicios” se convierten, retrospectivamente para el lector, en ensayos, desde el momento en que se emprende la realización del proyecto mayor: la creación de un hombre.

En “Las ruinas circulares”, también aparecen ensayos, aunque ya dirigidos al fin último: se comienza soñando “nubes de alumnos taciturnos” (452) de las que el protagonista tratará de aislar a uno que mereciera dar el salto al orden de la “realidad”. Es un proceso que podríamos denominar “deductivo” o sustractivo, que al final redundaría en el fracaso: una noche no puede “congregar el colegio” (452) y después de una etapa de purificación ascética el hombre decide emprender la tarea siguiendo otro método: el inductivo-aditivo (por agregación o saturación, al que me refería antes). Primero, sueña el corazón y luego, poco a poco, todos los órganos, perfeccionándolos progresivamente, hasta que surge el hombre en su integridad.

La “bruja” cortazariana ya había descubierto ese método en sus primeros ensayos, por ejemplo al crear los bombones:

Y ve surgir poco a poco la materialización de su deseo. Finas láminas rosadas, reflejos tenues de papel de plata con listas azules y rojas; brillo de mentas, de nueces pulimentadas; oscura concreción del chocolate perfumado. Todo ello transparente, diáfano; el sol que alcanza el borde de la mesa percute en la creciente masa, la llena de translúcidas penetraciones; pero Paula fija todavía más la voluntad en su obra e irrumpe al fin la opacidad triunfante de la materia lograda. (68)

Pero el máximo refinamiento de esa tarea *paulatina* (por ser de quien es; por ser como es), se logra cuando decide crear al hombre y la casa en la que vivirá con él:

A solas, Paula recuerda su labor de demiurgo; la lenta, meticulosa realización de los deseos. El primer problema fue la casa; tener una casa en las afueras del pueblo, con la comodidad que su ocio reclamaba. [...] Creó dinero para adquirir el terreno. [...] Una tarde, a solas en su tierra, pensó crear la casa pero tuvo miedo. La vigilaban, la seguían; en los pueblos una casa no brota de la nada. No debe brotar de la nada. [...] Entonces hizo algo grande: crear, no la casa, sino la construcción de la casa. [...] Creó paso a paso la construcción de su finca [...]. (69-70)

Lo mismo sucederá con la decoración de la casa (“[...] elegía el lugar preciso y creaba cosa por cosa esas predilectas imágenes”, 70). Vemos, pues, cómo hay coincidencia en el método elegido por ambos demiurgos, aunque sus motivaciones son diferentes: en el primer caso, el hombre borgesiano descubre la necesidad de un proceso paulatino casi por casualidad, como respuesta a un problema de base. En el caso de la “bruja”, la progresividad de la creación estaba en el origen de la habilidad, pero además, en el último momento, se ofrece como solución a un problema de *verosimilitud*, lo que se proyecta necesariamente sobre el carácter metatextual de todo relato de creación artificial: las cosas (como el texto) no surgen de una vez; sería –al parecer– un escándalo (intelectual) percibir algo cuyo origen se desconoce. Se hace más tolerable, más comprensible, si su construcción parece desarrollarse a ojos vista: es la lógica del relato y, en el fondo, la lógica de la vida natural.<sup>21</sup>

Si se atiende a las diferentes fases de ese proceso de creación, podría compararse el primer ensayo del hombre borgesiano con el intento de creación de una muñeca viva por parte de la Paula cortazariana. Son dos momentos que culminarán con la destrucción de la obra por diferentes motivos: involuntaria y desolada en Borges, voluntaria y aterrada en Cortázar.

---

<sup>21</sup> Hay algo de “ménardesco”, además, en esa frase: “crear, no la casa, sino la construcción de la casa”.

El protagonista borgesiano sueña una colectividad de “fantasmas”, de “vanas apariencias” (452) de las que intentará “rescatar” o “redimir” “un alma que mereciera participar en el universo” (452). El creador aparece dotado de atributos divinos, como un juez infalible<sup>22</sup>, capaz de discernir entre una serie de “tipos” diversos:

[...] nada podía esperar de aquellos alumnos que aceptaban con pasividad su doctrina y sí de aquellos que arriesgaban, a veces, una contradicción razonable. Los primeros, aunque dignos de amor y de buen afecto, no podían ascender a individuos; los últimos preexistían un poco más (452).

De nuevo con ironía, el proceso de creación se manifiesta como una tarea intelectual en la que el ser creado tiene *algo que decir*.

Cuando la primera selección se produce, surge en el cuento uno de los motivos tradicionales en los relatos de creación: el de la duplicidad, la identidad o la copia. El alumno elegido “era un muchacho taciturno, cetrino, díscolo a veces, de rasgos afilados que repetían los de su soñador” (452)<sup>23</sup>. Con la repetición del adjetivo “taciturno”, que se había empleado para caracterizar al soñador al principio del cuento, y la mención explícita del tema de la repetición ya se está anticipando, parcialmente, el desenlace del relato, pero por el momento lo que interesa subrayar es la aparente imposibilidad de entregarse al proceso de creación sin pasar por la prueba de la duplicación. No obstante, este procedimiento tan “explícito” en sus consecuencias se revelará como un fracaso:

Sin embargo, la catástrofe sobrevino. El hombre, un día, emergió del sueño como de un desierto viscoso, miró la vana luz de la tarde que al pronto confundió con la aurora y comprendió que no había soñado. (452)

---

<sup>22</sup> La *hybris* del creador no aparece sólo en esta capacidad de decidir quién merece vivir y quién no, sino también en su relación con la realidad: “Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad” (451; la cursiva es mía).

<sup>23</sup> Campra (159) destaca cómo su actividad también duplica, al principio, la de su creador: dormir.

