

CONSTANTES ICÓNICAS EN EL ÚLTIMO BORGES

Objeto de este trabajo es establecer cuáles son las imágenes predominantes en Borges y cuál puede ser su motivación espiritual, utilizando como muestra sintomática su último libro, *La cifra*, que contiene 46 poemas (aquí utilizo la edición bilingüe de Domenico Porzio, Milán, Mondadori, 1982). De nuestro recuento resultan las siguientes frecuencias de las imágenes que exceden el número de 10 ocurrencias:

Sueño, soñar:	49 veces
tiempo, reloj:	30 "
muerte, morir:	21 "
ceguera:	16 "
Dios(es):	16 "
noche:	16 "
luna:	15 "
espejo:	13 "
terruño:	12 "

1. EL ENSUEÑO.

La que prima absolutamente es la imagen del soñar, que hasta invade un poema entero (*Descartes*, pág. 22):

Sueño la luna y sueño mis ojos que perciben la luna.
He soñado la tarde y la mañana del primer día.
He soñado a Cartago y a las legiones que desolaron a Cartago.
He soñado a Virgilio.
He soñado la colina del Gólgota y las cruces de Roma.
He soñado la geometría.

He soñado el punto, la línea, el plano y el volumen.
 He soñado el amarillo, el azul y el rojo.
 He soñado mi enfermiza niñez.
 He soñado los mapas y los reinos y aquel duelo en el alba.
 He soñado el inconcebible dolor.
 He soñado mi espada.
 He soñado a Elisabeth de Bohemia.
 He soñado la duda y la certidumbre.
 He soñado el día de ayer.
 Quizá no tuve ayer, quizá no he nacido.
 Acaso sueño haber soñado.
 Siento un poco de frío, un poco de miedo.
 Sobre el Danubio está la noche.
 Seguiré soñando a Descartes y a la fe de sus padres.

He aquí los demás casos en que aparece esta imagen dentro del libro:

“el destino que había *soñado* el árabe” (pág. 20); “un *sueño* del espejo” (pág. 26); “no poder hundirse en el *sueño*” (pág. 38); “Esta abadía es también un *sueño*” (pág. 40); “He *soñado* a Cartago [...] / He *soñado* la espada y la balanza” (pág. 58); “El *sueño*, ese preguisto de la muerte” (pág. 66); “Ecos, resaca, arena, líquen, *sueños*” (pág. 68); “Soy el cóncavo *sueño solitario*” (pág. 70); “En el alba dudosa tuve un *sueño*” (pág. 102); “sé que en el *sueño* había muchas puertas” (*ibid.*); “la atención de Dios, que nunca duerme, percibe eternamente cada *sueño*” (*id.*); “si supiera qué ha sido de aquel *sueño* / que he *soñado*, o que *sueño* haber *soñado*” (*id.*); “Un libro, un *sueño* les revela / que son formas de un *sueño* que fue *soñado*” (pág. 104); “Otro libro hará que los hombres, / *sueños* también, los *sueñen*” (*ibid.*); “Chuang Tzu que *soñó* que era una mariposa y que no sabía al despertar si era un hombre que había *soñado* ser una mariposa que ahora *soñaba* ser hombre” (pág. 120); “Alicia, que fue un *sueño* del Rey Rojo, / que fue un *sueño* de Carrol, hoy *sueño*” (pág. 122); “el *sueño* que olvidé / antes del alba” (pág. 134); “La ociosa espada / *sueña* con sus batallas” (pág. 136).

Se puede observar cómo la imagen del sueño se presenta con una cincuentena de ocurrencias y se asocia frecuentemente con otras que también son, a su vez, predominantes, como lo veremos: la luna, el día, la muerte, el alba, Dios, el espejo... Y se asocia también con las del mismo sueño que así se vuelve sueño de sí mismo en combinaciones reflexivas del tipo de “*sueño* haber *soñado*”; “un *sueño* que

fue *soñado*"; "los hombres, *sueños* también, los *sueñen*"; y hasta en secuencias circulares como "aquel *sueño* [...] / que *sueño* haber *soñado*", o "Alicia, que fue un *sueño* del Rey Rojo, / que fue un *sueño* de Carrol, hoy *sueño*".

Amén del entero poema citado, estos últimos casos indican, por su complejidad y más allá de su preponderancia numérica (que, como lo hemos dicho, se extiende a todo un poema), la importancia de esta imagen dentro de la imaginaria borgesiana. El fenómeno se explica por (y, a la vez, confirma la) filosofía (y la poética) onírica borgesiana por la cual el mundo es un sueño, la vida es un soñar y la poesía es un soñar sobre aquel sueño. En suma, todo es ilusión; los hombres son sueños así como también lo es el poeta soñador: "soy el cóncavo sueño solitario"...; ya en la anterior colección de poemas, *El hacedor*, había dicho: "este sueño: el universo" (Cfr. *In memoriam A. R.*, en la edic. bilingüe de F. Tentori Montalto, Milán, Rizzoli, 1963, pág. 154).

