

Forma y Sentido de “La Escritura del Dios” de Jorge Luis Borges

Uno de los cuentos aparentemente más sencillos de Borges es “La escritura del dios”. Pertenece a *El aleph*, publicado en 1949 durante una década que abre definitivamente el paso a la nueva narrativa hispanoamericana. *El aleph*, junto a *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares; *El Señor Presidente* (1946), de Miguel Angel Asturias; *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez; *Adam Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal, y junto a otra colección del mismo Borges titulada *Ficciones* (1944), presenta ya los cambios de forma y sentido que alcanzarán vigencia en las obras que aparecen en las dos décadas siguientes.

Nos hemos interesado en presentar algunos resultados de una revisión crítica de “La escritura del dios” en cuanto demuestran con claridad ese carácter pionero de Borges en la literatura de Hispanoamérica, al mismo tiempo que hacen resaltar algunas de sus limitaciones. Como no podemos reproducir el cuento, pese a que es relativamente breve, interpondremos un resumen del acontecimiento antes de entrar en materia.

ACONTECIMIENTO:

Desde joven, Tzinacán, “mago de la pirámide de Qaholom”, convive en oscura prisión con un jaguar del que lo separa un muro medianero, condenado porque no ha querido revelar a los españoles el sitio donde se halla escondido un tesoro. Está físicamente deforme, y sabe que nunca más saldrá de la celda. Su actividad es exclusivamente mental. Se entretiene recordando su vida pasada en todos sus detalles y circunstancias. Pronto (en verdad, después de muchos años), se concentra en la tarea de descubrir ciertas palabras divinas que serían capaces de conjurar todos sus males. Este mensaje, escrito en los comienzos de las edades, tiene que

haber sido grabado en algún objeto que resistiera el desgaste del tiempo. El jaguar detrás del muro, que sólo puede ver cuando al mediodía el carcelero introduce los alimentos diarios y deja entrar un poco de luz, sería el lugar escogido por el dios para grabar su sentencia. Nuevos años consume intentando descifrar los signos de la piel. Concluye, por último, que la noción de una frase formulada por un dios es absurda porque un lenguaje divino debería nombrar la plenitud, lo universal, y debe consistir, por tanto, en una sola palabra. Un sueño producirá un cambio en su "vida". Sueña que despierta y encuentra un grano de arena, y que se queda dormido y vuelve a despertar y descubrir un segundo grano, y que nuevamente se duerme. . . , etc., hasta que se juntan suficientes granos para colmar la celda. Desesperado por el peso de la arena que lo aplasta, quiere despertar, pero para ello debe recorrer todo ese proceso a la inversa. El carcelero con las viandas del mediodía, lo despierta. Tzinacán, aliviado, está ahora dispuesto a amar su circunstancia por el simple hecho de que ella es él y él es ella. Sólo entonces consigue la unión con la divinidad a través de la visión de una Rueda que concentra todo el universo espacio-temporal.

Pero, aunque ya ha descifrado la escritura del dios, no le importa: su individualidad es contemplada ahora como objeto. Su espíritu, que ha visto el universo todo, siente indiferencia por lo inmediato (la prisión, la esclavitud de su pueblo). La visión del cosmos ha cubierto de gloria su miserable existencia, y ya jamás pronunciará la fórmula maravillosa que lo redimiría a él junto con su pueblo).

EL PUNTO DE VISTA DEL NARRADOR

La narración en primera persona reduce la perspectiva del mundo a lo contenido en la visión del protagonista, Tzinacán. El cuento tradicional, así como la novela, generalmente caracterizada por la perspectiva omnisciente del narrador, ha utilizado frecuentemente la primera persona. Lo que hay, no obstante, de contemporáneo en este uso puede ser resumido en dos aspectos fundamentales:

- a) El narrador nos niega un pleno conocimiento del mundo (ejemplo: no llegamos a conocer la fórmula divina);
- b) El lector puede, por otro lado, saber más que el narrador protagonista (ejemplo: poseemos una visión histórica de la que el "mago" carece, e incluso, como veremos después, podemos imaginarnos desde una perspectiva más amplia lo que él realmente vio y aun concluir que ha sido víctima de un engaño).

En la narrativa tradicional, el uso de la primera persona es sólo un

recurso, y no es incompatible con la omnisciencia. En cambio, en la técnica del relato contemporáneo, esta persona implica reducción casi agnóstica de la perspectiva y complicidad con un lector que probablemente sea capaz de ir más lejos en su versión de los hechos.