En el caso de “Bruja” la creación de una muñeca “viva” supone un salto cualitativo en la aplicación de las capacidades de la protagonista. La presentación de esta secuencia en el relato cortazariano implica una analepsis, se recuerda en el momento en que Paula confiesa el crimen de haber “matado” a esa muñeca: “Paula reza diariamente en la iglesia del pueblo. Reza por sí, por su horrendo crimen. Reza por haber matado un ser humano” (68). Ese horror deriva de la equiparación de la muñeca con un ser humano y del descubrimiento de la superación de un límite; la posibilidad de crear seres vivos aterra a quien la posee:

¿Era un ser humano? Sí lo era, sí lo era. Cómo pudo ella dejarse arrastrar por la tentación, invadir los territorios de lo anormal, desear una figurita animada que le recordara sus muñecas de infancia. El anillo, el vestido azul, todo estaba bien; no había pecado en desearlos. Pero concebir la muñeca viva, pensarla sin renuncia... Aquella medianoche, la figurita se sentó en el borde de la mesa sonriendo con timidez. Tenía pelo negro, pollera roja, corselete blanco; era su muñeca Nené, pero estaba viva. Parecía una niña, y con todo Paula presintió que una terrible madurez informaba ese cuerpo de veinte centímetros de alto. Una mujer, una mujer que su extravío acababa de crear. Y entonces la mató. Le fue preciso borrar la obra que fatalmente sería descubierta y atraería sobre ella el nombre y el castigo de las brujas. (68)

Ese horror, a efectos narrativos, es análogo al sentimiento de catástrofe experimentado por el creador borgesiano, puesto que, en cierto sentido, si la capacidad de Paula es descubierta también se desencadenará una catástrofe. Es significativo que lo que le parece “anormal” a Paula no es su capacidad creadora, sino la condición de la propia muñeca, profundamente siniestra: una mujer en un cuerpo de veinte centímetros de alto (¿una “homúncula”? ). Esa “anormalidad” es análoga al propósito “no imposible, pero sí sobrenatural” de Borges. Ambos creadores son conscientes de moverse en un límite entre lo real y lo fantástico y de que pisar ese borde puede tener consecuencias fatales.

Si el primer ensayo culmina en fracaso en los dos cuentos es quizá porque ambos creadores perseguían la reproducción de un modelo excesivamente determinado: la repetición del creador en Borges;

una copia animada de la muñeca de infancia en la que (por su madurez) sin duda estaba implicada la propia creadora. La garantía de éxito pasa por asumir el riesgo de crear un ser menos determinado, que no sea copia. Así, el mago de Borges empieza a soñar parte a parte un ser que al principio no tiene “cara ni sexo” (453), alguien que, en cierto sentido, habrá de sorprenderlo cuando revele su integridad. Lo mismo, más o menos, sucede en el caso de “Bruja”. Cuando Paula decide emprender la tarea de crear un hombre, considera dos posibles caminos: el de la “repetición” y el de la “originalidad”, y se decide por el último:

Paula quiso tener un hombre que la amara, y aunque vaciló largo tiempo entre recibir en su lecho a cualquiera de sus fieles pretendientes o crear un ser que cumpliera en todo sus románticas visiones de antaño, comprendió que no había alternativas y que le era forzoso decidirse por lo último. (70)

Ambos creadores, decidiéndose por lo no determinado, en el fondo eligen el “ideal”. Conviene, entonces, reparar ahora en cuáles son las características concretas de estos dos “ideales” materializados, antes de verificar cómo tras ellos mismos se esconde también la sombra de un doble fracaso, pero nuevamente simétrico: la imposibilidad de morir del creador borgesiano revela –paradójicamente– la condición ilusoria de todo el universo que lo rodea, mientras que en el caso de “Bruja” es precisamente la muerte de la creadora la que revelará esa condición igualmente ilusoria de lo “real”.

## LAS CRIATURAS

Las dos criaturas artificiales son hombres<sup>24</sup>. Las razones para la elección del sexo de la criatura, sin embargo, han de ser diferentes: en el caso de Borges no se explicitan, simplemente se dice que al principio no tenía cara ni sexo, como acabo de recordar. Pero al final se con-

---

<sup>24</sup> Como sucede también en el caso del relato paradigmático de tema “frankensteiniiano” en el ámbito del Río de la Plata: *El hombre artificial*, de Quiroga. Para su relación con el cuento de Borges y otros textos hispanoamericanos con criaturas artificiales, *vid.* Bilbija.

creta su identidad: “Soñó un hombre íntegro, un mancebo” (453). En este caso, sólo se justifica la selección del sexo por su analogía con Adán (“de polvo” el de las cosmogonías gnósticas; “de sueño” el borgesiano) y, secundariamente, por la semejanza con su creador. En “Bruja”, la elección del sexo de la criatura no está determinada por una tradición o por un esquema simbólico latente. Aquí el planteamiento es complementario: la creadora busca un amante que la alivie de la soledad y el miedo. El mago borgesiano buscaba, por el contrario, un “discípulo” que lo duplicara. La bruja cortazariana busca quien la complete. No habrá descripción de los rasgos físicos de la criatura en el cuento borgesiano (aunque se mencionan determinadas partes del cuerpo conforme van siendo creadas: el corazón, el esqueleto, los párpados, “el pelo innumerable”). Del amante de Paula se nos dice: “Era bello, fino, se llamaba Esteban, jamás quería salir de la casa: así tenía que ser” (70). En este caso interesa más subrayar sus rasgos de conducta, tan ajenos al “macho”, que presienten los amigos de Paula: es un “muchacho demasiado sensible, desasido de todo lazo humano, íntegramente dado a la tarea de adorarla. Esteban no hace preguntas, parece estar siempre esperando su voz. Es mejor así” (71). Esteban surge a la vida, pues, con una conducta, un *animus*. La criatura borgesiana, por el contrario, debe adquirirlo y ese proceso de animación ocupará gran parte del relato. No obstante esa diferencia, ambos creadores sienten a sus criaturas como “hijos”<sup>25</sup>: el de Paula ya está “educado”<sup>26</sup>, mientras que el del hombre borgesiano debe todavía ser animado y educado. La descripción