2. EL TIEMPO.

En segundo término, dentro de nuestro registro de frecuencia, se halla la imagen del tiempo, la cual alcanza 24 ocurrencias que llegan a una treintena al sumárseles las del reloj, que pueden considerarse equivalentes y con las que constituye una unidad indisoluble. Veamos ante todo las primeras:

"Acaso un dios me ha condenado al *tiempo*, esa larga ilusión" (pág. 22); "son simulacros que concede al *tiempo* / un arquetipo eterno" (pág. 26); "aquí la memoria del *tiempo* y los laberintos del *tiempo*" (pág. 28); "la máquina del *tiempo*" (pág. 34); "el *tiempo* [...] no obedece a un orden" (pág. 42); "el *tiempo* generoso" (pág. 48); "la forma del *tiempo* es la del círculo" (pág. 54); "un hombre / hecho de soledad, de amor, de *tiempo*" (pág. 62); "Somos el *tiempo*" (pág. 66); "Soy cada instante de mi largo *tiempo*" (pág. 70); "tu materia es el *tiempo*, el incesante / *tiempo*. Eres cada solitario instante" (pág. 90); "el inasible *tiempo*" (pág. 92); "su *tiempo*

sin ocaso ni aurora" (pág. 94); "Es restituir al *tiempo* otro Lázaro" (*ibid.*); "ese vértigo sin fondo, el *tiempo*" (pág. 98); "ese otro Rhin, el *tiempo*" (pág. 106); "el dialecto de nuestro *tiempo*" (pág. 108); "Debo alabar y agradecer cada instante del *tiempo*" (pág. 114); "[aquel imperio] infinito en el *tiempo*" (pág. 120); "sus variaciones [...] agotarán el *tiempo*" (pág. 126); "infinitos atributos, entre los cuales están el espacio y el *tiempo*" (pág. 142); "aquella perdida hoy en el *tiempo* / noche o atardecer" (pág. 146).

Se puede observar, ya en el primer verso citado, que también el tiempo corresponde a aquella filosofía borgesiana de lo ilusorio que ya hemos comprobado al tratar del sueño: "al tiempo, esa larga *ilusión*"; y que, además, no lleva a nada sino a sí mismo ("tiempo circular"; "laberintos del tiempo"), no obedece a nada ni a nadie sino al azar, al caos ("no obedece a un orden") y representa una eterna pesadilla ("un vértigo sin fondo"), amén de llevar las tradicionales connotaciones de incesante e inasible ("el incesante tiempo"; "El inasible tiempo"; "Su intangible curso", pág. 66).

Pero la connotación más posesiva, casi obsesiva, del tiempo borgesiano es la de coincidir con el ser del propio poeta, quien adquiere así los caracteres del tiempo mismo: *ilusión*, laberinto, vértigo...: "un hombre hecho [...] de tiempo"; "soy cada instante de mi tiempo"; "tu materia es el tiempo"; para concluir, ya sin ambages, con la homologación apodíctica y contundente: "somos el tiempo".

He aquí, ahora, las imágenes del reloj que integran y remachan las anteriores del tiempo:

"el idioma infinito *de la arena*" (pág. 18); "unas monedas y un *reloj de arena*" (pág. 32); "es un insomnio que se mide por décadas y no con *agujas de acero*" (pág. 38); "El que mira un *reloj de arena* ve la disolución de un imperio" (pág. 60); "la secreta / labor de los *relojes* en la sombra" (pág. 66); "*La esfera y las agujas* que parcelan el inasible tiempo" (pág. 92); "un laberinto en el jardín, / un *reloj de sal*" (pág. 122).

Se puede ver cómo, al lado del reloj de esfera y agujas y del reloj de sol, prevalece la imagen del reloj de arena que

se asocia con la vivencia borgesiana del tiempo en forma menos abstracta, menos mecánica, más corpórea y palpable que las demás. Es el reloj que Borges ya había poetizado, asociado al tiempo, al azar y a la nada, de una manera magistral, en el famoso poema *El reloj de arena*, dentro de su libro *El hacedor* (1960), cuya lectura resulta iluminante para comprender la importancia de esta imagen dentro de su concepción misma del tiempo.

3. LA MUERTE.

En tercer lugar (21 ocurrencias) hallamos la imagen de la muerte que subyace, tácita o explícitamente, en toda la obra de Borges, quien no la comprende, como no la comprendía César Vallejo, y, por lo tanto, permanece atónito, como aquél, frente a ella:

“Ahora, Schiavo, estás *muerto*” (pág. 24); “la vejez, aurora de la muerte” (pág. 30); “querer hundirme en la *muerte* y no poder hundirme en la *muerte*” (pág. 38); “Vemos en los tapices la resurrección y la *muerte* del sentenciado y blanco unicornio” (págs. 41-42); “digo que has *muerto*. Yo también he *muerto*” (pág. 46); “Ahora / oye la profecía de su *muerte*” (pág. 52); “El que juega con un puñal presagia la *muerte de César*” (pág. 60); “El sueño, ese pregusto de la muerte” (pág. 66); “Soy la errónea memoria de un grabado / [...] / El Jinete, la *Muerte* y el Demonio / [...] / Soy un espejo, un eco, el *epitafio*” (pág. 72); “la canilla gotea, / fatal como la *muerte* de César” (pág. 74); “la fecha de mi *muerte*” (*ibid.*); “un juego / que *muere* y que renace como el Fénix” (*id.*); “no es imposible que haya *muerto*” (pág. 84); “No te salva la agonía de Jesús o de Sócrates ni el fuerte / Siddharta de oro que aceptó la *muerte* en un jardín al declinar el día” (pág. 90); “Quizá del otro lado de la *muerte* / sabré si he sido una palabra o alguien” (pág. 106); “No sé si vive aún o si ha *muerto*” (pág. 120); “Sabe que después de su *muerte* cada hombre es un dios / [...] / Sabe que después de su *muerte* cada árbol es un dios” (pág. 130).