Un elemento significativo en el lenguaje de la primera persona son, en "La escritura del dios", las formas verbales. Las primeras líneas están escritas en presente. El grueso del relato continúa en pretérito (con momentáneas recurrencias del presente y el imperfecto), para terminar, al final, en un nuevo presente. Lógicamente, nos inclinaríamos a pensar que el narrador-protagonista estaba enterado de todos los acontecimientos (incluso de la visión de la Rueda) en el momento de empezar a narrar. El relato tradicional supondría que la sucesión verbal: presente - pretérito - presente, está basada en el hecho de que el grueso de los acontecimientos ya ha ocurrido. Este esquema supone, pues, que el presente debe motivarnos a querer imponernos de lo ocurrido antes y que puede explicárnoslo, de modo que al final el regreso al presente nos permite entenderlo de muy diversa manera que cuando lo enfrentamos por primera vez. Esto, que resulta bastante normal y natural, no se cumple, sin embargo, en el fluir de la primera persona en "La escritura del dios". Difícilmente creemos que Tzinacán estaría interesado en contarnos su experiencia después de haber tenido tan fantástica y enervante visión del universo como la que tiene en los últimos párrafos. Su despreocupación por el mundo, su indiferencia al "otro" que era antes, ya nos hace presumir que el fluir de la narración no es un recuento iniciado desde la perspectiva del pleno conocimiento en que lo encontraremos después de la visión de la Rueda.

Además, el relato, cuyo aspecto verbal es el perfecto, la acción ya concluida, no utiliza, para la descripción de circunstancias durativas, para el establecimiento del marco dentro del cual ocurren los hechos pretéritos, el pretérito imperfecto (que es el que naturalmente nos proporciona la lengua española). En la mayor parte de los casos, el presente reemplaza al imperfecto natural. Esto, evidentemente, sugiere un acercamiento insólito entre el pretérito de lo narrado y el presente de la narración. Por ejemplo, refiriéndose a la sentencia mágica se dice que el dios:

La escribió de manera que llegara a las más apartadas generaciones y que no la tocara el azar. Nadie sabe en qué punto la escribió ni con qué caracteres, pero nos consta que perdura, secreta, y que la leerá un elegido.¹

¹ J. L. Borges, *El aleph*. Bs. As., Emecé, 5ª ed. de la Col. de *Obras completas de J. L. B.*, p. 116. Citaremos por esta edición.

Observamos en estas líneas que, si la perspectiva de la narración fuera la del narrador-protagonista después de ocurrido todo, después de la visión de la Rueda, se hubieran debido utilizar otras formas verbales: 'nadie sabía... la había escrito... nos constaba... perduraba... leería'. El narrador, en ningún momento, antes que el episodio de la Rueda se relate, lo supone ocurrido. Más bien va enfrentándose a la narración *simultáneamente con el lector*. Aunque la lectura de la sentencia se produce al final, en este párrafo se siente evidentemente como algo futuro, no ocurrido, y que ambos, tanto el narrador como el lector, esperamos que ocurra.

Bástenos con este ejemplo para concluir que esta confusión entre la forma imperfecta del pretérito y el presente (o mejor, esta conversión del imperfecto natural en presente estilístico, al lado de la conservación del pretérito indefinido que presenta los acontecimientos organizados en etapas ya cursadas) establece una complicidad entre lector y narrador típica del relato contemporáneo. El 'fluir de la narración' no es omnisciente, sino que revela una progresiva toma de conciencia que el lector puede seguir como si fuera un presente continuo.

Además, la limitación del punto de vista del narrador-protagonista es esencial. Sólo puede ver cuando el carcelero introduce los alimentos desde una abertura en la parte superior de la celda. Su posición, a través de todo el relato, es yacente, acostada: "Yo, que alguna vez era joven y podía caminar por esta prisión, no hago otra cosa que aguardar, *en la postura de mi muerte*, el fin que me destinan los dioses" (*op. cit.*, 115). Es, además, un narrador que sólo espera del futuro lo que su propia mente le procure. A esto apenas cabe agregar el espacio donde está confinado y la rápida visión del jaguar que le es posible gracias a que el muro medianero tiene, "a ras del suelo, una larga ventana con barrotes" (*ibid.*). El narrador-protagonista, privado de casi todos los elementos que le pueden proveer una visión de su mundo circunstancial, está también limitado temporalmente: "...y luego desperté en esta cárcel, que ya no dejaré en mi vida mortal" (*op. cit.*, p. 116). La narración está, pues, clausurada en su posibilidad temporal, y apenas entreabierto en su posibilidad espacial. Todo deberá consistir, desde esa limitadísima situación, en una apercepción sólo interrumpida al mediodía por la percepción fugaz del jaguar, de la cara del carcelero, de la roldana y los alimentos que descienden (agua y carne). Es ésta una reducción casi completa a la nada fenomenológica, comparable a la que utiliza Alain Robbe-Grillet en su novela *La jalousie*. Desde el punto de vista del narrador, en con-