---

<sup>25</sup> “su hijo estaba listo para nacer” (454; también lo llama “hijo irreal”, “hijo pensado”). Paula consideraba a Esteban “un poco como su hijo” (70)

<sup>26</sup> Su conducta, como dije, intriga a los amigos. Es “inadecuada” para este mundo, como revela su actitud en el momento de la muerte de Paula: “Los amigos encuentran, casi sin sorpresa, a Esteban. Lo ven por primera vez, estrechan su mano. Esteban parece no comprender; está sentado en un alto sillón de respaldo calado, a la derecha del cadáver. A intervalos se levanta va hasta Paula y la besa en la boca; un beso fresco, fuerte, que los amigos contemplan con espanto. El beso de un joven guerrero a su diosa antes de la batalla. Después vuelve Esteban a su asiento y se inmoviliza, mirando por encima del ataúd hacia la pared” (71). Parece, entonces, una especie de autómatas amorales, sujeto-objeto de una relación ritual.

de la fase de animación<sup>27</sup> falta en el cuento de Cortázar, pero, como digo, constituye, un núcleo semántico clave en el de Borges. El “mancebo” creado sigue durmiendo en el sueño del creador. Vivir, entonces, es “despertar”, pero el creador no lo logra por sus propios medios, de modo que debe recurrir a fuerzas sobrenaturales. Y en esto vuelve a coincidir con “Bruja”: se revela en ambos relatos (como en tantos de los que desarrollan el tema) que el creador “artificial” carece –en suma– de la omnipotencia divina. En este caso, se recurre a una fuerza maligna, un dios abyecto y ambiguo, representación del poder diabólico:

Agotados los votos a los númenes de la tierra y del río, se arrojó a los pies de la efígie que tal vez era un tigre y tal vez un potro, e imploró su desconocido socorro. [...] Esa noche soñó con la estatua. La soñó viva, trémula: no era un atroz bastardo de tigre y potro, sino a la vez esas dos criaturas vehementes y también un toro, una rosa, un tempestad. Ese múltiple dios le reveló que su nombre terrenal era Fuego, que en ese templo circular (y en otros iguales) le habían rendido sacrificios y culto y que mágicamente animaría al fantasma soñado, de suerte que todas las criaturas, excepto el fuego mismo y el soñador, lo pensarán un hombre de carne y hueso. (453)

La animación, pues, será un mero simulacro. Ese dios Fuego (relacionado, obviamente, con el mito de Prometeo) no es, tampoco, omnipotente: sólo puede ofrecer una realización “aproximada” del proyecto inicial. Pero al creador, agotadas sus propias capacidades, le sirve: realiza una especie de pacto fáustico, por el cual se verá obligado a cumplir ciertas condiciones, que definitivamente revelan la circularidad del proceso de creación y, así, el bucle infinito del relato:

Le ordenó que una vez instruido en los ritos, lo enviaría al otro templo despedazado cuyas pirámides persisten aguas abajo, para que alguna voz lo glorificara en aquel edificio desierto. En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó. (455)

---

<sup>27</sup> Común a muchos relatos de criaturas artificiales, donde constituye una especie de segunda creación o “doble articulación” del signo antropomórfico.



En ese momento ya están dadas todas las condiciones para sospechar de la entidad del creador del cuento. Además conviene subrayar que ese dios Fuego, verdadero manipulador de la acción, es un dios-simulacro, igualmente, pues se conforma con ritos establecidos por él mismo y que deben ser realizados por sacerdotes “ficticios”. No sólo la criatura está hecha del material del que se componen los sueños, sino que el relato mismo se deshace en una niebla de simulación.

El mago cumple su parte del trato y la criatura despierta y vive, siempre en el ámbito del sueño. Pero queda todavía una tercera fase que cumplir en ese mismo ámbito: la de educación y corrección de la criatura y sólo entonces el mago comenzará a sospechar de su propia condición:

Consagró un plazo (que finalmente abarcó dos años) a descubrirle los arcanos del universo y del culto del fuego. Íntimamente le dolía apartarse de él. Con el pretexto de la necesidad pedagógica, dilataba cada día las horas dedicadas al sueño. También rehizo el hombro derecho, acaso deficiente. A veces, lo inquietaba una impresión de que ya todo eso había acontecido... (454)

Después de *eso*, la criatura ya estará dispuesta para “nacer” y cumplir la exigencia del dios Fuego. Ese paso implicará el olvido (platónico): “Antes (para que no supiera nunca que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros) le infundió el olvido total de sus años de aprendizaje” (454)<sup>28</sup>. La creación de la identidad se consigue mediante un engaño basado en el olvido. La ironía será suprema porque todo olvido lleva una fase de *anamnesis*: el conocimiento más importante (el conocimiento de sí-mismo) le llega al creador a través de lo que sabe de su propia criatura y esa *anamnesis* se produce en el momento de la muerte (imposible). Si descubrir que “ser la proyección del sueño de otro hombre” es una “humillación incomparable” (454), la misma que mediante el olvido se intentará evitar a la criatura, el final del relato revela la humillación del creador, que tampoco es un hombre, sino la “proyección” del sueño

---

<sup>28</sup> Borges comentó esta circunstancia en la entrevista con Alazraki (173).

de otro, esto es, *la esencia del personaje ficticio*<sup>29</sup>. Ese descubrimiento, realmente, no es “imposible, aunque sí sobrenatural” como el propósito primero del creador. Va, además, precedido por una serie de signos “sobrenaturales” en el marco mismo del relato:

Primero (al cabo de una larga sequía) una remota nube en un cerro, liviana como un pájaro; luego, hacia el Sur, el cielo que tenía el color rosado de la encía de los leopardos; luego las humaredas que herrumbraron el metal de las noches; después la fuga pánica de las bestias. Porque se repitió lo acontecido hace muchos siglos. Las ruinas del santuario del dios del fuego fueron destruidas por el fuego. En un alba sin pájaros el mago vio cernirse contra los muros el incendio concéntrico. Por un instante, pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos. 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. (455)<sup>30</sup>

También al final de “Bruja” hay una catástrofe casi apocalíptica, que implica la destrucción del marco espacial en el que se ha desarrollado lo más importante de la acción hasta ese momento. La muerte de Paula rompe con su aislamiento y sus escasos amigos (antiguos pretendientes) van a velarla a su casa (aislada, y creada por ella). Allí ven por primera vez a Esteban y se sorprenden por su actitud. En ese ambiente de incomunicación y sospecha surge la sorpresa:

[...] a través del pecho de Esteban está viendo los calados del respaldo del sillón. Los otros siguen su mirada y lividecen. [...] Ahora son las paredes que ceden ante el paisaje del campo, la granja vecina, todo bajo una cruda luz de plenilunio; y Esteban es ya una burbuja de gelatina, bello y lamentable en su sillón que cede como él ante el avance de la nada. (72)

---

<sup>29</sup> Algo tiene esto que ver con las lecturas, más alegóricas que metatextuales, sin embargo, que han hecho críticos como Fleming y Soud.

<sup>30</sup> A mi juicio, resuenan en esta descripción los ecos del apocalipsis con que termina “La lluvia de fuego” de Lugones.

La aporía es la misma en ambos relatos: la existencia del creador y del mundo-ser creado van unidas, aunque las consecuencias que se extraigan sean distintas: en “Las ruinas circulares” creador y mundo, por ilusorios, resultan, en definitiva, indestructibles (el incendio sólo es la condición para el surgimiento de otro templo idéntico, para el recomienzo de otro relato); en “Bruja” sólo la “tensión” de la mirada y el deseo de Paula sostenían la apariencia del mundo ficticio: muerta ella, desaparecida la tensión, ese mundo ficticio se disuelve y el mundo real (los pretendientes estupefactos) queda a la intemperie.<sup>31</sup>

#### EL ARTEFACTO NARRATIVO

Para concluir con mi análisis de estos dos relatos sólo me resta referirme al aspecto de “artefacto” que ambos manifiestan, como suele ser habitual en textos con personajes artificiales, mediante la incorporación de diferentes estrategias intertextuales y metatextuales. Por lo que respecta a las primeras, resulta significativa la presencia, en ambos casos, de un hipotexto muy marcado: es explícito y múltiple en “Las ruinas circulares”<sup>32</sup>; es implícito y menos subrayado en “Bruja”, pero esa presencia permite considerar que los dos textos pueden ser interpretados como “re-producción” de un relato pre-existente y, así, presentan su homología con el proceso de creación del “hombre artificial”.

Las fuentes posibles de “Las ruinas circulares” han sido señaladas por diferentes críticos<sup>33</sup>. Entre ellas hemos de subrayar, si no con el complejo rango de “fuente”, sí con el evidentísimo de “estímulo”, dos: la que cede el epígrafe que aparece en el relato y la cita de Shakespeare que se desliza en el cuerpo del texto. El epígrafe está iden-

---

<sup>31</sup> En este momento interesa subrayar otra simetría entre ambos relatos: si en “Bruja” el “plenilunio” es el momento de la destrucción, en “Las ruinas circulares” era el momento de comienzo del intento de creación definitivo: “esperó que el disco de la luna fuera perfecto” (453).

<sup>32</sup> Almeida ha buscado las “ruinas textuales” en el contexto filosófico que sostiene al relato.

<sup>33</sup> Un resumen de esas fuentes se encuentra en el cap. 4 del libro de Balderston.

tificado: "And if he left off dreaming about you..." (*Through the Looking-Glass* VI)" (451)<sup>34</sup>. La relación entre vida y sueño tiene larga tradición (en español recuérdese sólo Calderón o Unamuno). Lo que me interesa subrayar ahora es que el cuento parece responder a esa hipótesis planteada en el epígrafe. El fragmento de *Through the Looking-Glass* reza<sup>35</sup>:

He's dreaming now,' said Tweedledee: 'and what do you think he's dreaming about?'

Alice said 'Nobody can guess that.'

'Why, about YOU!' Tweedledee exclaimed, clapping his hands triumphantly. 'And if he left off dreaming about you, where do you suppose you'd be?'

'Where I am now, of course,' said Alice.

'Not you!' Tweedledee retorted contemptuously. 'You'd be nowhere. Why, you're only a sort of thing in his dream!' (Carroll 140-141)

Plantea ahí la posibilidad de que el personaje deje de existir si otro personaje del relato dejara de soñarlo. La respuesta de Borges, en su "circularidad", implica que esa hipótesis es un *nonsense*, pues es imposible que *alguien* (al menos *alguien*) deje de soñar: el relato borgeiano está establecido como una cadena de sueños en la que resulta imposible establecer quién es el primer soñador. El desenlace parece enunciar una hipótesis previa a la planteada por Tweedledee a Alicia, y que queda sin respuesta: "¿Y si descubrieras que no eres más que un sueño?".

El otro estímulo intertextual que aparece inscrito en el relato (ahora en el discurso del narrador) es Shakespeare. En efecto, cuando el narrador comenta las dificultades del hombre para soñar a otro hombre, dice: "Comprendió que el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños es el más arduo que puede acometer un varón [...]" (452). La frase incluye una referencia evidente a la celeberrima intervención de Próspero en el acto IV de *La tempestad*: "[...] We are such stuff / As dreams are ma-

<sup>34</sup> Con aparente error: en las ediciones consultadas aparece en el capítulo IV. De ese error se hace eco Enrique Aurora en su artículo sobre la influencia de Carroll en Borges.