Lo que salta a la vista es que una buena mitad de las ocurrencias de la imagen de la muerte se refiere, explícita o implícitamente, al mismo poeta (9 veces entre 17); y no sólo como expectativa de muerte (“la fecha de mi muerte”)

o deseo de muerte (“quiero hundirme en la muerte”), sino también como *gusto* de la muerte (“ese pregusto de la muerte”), y hasta el haber ya muerto (“Yo también *he muerto*”).

Toda esta *insistencia* en el tema no es más que la expresión poética de su *insistente* sentimiento de la muerte, que oscila entre alguna pálida vislumbre de un más allá, del otro lado de la muerte (“Quizá del otro lado de la muerte / sabré si he sido una palabra o alguien”), y la convicción de la separación ineluctable, el “hundimiento” final, la reducción a mero “epitafio” (“Soy un espejo, un eco. El *epitafio*”).

Con todo, en ninguna de las imágenes citadas, la muerte aparece con los caracteres negativos del horror o el miedo o el simple rechazo. Ella suele estar representada, en cambio, a pesar de alguna esporádica nota cromática algo cariñosa (“la vejez, *aurora* de la muerte”), en forma casi neutra, incolora, sin connotaciones, como si al poeta le fuera indiferente (¿o él mismo se hiciera el indiferente?), a pesar de su continua frecuentación con ella. En realidad, para él se trata (como ya lo hemos recordado más arriba) de algo que lo deja desconcertado, atónito, puesto que no alcanza a comprenderla: por lo tanto, no llega a aceptarla íntimamente.

De todos modos, éste de la muerte es un tema que habrá que profundizar.

4. DIOS(ES).

Por su frecuencia (17 ocurrencias) esta imagen no deja de pertenecer a las predominantes dentro del libro examinado, pero, como lo veremos enseguida, el peso numérico se atenúa, en realidad, por lo heterogéneo y lo indefinido de la imagen misma en los respectivos contextos:

“la predestinación del Islam que postula un *Dios*” (pág. 20); “Acaso un *dios* me engaña. / Acaso un *dios* me ha condenado al tiempo” (pág. 22); “En vano / elevará esta noche una plegaria / a su curioso *dios*, que es tres, dos y uno, / y se dirá que es inmortal” (pág. 52); “Es el amor de *Zeus*” (pág. 54); “*Jesús* ve en la moneda el

perfil de César" (*ibid.*); "La mano de *Jesús* en el madero / de Roma" (pág. 62); "el júbilo de un *dios* que no veremos" (pág. 64); "No te salva la agonía de *Jesús* o de Sócrates" (pág. 90); "Y la noche de *Dios* es infinita" (*ibid.*); "la atención de *Dios* que nunca duerme" (pág. 102); "los lictores del *dios* me permitieron que mirara una rosa" (pág. 118); "el Shinto [...] no quiere intimidar con castigos ni sobornar con premios. / Sus fieles pueden aceptar la doctrina de *Buddha* o la de *Jesús*" (pág. 130); "Sabe que después de su muerte cada árbol es un *dios* que ampara a los árboles" (*ibid.*); "Desde el atrio compartimos [...] / [...] el canto de aves o de *dioses*" (pág. 132).

Se puede ver cómo la imagen de Dios resulta en Borges de lo más heterogénea y vaga, apareciendo indiferentemente bajo la forma del Jesús cristiano o del Buddha oriental o del Zeus de los antiguos griegos; alternándose *Dios* con mayúscula y *dios* con minúscula, el *dios* singular con los *dioses* plurales (que, por supuesto, no es lo mismo). A veces, es un dios genérico, sin connotaciones ("la predestinación del Islam que postula *un Dios*"); otras veces, es un dios antropomórfico ("*Dios que nunca duerme*"); otras, un dios "curioso", increíble y contradictorio ("su *curioso dios*, que es tres, dos y uno"). De todos modos, dentro de tanta heterogeneidad, parece que el denominador común del dios borgesiano es su inexistencia fuera de la mente humana ("un dios que no veremos"; "la noche de dios"), a pesar de cierta protesta del poeta contra "*un dios*" que lo "engaña", contra "*un dios*" que lo ha "condenado al tiempo". Pero en las dos últimas citas se trata de *un dios* meramente hipotético ("Acaso"), *uno de los tantos dioses*, y no del Dios objeto de fe.

Podemos suponer, en suma, que para Borges no hay dios sino como simple figura poética.