secuencia, nos encontramos ante un cuento típicamente contemporáneo, tanto en su estructura como en su técnica en general.

No es de extrañar, pues, que el punto de vista del narrador termine de cerrarse hasta desaparecer en las últimas líneas: "ahora es nadie", "dejo que me olviden los días" (ambos en *op. cit.*, p. 121). Es así como todo el fluir de la narración viene a consistir, a la postre, en un proceso de reducción del individuo (que antes tuvo nombre y oficio) a la nada ("nadie", "dejo que me olviden").

EL ESPACIO

Ante un narrador de tal manera reducido casi a la impotencia perceptiva, el espacio, en vez de perder significación, tiende a convertirse en obsesión. Los pocos elementos circunstanciales, por ser los únicos, influyen en un grado decisivo sobre la imaginación del narrador.

La prueba de que la importancia del espacio no es sólo el resultado de una mera exigencia argumental: el haber sido encarcelado por determinados motivos, está en que el cuento empieza detallando este factor (surge prácticamente de él) en vez de entrar directamente (a la manera tradicional) en las causas y antecedentes del estado actual del protagonista. Las explicaciones sobre su presencia en la prisión sólo empiezan al final del párrafo segundo y ocupan todo el tercero. Es evidente que se la trata de resumir en la forma más esquemática posible.

La descripción trata de establecer el ámbito sobre una dimensión contradictoria:

1. "La cárcel es profunda y de piedra". Las determinaciones tratan de oponerse: por un lado, la sensación de implacable limitación de la piedra, y, por otro, la de profundidad que la tiende a anular un poco;

2. "Sentimientos de opresión y de vastedad", que subraya lo anterior.

Es la forma de la cárcel la que genera esta contradictoria impresión: es "un hemisferio casi perfecto"; esto es, la mitad superior de una esfera no cortada precisamente en su centro, sino un poco antes de llegar a él. Esto significa que las curvas laterales no llegan a constituir vertical, sugiriéndose en cambio una apertura parabólica que fácilmente puede proyectar una dimensión infinita. Es de este modo una especie de cielloraso en forma de bóveda esférica, pero cuyos ángulos laterales con el piso no descienden nunca verticalmente. Lo mismo ocurre con el firmamento estelar: la perspectiva del hombre en la tierra ve extenderse el cielo tras los horizontes antes de que pueda presentirse su caída vertical

en el vacío. En este sentido, como veremos, la cárcel se presta idealmente a un proceso de cosmización.

Es claro que la pareja de contrarios "opresión-vastedad" será el fundamento estructural del cuento. Al llegar a su clímax, la Rueda encarna la apoteosis de este principio (como el "aleph"), porque siendo una imagen esférica (como la cárcel) que debemos pensar como cerrada sobre sí misma, limitada, finita, se repite en una tal multiplicidad que, si tratáramos de imaginarla, deberíamos concebir más bien una superposición de esferas que trascienden de lo finito hasta lo infinito. Una imagen finita reproduce dentro de sí un universo infinito. Si conceptualizamos esta visión, concluiríamos que se trata de la visión del macrocosmos berkeleyano dentro del microcosmos.

Sería fácil observar, además, otras correspondencias importantes. La Rueda es, en verdad (analizado el cuento desde un apoyo psicológico) una cosmización (acto de ver un mundo limitado como un universo, un microcosmos como un macrocosmos) de la "rodaja". Hay una curiosa relación entre ambos objetos. Primero se menciona "una roldana de hierro" (*op. cit.*, p. 115); después, al despertar de la pesadilla, "la rodaja" (*op. cit.*, p. 119). Esta rodaja tiene una función providencial cuando el resplandor de la abertura despierta al protagonista de su atroz sueño. Inmediatamente, tras sentirse agradecido de su limitada circunstancia, sobreviene la visión de la Rueda. La Rueda, además, está hecha de agua y fuego, tal como la rodaja hace descender agua y carne. Ambas se acompañan de un "resplandor" que, en el caso de la rodaja, nos muestra "la cara y las manos del carcelero" y, en el caso de la Rueda, es su fulgor natural. (Además está la frase: "hay quien ha visto a Dios en un resplandor"). La posibilidad de que la ley estructural "opresión - vastedad" se encarne en una polaridad "carcelero - dios", es notablemente plausible.