<sup>35</sup> Lo ha comentado bien Almeida (78-80)

de on, and our little life / Is rounded with a sleep. [...]” (Shakespeare 19). El cuento de Borges, de nuevo, aparece como propuesta de realización “literal” de esa metáfora de la vida “rodeada” o “circundada” por el sueño<sup>36</sup>. Me parece, además, que el vínculo con Shakespeare va más lejos y establece un posible nexo con uno de los intertextos del cuento cortazariano. Al margen de que las palabras “Sir, I am vex’d”, que prolongan la cita de Próspero en *La tempestad*, podrían relacionarse con la presencia reiterada de la “humillación”<sup>37</sup> en el cuento borgesiano, pienso que los versos que preceden a la “confesión” de Próspero pueden relacionarse, por su parte, con el elemento de sorpresa que aparece en el final de “Bruja”: la desaparición del amante y la casa que la protagonista ha creado en el momento en que ella muere:

[...] These our actors,  
 As I foretold you, were all spirits and  
 Are melted into air, into thin air:  
 And, like the baseless fabric of this vision,  
 The cloud-capp’d towers, the gorgeous palaces,  
 The solemn temples, the great globe itself,  
 Yea, all which it inherit, shall dissolve  
 And, like this insubstantial pageant faded,  
 Leave not a rack behind. [...]

Eso es lo que dice Próspero-Shakespeare. El cuento de Borges invierte la consecuencia: nada se desvanece ni se disuelve, porque todo es inmaterial desde el origen. En Borges no existe la posibilidad del “desengaño”, pues todo el universo es engañoso; todo hombre

---

<sup>36</sup> Balderston señala que Papini en “La última visita del Caballero Enfermo” (una de las posibles fuentes, según el crítico, de “Las ruinas circulares”) cita ese verso de Shakespeare y también subraya que es uno de los preferidos de Borges (proponiendo como paráfrasis la frase “El tiempo es la sustancia de que estoy hecho”, del final de “Nueva refutación del tiempo”). Sin embargo, extrañamente, no señala la presencia de la cita en el cuento.

<sup>37</sup> “No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!” (454); “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.” (455)

es “creado”, todo discurso es literario y artificioso. En “Bruja”, por el contrario, el desenlace es análogo a lo previsto por Próspero:

[...] a través de Esteban está viendo los calados del respaldo del sillón. Los otros siguen su mirada y lividecen. El frío sube, sube como una marea. Más allá de la puerta cerrada se yergue de pronto la masa espesa del monte de eucaliptos bañado de luna; y ellos comprenden que lo están viendo a través de la puerta cerrada. Ahora son las paredes que ceden ante el paisaje del campo, la granja vecina, todo bajo una cruda luz de plenilunio; y Esteban es ya una burbuja de gelatina, bello y lamentable en su sillón que cede como él ante el avance de la nada. Del techo entra un chorro de luz plateada quitando nitidez a los resplandores de la capilla ardiente. Por la suela de los zapatos sienten ahora los cinco amigos filtrarse una humedad de tierra fresca, con césped y tréboles, y cuando se miran, incapaces de pronunciar la primera palabra de la revelación, están ya solos con Paula, con Paula y la capilla ardiente que se levanta desnuda en medio del campo, bajo la luna inevitable. (72)

Creo, entonces, que los dos textos pueden remontarse en su fuente hacia ese parlamento de Próspero: de modo explícito en Borges; de modo implícito en Cortázar<sup>38</sup>. Porque hay que añadir inmediatamente que en el caso de Cortázar hay una fuente directa mucho más próxima: el cuento en verso de John Keats titulado “Lamia”, que Cortázar traduciría parcialmente algunos años después y comentaría en su ensayo “Imagen de John Kyats” (1950-1951). En ese estudio Cortázar transcribe y traduce la nota final que el poeta inglés, copiándola de la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton, puso a su

---

<sup>38</sup> No es inverosímil que su lectura de Shakespeare estuviera ya hecha para cuando escribe “Bruja”: poco después (1945) se incorpora como profesor de literatura inglesa y francesa a la Universidad de Cuyo en Mendoza. Poco antes, quizá, Cortázar había, al parecer, asistido a las clases de literatura inglesa del propio Borges, “allá por la calle Charcas”, conferencias que recordaba, junto con algunas conferencias de Ezequiel Martínez Estrada, como estímulos de una “dimensión especulativa poco frecuente entonces en nuestro medio” (Cortázar “Recordación”, 274). En el capítulo 46 de *Rayuela*, Traveler, Horacio y sus vecinos comentan *Antonio y Cleopatra*, en la versión de las *Obras completas* traducidas por Astrana Marín y publicadas en Madrid, por Aguilar, justamente en 1943, el año de “Bruja”. Sin embargo, *La tempestad* traducida por el mismo Astrana había sido publicada en Buenos Aires por Espasa Calpe, en 1942. Para esas fechas, no obstante, Cortázar leía inglés sin problemas.

cuento, una nota preciosa para entender la génesis del cuento “Bruja”. Dice Burton, citado por Keats y traducido por Cortázar:

En el libro IV de su *De Vita Apollonii*, Filóstrato señala un caso memorable y que no debo omitir, de un tal Menippus Lycius, joven de veinticinco años, que yendo de Cencreas a Corinto encontró a uno de esos fantasmas con la apariencia de una hermosa mujer, quien tomándolo de la mano lo llevó a la casa que tenía en las afueras de Corinto, y díjole que era fenicia, y que si él se quedaba a su lado, la escucharía cantar y recitar, y bebería un vino como jamás lo bebió nadie, y que persona alguna lo molestaría; antes bien ella, que era hermosa y encantadora, viviría y moriría con él que era bello y encantador de contemplar. El joven, filósofo reposado y discreto, capaz de moderar sus pasiones a excepción del amor, quedóse a su lado un tiempo para su gran deleite, y finalmente se casó con ella; a la boda, entre otros huéspedes, asistió Apolonio el cual, por ciertas conjeturas, descubrió que se trataba de una serpiente, una lamia; y que todo su menaje, como el oro de Tántalo descrito por Homero, no era sustancial sino mera ilusión. Cuando ella se vio así expuesta, sollozó pidiendo a Apolonio que callara, pero él no se dejó conmover *y entonces ella, la platería, la casa y todo lo que contenía, se desvanecieron instantáneamente*; muchos miles fueron testigos de este hecho, pues tuvo lugar en el centro de Grecia. (Cortázar 1996, 384-385; la cursiva es mía)