5. LA NOCHE.

La imagen de la noche aparece 16 veces contra las 5 del día. Aunque consideremos también los referentes inmediatos de la noche, por un lado (luna, ocaso, sombra, penum-

bra, anochecer), y los del día (luz, alba, aurora, mañana, sol, etc.), por el otro lado, la proporción sería de una cuarentena contra una veintena. Se trata, pues, de una imagen reveladora-confirmadora de una visión de lo real que, además de ser esencialmente onírica, como lo hemos comprobado más arriba, es prevalentemente *nocturna*; podríamos decir de un *onirismo nocturno* que, por un lado, se relaciona con la filosofía esencialmente pesimista y despreocupada del autor, y, por otro, con su ceguera, como lo veremos más adelante. He aquí los pasajes correspondientes a la preponderante noche:

“Sobre el Danubio está la *noche*” (pág. 22); “reconozco el libro de las *Noches*” (pág. 34); “hora del día o de la abstracta *noche*” (*ibid.*); “Cada *noche* la misma pesadilla” (*id.*); “cada *noche* el rigor del laberinto” (*id.*); “en la alta *noche* las duras campanadas” (pág. 38); “por las largas aceras de la *noche*” (pág. 46); “Yo que recuerdo la precisa *noche*” (*ibid.*); “En vano / elevara esta *noche* una plegaria” (pág. 52); “La *noche* estaba llena de gente” (pág. 84); “La *noche* nos impone su tarea” (pág. 98); “La *noche* quiere que esta *noche* olvides” (*ibid.*); “aquella serie [...] de negras *noches*” (pág. 106); “La vasta *noche*” (pág. 134); “desde aquella perdida hoy en el tiempo / *noche*” (pág. 146); “Vivimos descubriendo y olvidando esa dulce costumbre de la *noche*. / Hay que mirarla bien. Puede ser la última” (*ibid.*).

A su vez, las imágenes de la noche tienden a acompañarse por connotaciones amplificadoras que contribuyen a aumentar anímica y poéticamente su valencia específica: la abstracta noche; la alta noche; la larga noche; la precisa noche; las negras noches; la vasta noche; la perdida noche... Hasta hay personificación de la noche dentro de la abstracción onírica, intensificada, a su vez, por la reiteración heterosemántica de la misma: “*la noche* quiere que *esta noche* olvides”.

6. LA LUNA.

Se trata de una serie de imágenes que se presentan 15 veces, casi como las anteriores de la noche, y que, aun teniendo su propia autonomía semántica y metafórica dentro

de la ideología borgesiana, van a agregarse, por ciertos aspectos, a aquéllas, produciéndose así un corpus simbólico bifronte cuyas facetas se iluminan recíprocamente:

“Sueño la *luna* y sueño mis ojos que perciben la *luna*” (pág. 22); “la *luna* que siempre nos sorprende” (pág. 30); “He visto una cosa blanca en el cielo: me dicen que es la *luna*, pero / qué puedo hacer con una palabra y con una mitología” (pág. 58); “la primera / vez que vi el mar o una ignorante *luna*, sin su Virgilio y sin su Galileo” (pág. 70); “Fue el hombre más animoso / que han visto el sol y la *luna*” (pág. 76); “sé que ha mirado lentamente la *luna*” (pág. 84); “La amistad de la *luna*” (pág. 92); “Agradecer los dones de la *luna* y de Paul Verlaine” (pág. 108); “Bajo el alero / el espejo no copia / más que la *luna*” (pág. 138); “La *luna nueva*” (*ibid.*); “Bajo la *luna* / la sombra que se alarga” (*id.*); “La amistad silenciosa de la *luna*” (pág. 146); “No volverás a ver la clara *luna* / [...] / Es tarde. No darás con ella” (*ibid.*).

Al lado de connotaciones tradicionales de la luna (la blanca luna, la clara luna, la luna nueva), Borges introduce connotaciones más insólitas (la ignorante luna, la sorprendente luna) y, sobre todo, expresiones amistosas de gratitud que indican su actitud fundamental de simpatía con ella: “La *amistad* de la luna”, “*Agradecer* los dones de la luna”, “la *amistad* silenciosa de la luna”... Por otro lado, ya en el poema *La luna*, de *El hacedor*, en donde la palabra *luna* aparece nada menos que 16 veces, había declarado su “largo comercio con la luna” (pág. 130) y había transfigurado poéticamente su adhesión anímica en este altísimo verso: “La luna celestial de cada día” (pág. 134).

7. LA CEGUERA.

La ceguera en Borges fue una dura realidad orgánica, pero, a la vez, una ocasión para su transfiguración poética o, de todas maneras, para su sublimación filosófica:

“en la delicada penumbra de la *ceguera*” (pág. 18); “*sueño mis ojos que perciben la luna*” (pág. 22); “tus ojos de carne no vieron nunca” (pág. 24); “los ojos que no sirven” (pág. 28); “la dudosa penumbra

de la *ceguera*" (*ibid.*); "y la *ceguera* que es penumbra y cárcel" (pág. 30); "aunque *ciego* y quebrantado, / he de labrar el verso incorruptible" (pág. 68); "*mis ojos*, / hoy *apagados* [...]" (pág. 72); "Ser *ciego*" (pág. 110); "mi tormento / en el *oscuro reino*" (pág. 118); "[el cristal de un espejo que ha reflejado] / la mirada *ciega* del Milton", (pág. 124); "[nos visitó un viejo poeta peruano]. Era *ciego*" (pág. 132); "Sigue la duda y la *penumbra crece*" (pág. 102); "mientras *dicto el verso*" (pág. 106).