La presencia decisiva de la circunstancia dentro del cuento puede observarse en un recurso paralelo, aunque diferente. Se trata de la 'comparación interna'. Esto se verifica en la descripción del universo tal como se presenta en la Rueda. La comparación interna implica que todos los elementos de una descripción deben ser intrínsecos a la circunstancia; es decir, un sacerdote indígena, sobre todo antes o en el momento de la llegada de los españoles, no verá el universo desde el punto de vista, por ejemplo, del Antiguo Testamento, sino desde su propia cosmología. En este caso, se trata del Libro del Común, más conocido como Libro del Consejo o Popol Vuh. La retrovisión de lo múltiple en lo uno se verifica desde la perspectiva de la mitología maya-quiché que Borges

presenta como una combinación de politeísmo y monoteísmo: "Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses".

La Rueda, presentando las diferentes instancias del tiempo en forma simultánea, tiende a reducir el universo a espacio. La noción del círculo lleva el espacio hacia su dimensión infinita. Como en Arlt, Carpentier, Asturias, Yáñez y los otros representantes de su generación, el hallazgo del tiempo como factor fundante de la realidad se expresa en el lenguaje del espacio. El espacio pasa a ser espíritu o memoria objetivada dentro de la cual el individuo se pasea interrogante.

UNA ALEGORÍA DEL CONOCIMIENTO SOLIPSISTA

Este cuento de Jorge Luis Borges puede entenderse como algo mucho más relevante que un simple relato. En muchos de sus aspectos, se parece al "mito de la caverna" contado por Sócrates según Platón. Desde luego, la cárcel es una especie de recinto cavernario, aunque ya no sea posible salir de él a la intemperie de las ideas. Apenas podemos resignarnos a esperar que, al mediodía, la abertura superior se abra para permitir que se introduzcan a la celda los elementos materiales de la supervivencia. Clara correspondencia hay entre este cuento y varios otros ejemplos dentro de su generación literaria. V.gr.: el capítulo sobre la librería de Don Gaetano en *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, escritor nada más diferente a Borges, pero que, en verdad, está reaccionando de manera diversa a una semejante problemática generacional. Hay en ambos (y en *Al filo del agua* y *La creación*, de Agustín Yáñez: la escena del campanario; en *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier: el mundo cerrado de la mansión, en el primer capítulo; en *El alhajadito*, de Miguel Angel Asturias: el corredor mágico; etc.) una recurrencia a la problemática del ansia de conocimiento auténtico y los obstáculos que se interponen a la manera de espacios cerrados, inevitables, de los cuales es casi imposible y, al cabo, innecesario salir. En Arlt, hay referencia explícita al motivo de la caverna. Del mismo modo, en *El juguete rabioso* como en *El siglo de las luces* (y, obviamente, en muchos cuentos de Borges), la trascendencia del lugar cerrado se obtiene merced a libros, objetos de arte, etc.

Pero aquí creemos encontrar una manifestación pura, sencilla de este motivo, y un claro desarrollo de las etapas del conocimiento encerrado desde una perspectiva más drástica que en Asturias, Arlt o Carpentier: la perspectiva solipsista.

Veamos sucintamente estas etapas:

1. *El recuerdo*. "Quise recordar, en mi sombra, todo lo que sabía" (*op. cit.*, p. 116).

Todavía la finalidad de esta primera actividad espiritual no es el conocimiento. Más bien se trata de "la fatalidad de hacer algo, de poblar de algún modo el tiempo" (*ibid.*). Pero es connatural a toda mítica de las etapas del conocimiento el que la iniciación pueda obedecer a causas accidentales y, no pocas veces, espurias.

2. *Un "recuerdo preciso". Una ley esencial que dé razón del universo recordado*. "Una noche sentí que me acercaba a una recuerdo preciso. (...) Era una de las tradiciones del dios (...) una sentencia mágica" (*ibid.*).