No hace falta complicar innecesariamente la cadena intertextual: Cortázar leyó a Keats, a Burton (y a Shakespeare); éstos, sin duda, leyeron a Shakespeare (y a Filóstrato), quien sin duda también conoció *De Vita Apollonii*, que se convierte, finalmente, en un posible hipotexto remoto de “Bruja” y “Las ruinas circulares”. El estímulo que recibieron y la interpretación que hicieron Borges y Cortázar de esa imagen originaria (el mundo como ilusión –representación– sostenida por la voluntad de alguien<sup>39</sup>) fue, sin duda, distinto. Ya he anticipado algo en relación con la interpretación de Borges (es imposible el desengaño, pues no existe un marco de referencia externo al sueño); en el caso de Cortázar nos encontramos con una interpretación “a contrapelo” de la que aparece en su fuente inmediata (Keats). A diferencia de lo que ocurre en “Lamia” (que a su vez difería de su

---

<sup>39</sup> Schopenhaueriana en Borges y no tanto en Cortázar, desde luego.

fuelle, según informa Cortázar) no es la “bruja” (que desempeña un papel análogo a Lamia) la que desaparece y el amante (Licio) el que muere, sino a la inversa: muere la bruja (Paula) y el amante (Esteban) se disuelve. Cortázar –podría decirse– ha tomado partido por el “monstruo”, algo que haría de modo más explícito unos pocos años después en *Los reyes* (1949), reescribiendo otra fábula clásica. La interpretación que Cortázar hace del cuento keatsiano revela la conciencia de esta inversión:

Lamia parece como mujer, y Licio con ella –lo que no ocurría en el relato de Filóstrato-Burton-. Para Keats, la intervención de Apolonio no rescata al discípulo; la destrucción del encantamiento se lleva consigo cuerpos y bienes. “Todo lo que allí había se desvaneció en un instante” dice Burton; John sabe bien que Licio formaba parte de ese todo, y que la muerte era su manera de seguir a Lamia hasta un ignoto infierno. [...] Sin decirlo expresamente, John está con Lamia porque es *el monstruo*, es decir, el ser diferente, la excepción escandalosa, el ángel negro, el albino, el poeta. Lamia es un *individuo*, con leyes propias, con ámbito personal irreductible; es el monstruo, el diferente, el que el hombre de ciencia ve escaparse del catálogo. [...] (En *Los reyes* busqué mostrar la raíz de este acoso a los monstruos [...]: no conviene que haya individuos al margen de la especie.) (Cortázar 1996, 399-400)

En el fondo, lo que revela la historia de la creación del hombre artificial es que el hombre supuestamente natural que emprende esa tarea resulta una criatura excepcional que tiene poco en común con sus semejantes<sup>40</sup>.

Frente a ese conglomerado intertextual que sirve como posible base común a ambos relatos, otros elementos resultan quizá menos importantes, pero no hay que dejar de señalarlos, pues funcionan como

---

<sup>40</sup> La aparición del clásico de Robert Burton sobre la melancolía en una historia de “criaturas artificiales” es menos sorprendente si se recuerda la importancia de ese “afección” en el carácter de los creadores, como dije antes. Alguna otra leyenda consignada por Burton (la del desposorio de la estatua, que desarrollarían Mérimée en *La Vénus d’Ille* o Henry James en *The Last of the Valerii*) tiene también conexiones con el tema de la criatura artificial y se proyectan largamente, hasta, por ejemplo, *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia (1992). Cfr. Mesa Gancedo *Extraños semejantes* (342-343).



nexos imaginarios entre los dos cuentos. En “Las ruinas circulares” la referencia al esoterismo y la Cábala resultan inevitables: el narrador refiere el proyecto del mago a la tarea semejante que, según las “cosmogonías gnósticas”, llevan a cabo demiurgos que construyen “un rojo Adán que no logra ponerse de pie” (453). También la leyenda adánica parece parodiada en “Bruja”, sobre todo en el fragmento en que Paula va “llenando” su mundo hasta el momento en que decide crear al hombre: “Pero después Paula quiso tener un hombre que la amara [...]” (70), lo que la lleva a *comprender* a Dios: ““Estoy cansada”, se dice. “He tenido que pensar tanto, que desear tanto...”. Comprende, sin palabras, la tremenda fatiga de Dios. También ella necesita su séptimo día para ser enteramente feliz” (70)

Por lo que respecta a los procedimientos cabalísticos, en “Las ruinas circulares” aparecen en el momento en que el soñador decide emprender su proyecto final: no le basta con purificarse, sino que debe pronunciar las “sílabas lícitas de un nombre poderoso” (453)<sup>41</sup>. En Cortázar no hay mención directa de esa tradición cabalística o más genéricamente esotérica. No obstante, se hace alusión explícita a la “labor de demiurgo” (69) de la protagonista y su condición de “bruja” la relaciona con el saber místico. La única relación con lo que podríamos llamar “nominalismo cabalístico” se atisba, a mi juicio, en el hecho de que uno de los episodios de “creación”, el de los bombones, culmina cuando cada uno de esos deseos en porciones recibe su nombre: “[...] las palabras de las envolturas se afirman categóricas; y eso es una fina pirámide de bombones. Praline. Moka. Nougat. Rhum. Kummel. Maroc...” (68). No sólo importa que el ejercicio de creación culmine con la aparición de las palabras, sino –creo– la misma condición “extraña” de estas palabras, que parece una especie de salmodia final. En cualquier caso, la palabra aparece implicada en el proceso de creación, si bien desde una perspectiva

---

<sup>41</sup> La relación con el tema del gólem es evidente y ya se ha señalado el interés de Borges en esta figura, citando su poema homónimo incluido en *El otro, el mismo* (1964) o el artículo que le dedicó en *El libro de los seres imaginarios*. Cfr. también Balderston: “Para Borges, el tema de la creación de otro ser desde nuestra imaginación es una imagen de la creación literaria, asombrosa cuanto más imbuida de arrogancia por parte del creador, y de horror por parte de los espectadores, como en su poema “El Golem”.

paródica, en tanto en cuanto descubre signos extraños en un contexto cotidiano y hasta frívolo.