Dentro de las 15 alusiones, directas o indirectas, a la ceguera, 12 se refieren a la del mismo poeta; lo cual, por sí solo, indica el impacto contundente de su propia condición física que se abre paso a codazos dentro de la obra. Las hay que transcriben sencillamente, sin comentarios, su estado de ciego ("los ojos que no sirven", "mis ojos, hoy apagados", "ser ciego"). Las hay que expresan la inquietud por la ceguera que aumenta ("la penumbra crece"); y también el tormento ("la ceguera que es penumbra y cárcel", "mi tormento en el oscuro reino"). Pero, a la vez, las hay que representan su ceguera con un halo poético, ya filtrada líricamente de todo drama existencial correlato con la misma: "la dudosa penumbra de la ceguera" o, más aún, "la delicada penumbra de la ceguera". Y las hay, en fin, que expresan su voluntad inquebrantable y sobrehumana de seguir labrando sus versos, aunque sea dictándolos: "mientras dicto el verso", "aunque ciego y quebrantado, he de labrar el verso incorruptible". Al respecto, obsérvese que sólo en uno de los versos citados, Borges habla de la *oscuridad* de la ceguera ("en el oscuro reino"), mientras que insiste en la *penumbra* ("la delicada penumbra", "la dudosa penumbra", "la ceguera que es penumbra", "la penumbra crece"). Esto se relaciona con la realidad de su ceguera que no debe tomarse al pie de la letra, puesto que no era una ceguera total; en efecto (como él mismo me lo confirmó en ocasión de entregarle yo en 1976 la medalla de oro por parte de la Universidad de Venecia en mi calidad de director del Seminario di Letterature Iberiche e Ibero-americanne) él vislumbraba sombras más que objetos, perfiles vagos, más que figuras; pero algo entrevía dentro de la penumbra general

(así, por ejemplo, mientras yo lo llevaba paseando en lancha por el Canal Grande y le describía el fulgor de los palacios venecianos, me comentó que vislumbraba mi abundante melena, que él llamó “poética”, descompuesta por el viento lagunar).

8. EL ESPEJO.

Ya es conocida por los críticos la obsesión de Borges por los espejos (cfr., p. e., la *Introduzione* de Francesco Tentori Montalto a su edición de *El hacedor*, cit., pág. 7) la cual, por otra parte, fue reconocida por el mismo poeta en *Los espejos velados*, así como en *Los espejos* (“Yo conocí de chico ese horror de la duplicación o multiplicación espectral de la realidad”, *op. cit.*, pág. 28; “Yo que sentí el horror de los espejos”, *ibid.*, pág. 118); ambas composiciones dedicadas integralmente a ese tema, el cual reaparece 13 veces en el libro *La cifra*:

“la [...] luna del *espejo*” (pág. 26); “¿Somos los hombres un *espejo* roto?” (*ibid.*); “un sueño del *espejo*” (*id.*); “Soy la fatiga de un *espejo* inmóvil” (pág. 34); “En el *espejo* hay otro que acecha” (pág. 58); “Sin que nadie lo sepa, ni el *espejo*” (pág. 62); “Un incesante *espejo* que se mira / en otro *espejo*” (pág. 66); “Soy un *espejo*, un eco” (pág. 72); “el incesante *espejo*” (pág. 96); “el ansioso *espejo*” (pág. 106); “el cristal de un *espejo* que ha reflejado / la mirada ciega de Milton” (págs. 122-123); “Bajo el alero / el *espejo* no copia / más que la luna” (pág. 138).

En los versos citados, al lado de unas imágenes neutras o reflexivas del espejo (“en la lúcida luna del espejo”, “el cristal de un espejo”, “bajo el alero, el espejo”), aparecen y predominan imágenes en que el espejo no sólo refleja sino que hasta reacciona como un ser que tiene vida propia y actúa autónomamente (“el incesante espejo”, “el ansioso espejo”, “un sueño del espejo”, “sin que [...] lo sepa [...] el espejo”) hasta llegar a duplicarse a sí mismo, a reflejarse en sí mismo, renovándose así aquellas series de imágenes de las imágenes (imágenes circulares) que representan una

de las constantes icónicas más curiosas y sintomáticas en Borges (“en el espejo hay otro [espejo] que acecha”, “Un incesante espejo que se mira en otro espejo”...). Pero lo más significativo, dentro de la simbología borgesiana, es la coincidencia anímica entre el espejo y el mismo poeta, de manera que éste adquiere ciertas connotaciones del espejo mismo dentro de aquella filosofía del ser, incrédula y relativista, que ya le conocemos: fugacidad y ficción, reflejo y vanidad, un eco (“¿somos los hombres un espejo roto?”, “soy la fatiga de un espejo inmóvil”, “soy un espejo, un eco”). Por otro lado, el propio Borges en el citado poema *Los espejos*, dentro de *El hacedor*, cit., pág. 118, había ofrecido su explicación metafísica (que sobrepasa, pero no excluye la psicoanalítica) de su susto por el espejo: “Dios ha creado las noches que se arman / de sueños y las formas del espejo / para que el hombre sienta que es reflejo / y vanidad. Por eso nos alarman”.