El protagonista, ahora, une la búsqueda de un conocimiento esencial al problema de su prisión y a la esperanza de encontrar la sabiduría que le permita su salvación. Saber y salvación se encuentran asociados.

Como la frase divina tiene que haber sido inscrita en algo que el tiempo no destruya, surge el primer problema: el tiempo ("el curso de los siglos") trastorna todas las realidades concretas; ninguna posee eternidad. Este factor, el tiempo, es el primero que Borges destaca y es evidente que está planteando una de sus preocupaciones fundamentales. Pero sabemos también que hay ciertas claves eternas (recurrencias, eternos retornos) que, pasando por todas las vicisitudes del tiempo, renacen, despiertan nuevamente, se reproducen cíclicamente.

Esta vez el misterio está inscrito en la piel del jaguar, compañero de Tzinacán. El prisionero dedica años a descifrar las manchas en la piel del jaguar, pero sin éxito alguno.

3. *Lenguaje divino y lenguaje humano*. "Gradualmente, el enigma concreto que me atareaba me inquietó menos que el enigma genérico de una sentencia escrita por un dios" (*op. cit.*, p. 118).

Y sigue a continuación un dilema típicamente borgiano que puede exponerse doblemente: a) El lenguaje humano no es concreto, sino abstracto; es decir, se mueve dentro de implicaciones universales, y no singulares. "No hay proposición que no implique el universo entero" (*ibid.*) El lenguaje ideal sería aquel que fuera capaz de disponer de un término específico para cada objeto singular y para cada una de sus variaciones concretas según las transformaciones de la luz, de posición, etc. Un lenguaje así (el ideal) sería infinito y, por tanto, humanamente imposible. Incluso una memoria de todo por sí sola, sin nombres, resulta insoportable (ej.: "Funes, el memorioso"). El lenguaje de Tlön (en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius") es la aproximación más cercana a ese lenguaje perfecto, que no nos induce a los errores de la abstracción.

b) Más universal será todavía el lenguaje divino. "Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato" (*ibid.*). Más aún, un dios "sólo debe decir una palabra, y en esa palabra la plenitud" (*ibid.*). Esta palabra bien pudiera ser "aleph". La preocupación borgiana sobre un lenguaje ontológico implica el repudio de los sistemas convencionales de expresión. En verdad, lo que se postula como ideal es un lenguaje mágico, irrepetible, cuyas voces desaparecerían con cada instante. Y si es obvio que un lenguaje así es, si no impráctico, imposible, también resulta claro que Borges pretende arrojar conciencia sobre el aprecio y respeto fáustico a los lenguajes comunes que, en realidad, se mantienen siempre distantes de las cosas. Si el pensamiento humano está atado a los sistemas de lenguaje, es natural que caigamos en una especie de agnosticismo ocasionado por esta pobreza instrumental del intelecto. Una real aproximación a la verdad no puede ser, en consecuencia, sino una de carácter místico, de implacable vanidad y orgullo; una identificación en que el conocimiento no se realiza en el seno de un lenguaje escindido de la realidad que se pretende conocer, sino en la fusión entre un sujeto personal y los objetos concretos y temporales (que sugieren inevitablemente la noción de un absoluto como singularidad cósmica omnicompreensiva: "el dios sin cara que hay detrás de los dioses").

El carácter solipsista de esta fusión consiste en que el sujeto no va al objeto, como ocurriría, por ejemplo, en el caso de la poesía de Neruda o Carrera Andrade (sus compañeros generacionales en lírica), sino que espera lo contrario: un aparecer milagroso de los objetos en el seno de un sujeto aislado de toda percepción y de toda abstracción que resulte de ella.

4. *Fracaso del solipsismo. Pesadilla del hombre que se atreve a imaginar la mente del dios* (relatada en *op. cit.*, p. 119).

La siguiente etapa es inevitable. El hombre que quiere reproducir en su espíritu el de Dios, no alcanza más que a enredarse en lo que se le presenta en la forma de un laberinto. El laberinto parece ser un destino natural del solipsismo. Es, sin embargo, una condena del espíritu en cuanto ambiciona repetir la aventura de los constructores de Babel (me refiero al cuento de Borges). Los laberintos son claros, asequibles a un dios. El hombre, en cambio, se da cuenta de que debe aceptar su limitación a un espacio y a un tiempo, y es esto lo único que él puede comprender. Y ésta es la siguiente etapa.