El valor constructivo de los intertextos<sup>42</sup> se refuerza, finalmente, por la presencia en ambos cuentos de significativas estrategias meta-textuales, que no pueden ignorarse. Dejaré de lado referencias estilísticas que singularizan las dos escrituras<sup>43</sup>, y aludiré, para terminar, a mecanismos de autorreferencia, por ejemplo. En “Las ruinas circulares” esto es mucho más evidente. El relato de los sueños del protagonista supone ya una primera *mise en abîme*, puesto que implica un segundo nivel de ficcionalidad, con relación a la historia del soñador. Esto se desarrollará más ampliamente y de modo explícito cuando el soñador comience a sospechar que su historia es repetición y puede estar ocurriendo simultáneamente en otro lugar, en otro tiempo: “En los crepúsculos de la tarde y del alba, se prosternaba ante la figura de piedra, tal vez imaginando que su hijo irreal ejecutaba idénticos ritos, en otras ruinas circulares, aguas abajo” (454).

En “Bruja” apenas podríamos señalar algo parecido cuando el narrador menciona el “recuerdo” de Paula, en tanto en cuanto parece relatar lo sucedido, en estilo indirecto libre, a través de la memoria de la protagonista: “Ella recuerda ahora su labor de demiurgo” (70). En cierto sentido, el máximo alcance metatextual que presenta “Bruja” es el efecto de realización literal de una metáfora, algo que también se vio en “Las ruinas circulares”. Si allí era la tensión entre el sueño (*sleep*) y el sueño (*dream*) que rodean a la vida, en el cuento de

<sup>42</sup> Referencias menores se presentan igualmente en ambos relatos a otros textos privilegiados: “Las ruinas circulares” hace alusión a las *Mil y una noches* (“es natural que el mago temiera por el porvenir de aquel hijo, pensado entraña por entraña y rasgo por rasgo, en mil y una noches secretas”, 454), y “Bruja” a la Biblia (“Los temía como a sí misma”, 67, tanto más irónica cuanto que se refiere a los amantes).

<sup>43</sup> Si por el uso de cultismos, paralelismos, determinada adjetivación o léxico “Las ruinas circulares” es “típicamente” borgesiano, “Bruja”, al contrario, denuncia su carácter de cuento “pre-cortazariano”, como dije antes, por el uso del presente en la narración y la división de ésta en escenas (rasgos infrecuentes en la mayoría de los cuentos de Cortázar). Sin embargo, introduce ya algo parecido al concepto de “figura” (o “correspondencia”), que tanto interesaría al autor: “Paula tiene una de esas extrañas impresiones que la acometen de tiempo en tiempo; la necesidad imperiosa de aprehender todo lo que sus sentidos puedan alcanzar en el instante. Trata de ordenar sus inmediatas intuiciones, identificarlas y hacerlas conocimiento [...]” (66).

Cortázar se trata de “crearse una dicha hogareña” (69) literalmente, tomando el verbo en su mayor extensión semántica.

Sin duda, “Las ruinas circulares” es mucho más complejo en la elaboración de ese nivel metatextual: el narrador se inmiscuye en el relato haciendo comentarios y valoraciones sobre la acción (“Una tarde, el hombre casi destruyó toda su obra, pero se arrepintió. (Más le hubiera valido destruirla)”, 453) o finge no ser el único poseedor de la información que transmite, haciendo que el relato se retire más aún del nivel de la referencialidad inmediata y gane en artificiosidad, insinuando la preexistencia de otras versiones<sup>44</sup>: “Al cabo de un tiempo que ciertos narradores de su historia prefieren computar en años y otros en lustros, lo despertaron dos remeros [...]” (454). De hecho, la representación del procedimiento de creación mediante el recurso al “ensayo y error”<sup>45</sup>, puede, nuevamente, relacionarse con la propia tarea de la creación artística: “Juró olvidar la enorme alucinación que lo había desviado al principio y buscó otro método de trabajo” (453). Cierto es que nada de esto aparece en “Bruja”, donde la presencia de la criatura artificial es fundamentalmente temática y dista de ser explotada en las complejidades técnico-narrativas que ofrece: podría suponerse que Cortázar está más pendiente de reescribir la historia de la “Lamia” keatsiana, sin complicarse demasiado en otras cuestiones de construcción (de ahí la secuenciación en escenas breves e incluso el uso del presente). Del mismo modo que Esteban se difumina al final del relato, los contornos de este relato revelan cierta fragilidad, mientras que ocurre lo contrario en el cuento borgesiano, en el que la integridad ficcional y artificiosa de la criatura y el relato resultan inexpugnables.

Con las diferencias indicadas, el interés que ambos autores manifiestan, en fechas relativamente próximas, por un motivo tan poderoso como es el de la criatura artificial, supone un nuevo y sugestivo punto de contacto entre los dos maestros del relato breve: Borges construye en “Las ruinas circulares” una de sus ficciones más perfectas y entrega un texto cardinal para la comprensión de su poética;

---

<sup>44</sup> Lo han señalado Campora o Henriksen.