9. EL TERRUÑO.

Es la última de las imágenes predominantes que hemos encontrado que superan las diez ocurrencias. Se trata de la patria argentina y, dentro de ésta, el natal Buenos Aires y, dentro de este último, la casa de su infancia:

“esta costumbre vieja, *la casa*” (pág. 28); “y esta mala costumbre, *Buenos Aires*” (pág. 30); “la secreta ciudad de *Buenos Aires*” (pág. 46); “He nacido en otra ciudad que también se llama *Buenos Aires*” (pág. 48); “En aquel *Buenos Aires* que me dejó, yo sería un extraño” (pág. 50); “[un hombre] acaba de llorar en *Buenos Aires* / todas las cosas” (pág. 62); “El azar o el destino [...] me prodigaron *patrias: Buenos Aires* [...]” (pág. 70); “Haber visto crecer a *Buenos Aires*, crecer y declinar” (pág. 108); “Recordar *el patio* de tierra y *la parra, el zaguán*” (*ibid.*); “Ser esa cosa que nadie puede definir: *argentino*” (pág. 110); “otros dan su vida a *la patria*” (pág. 116); “abominé del nombre de *la patria*” (*ibid.*).

Si prescindimos de las tres ocurrencias de la palabra *patria(s)* (dos de las cuales tienen connotaciones negativas

por referirse a la patria del “espía” y no a la del poeta; mientras que la tercera, siendo plural, tiene un valor genérico), la única vez en que Borges se refiere (con un dejo de complacencia y tácito orgullo, como buen argentino) a su nación, es aquella frase: “Ser esa cosa que nadie puede definir: *argentino*”. Asimismo, la única vez en que alude a la casa de su infancia es esta otra (cargada de añoranza): “Recordar el patio de tierra y la parra, el zaguán”.

En los demás casos, la patria de Borges, el terruño, es Buenos Aires, evocado poéticamente en siete oportunidades y presentado las más de las veces con un dejo de emoción o de añoranza y hasta de ternura: “la *secreta* ciudad”, “*llorar* en Buenos Aires *todas las cosas*”, “Haber visto crecer a Buenos Aires, *crecer y declinar*”, “aquel Buenos Aires *que me dejó*”... Hasta cuando parece atribuir connotaciones negativas a su ciudad, en realidad las transforma cariñosamente en antífrasis positivas. Es el caso de “esa *mala costumbre*, Buenos Aires”, en donde “mala costumbre” significa ‘que nos tiene mal acostumbrados’, ‘que nos tiene consentidos, mimados’, ‘que nos mantiene encariñados’...

Es este último aspecto, el de haber quedado pegado entrañablemente a su terruño, lo que nos llama más la atención a los que no somos argentinos, sobre todo si tenemos en cuenta que Borges es un poeta sumamente intelectualizado, quien filtra, hasta el límite extremo, sus emociones primarias y depura, hasta los lindes de la mera abstracción, su afectividad, sublimándolo todo a niveles cada vez más simbólicos. Pero esto no debe extrañar si se tiene en cuenta que todo argentino se caracteriza notoriamente (sin ocultarlo) por un cariño agudo, integrado de amor y odio, a la vez, un cordón umbilical de tipo histórico, cultural y afectivo, que hoy en día resulta insólito en nuestras comunidades. En este sentido, pues, tampoco Borges deja de ser argentino a pesar de considerarse y ser considerado, por tantos aspectos, ciudadano del mundo.

Hemos registrado y comentado hasta aquí las principales constantes icónicas en la poesía del último Borges

tratando de sacar a la luz las constantes espirituales que ellas suponen en relación con la personalidad humana del autor y su filosofía de lo real, en aras del principio, bien conocido por quienes nos ocupamos de estilística genética, de que las resultancias de una muestra suficientemente extensa y sintomática suelen ser sufragadas por el resto de la obra. Este principio spitzeriano nos ha sido confirmado más de una vez, en años recientes por controles a posteriori efectuados, en distintos autores, mediante los modernos procedimientos de investigación electrónica. De todos modos, en el caso de Borges, y a la espera de que toda su obra pueda ser reexaminada a la luz de un esperable diccionario de frecuencias y concordancias, el cual nos daría seguramente mayores certezas cuantitativas y, por consiguiente, más exactitud crítica, se puede dar un vistazo a su anterior libro de poemas, *El hacedor*, cit., publicado una veintena de años antes (Buenos Aires, Emecé, 1960), aun sin llegar a someterlo a un análisis cuantitativo, palabra por palabra, análogo al que acabamos de hacer en *La cifra*. Podemos darnos cuenta en seguida de que en este último retornan insistentemente, repartidas a lo largo de todo el volumen, aquellas mismas imágenes a las que el poeta había dedicado poemas enteros en el volumen anterior, donde pueden encontrarse concentradas y acumuladas sistemáticamente. Veámoslas (las citas se refieren a la edición bilingüe de F. Tentori Montalto, cit.).

10. EL SUEÑO.

A la imagen del sueño está dedicado todo el poema *Ariosto y los árabes* (págs. 170 y sigs.), en donde aparece caleidoscópicamente 16 veces. Hasta encontramos algunas de las modalidades oníricas más intensas que acabamos de hallar en *La cifra* como la de la reiteración del mismo sueño (“volver a soñar lo ya soñado”, pág. 170), la del sueño de sí mismo (“un sueño que ya nadie sueña [...] está solo, soñándose”, pág. 176), la de que todo es ilusorio como el

sueño y como la misma vida (“todo / es — como en la vida — una falsía”, pág. 172), la de la coincidencia de la vida del poeta con el sueño (“mi vida, este sueño presuroso”, pág. 176).