5. *La humilde circunstancia humana*. "Un hombre es, a la larga, sus circunstancias" (*ibid.*).

El esclavo de la caverna, el prisionero de la celda, bendice sus ataduras. No le es dada la sabiduría divina. Este momento, esta etapa nos conduce directamente al sistema de proposiciones fundamentales a la mayor parte de los existencialismos contemporáneos. La moral que de esto se desprende tiene dos consideraciones básicas:

a) La razón humana ha fracasado en todos sus momentos; la realidad concreta siempre se mantiene a una distancia abismal del pensamiento lógico; la tradición que alcanza su primer apogeo con Platón y Aristóteles ha terminado en el absurdo o la negatividad racional de la realidad, en Hegel (donde todavía se pretende que la razón sea todo, y que la naturaleza se explique racionalmente como un "ser fuera de sí") y en la renuncia de Bradley a conocer la realidad. Frente a esto, sólo cabe empezar de nuevo, ahora desde lo concreto, desde la existencia, desde lo singular (pero desde lo cual tampoco puede darse el salto hacia lo abstracto y general). La primera consideración básica de una moral borgiana es la reducción al absurdo de la cultura en sus formas tradicionales; su definición como laberinto y recurrencia de frustraciones y ambiciones ingenuas;

b) La necesidad de asumir la circunstancia que, por más penosa que sea, es la que nos moldea y de la cual nuestra inteligencia no es más que un reflejo. Es como la aventura de la fábula: el héroe recorre el mundo en busca de la felicidad (en este caso, en busca de la verdad encerrada en la sentencia del dios), hasta encontrarla, por último, en su propia casa, en el mismo lugar desde donde había partido.

Estos dos aspectos pueden resumirse en: liberación de la existencia del dominio impuesto de la razón, y necesidad de asumir la circunstancia.
6. *Visión de la Rueda.*

Pero en Borges una moral existencial no dejaría de parecer una renuncia. Es el intelectual que puede preferir la fascinación de lo maravilloso a la exactitud de una verdad mediocre. Su obra parecería el canto del cisne de una cultura derrotada, pero cuya gloria fáustica la hace preferible a cualquier realidad. Es propio de la ficción, por lo demás, presentarnos como posible lo que la realidad no nos da en su diaria vigencia. La ficción cubre una necesidad: presentarnos como verdadero lo falso, haciendo posible la ilusión fundamentándose en su posibilidad real. Esto es especialmente notable en la ficción borgiana. Se trata de una derivación irreal de una potencia real.

La Rueda, en su más dramático sentido, no es más que la cosmización de la cárcel. El universo se le presenta al mago de la manera en que él puede entenderlo: una pluralidad de círculos que no son más que

la dinamización de la esfera, forma de su prisión; y la Rueda fácilmente resulta como consecuencia de una fijación cosmizadora de la rodaja, como el dios podría entenderse como la cosmización del carcelero, el agua es la misma agua que le bajan como alimento, y el fuego es la dinamización cósmica de la carne. Es importante que a la Rueda se le viera "el borde", de donde deducimos que la visión de lo infinito se da dentro de lo finito, y esto sólo puede entenderse como una cosmización de lo encerrado entre límites. Claramente trágica es la enumeración de las etapas de la creación según el *Popol Vuh*: allí comprobamos que la Rueda es también una proyección cósmica de la particular teología del mago-sacerdote; esto es, el material de Rueda ha salido todo como una emanación de su propio pensamiento, de su propio y concreto sistema de creencias.

7. *La negación del compromiso*. "Quien ha entrevistado el universo, quien ha entrevistado los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él" (*op. cit.*, p. 121).

Es la última etapa y es donde se consuma la esterilidad del solipsismo. La visión de la verdad cósmica, universal, satisface de por sí. Al visionario no le interesa, entonces, el mundo concreto, pierde toda caridad incluso por sí mismo. La consecuencia moral más clara es la justificación del egoísmo divinizante. El individuo se ha perdido de vista, y a Tzinacán ya no le importa ni siquiera su propia entidad, que quedará para siempre encarcelada. El solipsismo, aunque crea descubrir la verdad, sólo consigue disfrutar estéticamente de una verdad ficticia.

Esta última consecuencia del proceso cognoscitivo solipsista implica su propia condena. Y aquí el lector sabe más que el narrador (probablemente más que el autor), y es capaz de juzgarlo.

JAIME GIORDANO

*State University of New York,
Stony Brook*