<sup>45</sup> Algo en lo que coincide con otros relatos de creación artificial como *El hombre artificial* de Quiroga o *XYZ* de Clemente Palma (1934).

Cortázar decide excluir “Bruja” de su primera recopilación de relatos, porque pudo escribir después otros textos más perfectos, pero sin duda era consciente de que en la elaboración de ese motivo había conseguido situarse al borde de la fase de ensayo en el tipo de cuentos que le interesaba crear: en ambos casos, la *obra* podía echar a andar.

Daniel Mesa Gancedo  
Universidad de Zaragoza

#### BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- Alazraki, Jaime. “Conversación con Borges sobre la Cábala (1971)”. *Variaciones Borges* 3 (1997): 163-176.
- Almeida, Iván. “La circularidad de las ruinas: Variaciones de Borges sobre un tema cartesiano”. *Variaciones Borges* 7 (1999): 66-87.
- Andreu, Jean. “La ‘Bruja’ nuclear de Julio Cortázar”. VV. AA., *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, vol. 2, Madrid: Fundamentos, 1986: 59-66.
- Aracil, Alfredo. *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Aurora, Enrique. “Alicia en el país de Borges”.  
[http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/car\\_borg.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/car_borg.html).
- Balderston, Daniel. *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985. Accesible en *Borges Studies on Line*. (<http://www.hum.au.dk/~romansk/borges/bsol/db4.htm>).
- Benjamin, Walter. “Lob der Puppe. Kritische Glossen zu Max v. Boehns *Puppen und Puppenspiele*” (1930). *Gesammelte Schriften. Band III: Kritiken und Rezensionen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1981: 213-218.
- Bilbija, Ksenija. “Technopoetics of Textual Bodies: Writing, Culture and Desire in XX Century Latin American Literature”.  
<http://www.zenskestudie.edu.yu/wgsact/e-library/e-lib0013.html>.
- Bocaz, Luis. “Los reyes o la irrespetuosidad ante lo real de Cortázar”. *Homenaje a Julio Cortázar*. Ed. H. Giacomán. Nueva York: Las Américas, 1972: 445-455.
- Borges, Jorge Luis. “Las ruinas circulares”. OC 1: 451-455.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas* [OC]. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1996.
- Breton, André. *Manifestes du Surréalisme*. París: Gallimard, 1985.
- Campora, Rosalba. “‘Las ruinas circulares’ o los rastros de la ficción”. *El Girador, Studi di letteratura iberica e ibero-americane offerti a Giuseppe Bellini*. Eds. G. B. De Cesare y S. Serafin. Roma: Bulzoni, (1993): 155-162.
- Carroll, Lewis. *Through the Looking-Glass*. London: Wordsworth Classic, 1992.
- Cortázar, Julio. “Recordación de don Ezequiel” (1980), en *Obra crítica / 3*, Madrid: Alfaguara, 1994.
- Cortázar, Julio. *Cartas /1: 1937-1963*, Madrid: Alfaguara, 2000.

- Cortázar, Julio. *Cuentos completos*, 2 vols., Madrid: Alfaguara, 1995.
- Cortázar, Julio. *Cuentos. Obras completas I*, Barcelona: Círculo de Lectores, 2003.
- Cortázar, Julio. *Imagen de John Keats*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- De Mora, Carmen. "La protohistoria literaria de Cortázar: *La otra orilla*". *Cortázar, de tous les côtés, La Licorne* (MSHS, Université de Poitiers) 60 (monográfico dedicado a Julio Cortázar) (2002): 47-69.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. José Luis de la Fuente. Madrid: Cátedra, 1995.
- Fleming, Leonor. "Un dios múltiple: Una lectura de 'Las ruinas circulares'". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505-507 (1992): 467-472.
- Gramusset, François. "'Bruja', archéologie d'une poétique. Microanalyses". *Perdre le sens. Essai de lecture des premières nouvelles cortazariennes*. Grenoble: Université Stendhal, 2003: 95-108.
- Henriksen, Zheyli. "Sueño: pasaje al tiempo sagrado en 'Las ruinas circulares'". *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*. Madrid: Pliegos, 1992 pp. 67-87.
- Hernández Martín, Jorge. "Kabbalistic Borges and Textual Golems". *Variaciones Borges* 10 (2000): 65-78.
- Jitrik Noé. *El no existente caballero. La idea de personaje y su evolución en la narrativa latinoamericana*. Buenos Aires: Megápolis, 1975.
- Mesa Gancedo, Daniel. "Borges y Cortázar ante la cruz. Diferentes visiones de un sacrificio indiferente". *Textures. Cahiers du CEMIA*, Lyon 7 (2000): 103-119.
- Mesa Gancedo, Daniel. "Borges y Cortázar: encuentros". *Miscelánea. Cuadernos para los profesores de español*, Instituto Cervantes, Viena, 186, diciembre (2001): 82-94.
- Mesa Gancedo, Daniel. "Un énfasis de inexistencia. Avatares del personaje artificial en tres novelas argentinas de los 90". *América Latina, hoy*, 30, marzo (2002): 157-178.
- Mesa Gancedo, Daniel. *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2002.
- Müller-Tamm, Pia y Katharina SYKORA, (eds.). *Puppen, Körper, Automaten: Phantasmen der Moderne*. Düsseldorf: Oktagon, 1999.
- Bravi, Adrián Nazareno. "Nota sobre Borges y el golem". *Variaciones Borges* 6 (1998): 227-231.
- Poulet, Jacques. "Deux textes méconnus de Julio Cortázar". *Co-Textes* 11, CERS (UFR II), Université Paul Valéry, Montpellier III (1986): 15-37.
- Prego, Omar. *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik, 1985.
- Sánchez, Yvette. *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Shakespeare, William. *The Complete Works of W. Shakespeare*, London: Odham Press, s.f.
- Shaw, Donald. *Ficciones*. Barcelona: Laia, 1986.