11. EL TIEMPO.

La imagen del tiempo ocupa el poema entero *El reloj de arena* (págs. 108 y sigs.). La imagen se reitera seis veces, apareciendo también en forma intensiva y dilatada (“el tiempo cósmico”, pág. 110; “la invulnerable eternidad”, *ib.*) y hasta desconcertante, de tipo vallejiano (“Para medir el tiempo de los muertos”, pág. 108). También se adelanta en el poema la de la coincidencia existencial, biológica, entre el mismo poeta y el tiempo, que hallaremos, *mutatis mutandis*, en *La cifra* (“yo, fortuita cosa / de tiempo, que es materia deleznable”, pág. 112).

12. LA MUERTE.

A la muerte está dedicado, de una manera altísima, el poemita *Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges* (pág. 152), en el cual descuellan momentos de intensa y tocante poeticidad: el del coronel Borges (antepasado del poeta), en su caballo blanco, que va al encuentro de la muerte (“Lo dejo en el caballo, en esa hora / crepuscular en que buscó la muerte”); el de la muerte paciente que acecha en los fusiles (“La paciente / Muerte acecha en los rifles”); el del mismo Francisco Borges, ya muerto, que sigue andando tristemente por la pampa (“tristemente Francisco Borges va por la llanura”); y, en fin, el del poeta que ha logrado apenas soslayarlo con el verso y lo deja solo en su muerte, envuelto en su épico universo (“Alto lo dejo en su épico universo”).

13. CEGUERA Y NOCHE.

Como lo hemos recordado más atrás, la vivencia de la ceguera se suma a la imagen de la noche, y se confunde con ella, por evidente contigüidad semántica. Ambas ocurren 16 veces. La primera aparece concentrada y acumulada de manera especial en el *Poema de los dones* (págs. 104 y sigs.) alternando con la de la noche; la segunda en la composición *El hacedor* (págs. 16 y sigs.) alternando con la de la ceguera. Para la primera, al lado de imágenes específicas como “ojos sin luz”, “biblioteca ciega”, “penumbra hueca”, “báculo indeciso”, “borrosas tardes”, “sombra”, he aquí la que representa ambas cosas, en la que se fusionan ceguera y noche: “Dios, que con magnífica ironía / me dio a la vez los libros y la *noche*”, en donde la palabra “noche” resulta poéticamente bisémica. Para la segunda, véanse los siguientes sintagmas en que se fusionan noche y ceguera: “Gradualmente, el hermoso universo fue abandonándolo; una terca neblina le borró las líneas de la mano, la *noche se despobló* de estrellas”; “la noche *cegaba* los caminos”; “En esta *noche de sus ojos* mortales, a la que ahora descendía”. Ambas composiciones terminan con sendas imágenes de gran tensión estilística e intensa poeticidad, asociadas una al *sueño* y otra a la *muerte* que, como lo hemos visto, representan también otras dos constantes icónicas esenciales en Borges.

Helas aquí: “Sabemos estas cosas pero no las que sintió al descender a la última sombra” (*El hacedor*, pág. 20); “miro este querido / Mundo que se deforma y que se apaga / en una pálida ceniza vaga / que se parece al sueño y al olvido” (*Poema de los dones*, pág. 106).

14. LA LUNA.

La *luna* ocupa todo el poema homónimo (págs. 130 y sigs.) reiterándose una veintena de veces. Entre éstas recordemos, ante todo, la ya citada en la que Borges mismo reconoce la importancia del satélite en su vida de hombres y de

poeta: “este resumen / de *mi largo comercio con la luna*”. Pero las que más descuellan poéticamente son las que se refieren a su aparecer, al declinar la tarde, sobre el patio de la casona de antaño (“en la tarde que declina / sobre el patio del pozo y de la higuera”) o bien a su aparecer cotidiano y celestial a la vuelta de una esquina (“Ahí estaba, a la vuelta de una esquina, / la luna celestial de cada día”).

15. DIOS(ES).

La imagen de *Dios(es)*, como ya lo hemos visto, es mera figura poética en Borges, que no cree en él. En *El hacedor* hay hasta una entera composición dedicada al sueño del deicidio, en el Aula Magna de la facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, con la participación activa del mismo poeta. Aunque se hace referencia directa sólo a dioses del mundo clásico (“los Dioses que volvían al cabo de un destierro de siglos”, pág. 927), entre los que figuran Jano y Thoth, en su sueño Borges mata metafóricamente a todos los dioses presentando algunos en la tarima del Aula Magna con caracteres fisiognómicos bestiales, de un realismo impresionante (“Frentes muy bajas, dentaduras amarillas, bigotes ralos de mulato o de chino y belfos bestiales”) y disfrazados con las prendas típicas de los personajes arrabaleros del hampa bonaerense (“sus prendas [...] correspondían [...] al lujo malevo de los garitos y de los lupanares del Bajo. En un ojal sangraba un clavel; en un saco ajustado se adivinaba el bulto de una daga”). El deicidio onírico se lleva a cabo en un contexto de pública alegría: “Sacamos los pesados revólveres (de pronto hubo revólveres en el sueño) y alegremente dimos muerte a los dioses”.

16. LOS ESPEJOS.

Las imágenes alucinadas y alucinantes de los espejos, “ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad”, que ya aparece en una de las primeras

composiciones de *El hacedor* (*Los espejos velados*, cit., pág. 28), ocupan un poema entero dentro del mismo libro (*Los espejos*, cit., págs. 118 y sigs.), en que la palabra *espejo* o sus equivalentes sinónimos aparecen una quincena de veces acumulados dentro de 13 estrofas. Aparte del ya mencionado "horror de los espejos" con que se abre el primer verso, la misma imagen del espejo se arroja con una serie de connotaciones que, al matizarla, la enriquecen y, a la vez, acrecientan la obsesión: "cristal *impenetrable*", "espacio de *reflejos*", "agua *especular*", "superficie *silenciosa*", "Espejos de *metal*", "Espejo de *caoba*", "Nos *acecha el cristal*", "un *sigiloso teatro*", "la *tersura* del cristal", "las *formas del espejo*"... A lo cual hay que agregar esa alucinante circularidad de la imagen que se mira a sí misma desde afuera y desde adentro del espejo, a la cual ya hemos aludido y que aquí se remacha cabalmente en un solo verso: "Ese rostro que mira y es mirado". De la explicación que el mismo Borges ofrece acerca del porqué "Dios ha creado [...] las formas del espejo", ya hemos hablado.

17. EL TERRUÑO.

Ya hemos dejado documentado cómo la imagen de la patria, en el último libro de poemas de Borges, se concreta, más que nada, en la de su Buenos Aires, con una única alusión a una más genérica *argentinidad*. En *El hacedor*, en cambio (*Oda compuesta en 1960*, págs. 166 y sigs.), el poeta dialoga directamente con su "dulce patria" y, dentro del "pudor del verso", se expresa con acentos de entrañable cariño, con adhesión afectiva *toto corde*. Pero no evoca tanto a la patria como entidad ideal abstracta, o histórica o política (a pesar de algunas alusiones a sus "Ciento cincuenta laboriosos años" o a la "bandera casi azul y blanca", que pueden considerarse tópicos) cuanto como entidad física y territorial (vívida estéticamente), la cual, en realidad, lleva connotaciones referibles, más que nada, al mismo Buenos Aires al que, por otra parte, se alude, acá y allá, implícitamente: "Patria, yo

te he sentido en los ruinosos / Ocasos de los arrabales / Y en esa flor de cardo que el pampero / Trae al zaguán y en la paciente lluvia / [...] / Y en la gravitación de la llanura / Que desde lejos nuestra sangre siente / [...] / Y en el rendido amor de los jazmines / [...] / y en sabores de carnes y de frutas / [...] y en la caída / de las épicas lluvias de setiembre” [...].

Arrabales, pampero, zaguanes, lluvias, llanura, jazmines, carnes, frutas...: son todas imágenes-símbolo, casi ideas-fuerza, para todo argentino o, mejor dicho, para todo bonaerense cuando piensa en su patria, los que se agudizan al pensarla desde lejos. Y no sería extraño que estos versos, o por lo menos los sentimientos que los inspiran, hayan surgido en Borges al pensar en su terruño desde el exterior. Hasta ciertas imágenes típicas del Buenos Aires arrabalero de antaño, que el poeta desde tiempo había dejado a un lado, como las “historias desgarradas de cuchillo y de esquina”, o también la de “la mano que templaba una guitarra”, se evocan con emoción en este poema. El final desborda de lo bonaerense a lo nacional que, ahora sí, aparece como comunidad territorial e histórica que es algo más que la simple suma de sus elementos, en un ideal “misterioso” de *patria*: “Eres más que tu largo territorio / y más que los días de tu largo tiempo. / Eres más que la suma inconcebible / de tus generaciones”; en un “arquetipo”, un “rostro vislumbrado”: “por ese rostro vislumbrado / vivimos y morimos y anhelamos, / oh inseparable y misteriosa patria”. No nos hubiéramos esperado estas palabras por parte de un poeta tan intelectualizado, tan abstracto y tan depurado afectivamente como lo es nuestro autor.

18. Para concluir, hay que recordar uno de los últimos poemas de *El hacedor* (*Adrogué*, págs. 186 y sigs.), el cual no deja de despertar en el crítico un especial interés, puesto que en él se resumen, como en una síntesis ideológica final, algunas de las principales constantes icónicas que atraviesan la poesía borgesiana y que he dejado apuntadas en este trabajo: *Noche* (“la noche indescifrable”); *tiempo* (“más allá

del tiempo [...] el tiempo de las quintas nombra”; “no comprendo cómo el tiempo pasa, / yo, que soy tiempo y sangre y agonía”); *sueños* (“por obra de los sueños”); *muer-te* (“del vasto ayer y de las cosas muertas”, “Más allá del azar y de la muerte”); *espejo* (“el borroso espejo”); *ceguera* (“esa suerte de cuarta dimensión”); *terruño* (“los patios y los jardines”; “el antiguo estupor de la elegía / me abruma cuando pienso en esa casa”).

La lectura de este poema puede representar una prueba más de la importancia de las mencionadas imágenes dentro de la espiritualidad del autor, justamente porque aquí ellas concurren todas juntas para constituir así un *corpus* icónico, especialmente sintomático para los efectos de esta investigación.

GIOVANNI MEO-ZILIO.

Università di Venezia.