

El tercer tigre. Borges en el laberinto de la extranjería

Manuel FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN: Este artículo trata de realizar una aproximación a la obra poética de Jorge Luis Borges desde el punto de vista de la expresión del sentimiento y el pensamiento del ser extranjero. La vivencia de la extranjería caracteriza a Borges como escritor moderno y actúa como un eje vertebrador de su concepción vital y poética. El poeta observa cómo el universo, y el tiempo que lo sostiene, poseen múltiples caras que hacen imposible la idea de una realidad unívoca. Al mismo tiempo que existe una realidad múltiple y distinta, el poeta va construyendo, de manera paralela y progresivamente a lo largo de su escritura, la idea del ser extranjero y diferente a través de la anulación o la multiplicación de la identidad y del análisis de las condiciones específicas —el destierro, la soledad, la inocencia, el amor, el lenguaje, etc.— que le pertenecen y que lo caracterizan.

PALABRAS CLAVE: Borges, poesía, extranjería, realidad, identidad, alteridad.

ABSTRACT: This article seeks to approach Jorge Luis Borges' poetical work from the point of view of the expression of the feeling and the thought of the foreigner. His experience as a foreigner characterizes Borges as a modern writer and acts as an organizing axis of his vital and poetical conception. The poet observes how the universe and the time that supports it possess multiple faces that make the idea of a univocal reality impossible; at the same time as there exists a multiple and different reality, the poet is parallelly and progressively constructing the idea of being different and foreign through the cancellation or the multiplication of his identity and of the analysis of the specific conditions —exile, the loneliness, innocence, love, the language, etc.— that concern and that characterize him.

KEYWORDS: Borges, poetry, alienness, reality, identity, otherness.

Al errar por las lentas galerías / suelo sentir con vago horror
sagrado / que soy el otro, el muerto; Yo soy los otros. Yo soy
todos aquellos / que ha rescatado tu obstinado rigor.

(Borges 1999: 118, 348).

Laberinto de la conciencia, dispersión evidente del ser en los versos borgeanos. Pero también regreso y continuidad, confluencia y eco, puesto que enuncian, se repiten y refractan, en un juego de espejos: dicen con Keats que el poeta es un camaleón, con Nerval que el

poeta es el otro —“Je suis l'autre”— o con Rimbaud que el ser es en sí otro —“Je est un autre”¹.

Tal es uno de los puntos de partida —o de llegada— que nos permiten pensar la obra y la experiencia poética de Jorge Luis Borges en el marco de la Modernidad occidental y, más en concreto, como una representación del viaje hacia la extranjería como materialización del pensamiento del ser y del sentir que caracterizan a dicho período ante la falta de referentes absolutos o trascendentes. Ese es, en definitiva, el intento que proyectamos en este texto, la interpretación de la obra poética del autor argentino desde el punto de vista de la vivencia del ser extranjero, como una elaboración o destrucción de la noción de identidad, como una forma de interpretar lo variable de la realidad e, incluso, como una orientación constructiva en lo poético, estético e ideológico. Con una precisión propia de quien ha sentido a un tiempo la indefinición de la pampa y del laberinto, la idea del ser extranjero se mantiene en Borges a lo largo de toda su prolongada producción poética, si bien con distintos enfoques y necesarias intensidades. De este modo, nos apoyaremos para el análisis en la edición de su poesía completa², que incluye los distintos poemarios publicados por el autor a lo largo de sesenta años —o, al menos, los reconocidos como tales por él mismo—, desde los más antiguos, que forman lo que se puede considerar su primer ciclo poético, en su etapa vanguardista y de juventud —*Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929)— pasando por los escritos y publicados en su madurez, en una línea estética e ideológica distinta, más intelectual, que da a conocer a partir de los años sesenta del siglo xx —*El hacedor* (1960), *El otro, el mismo* (1964), *Para las seis cuerdas* (1965) o *Elogio de la sombra* (1969)— y en los setenta y ochenta —*El oro de los tigres* (1972), *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1977), *La cifra* (1981) y *Los conjurados* (1985)—. Es obvio que el análisis no pretende ser exhaustivo ni definitivo, tanto por el volumen de la obra poética del autor como por la intensidad y variedad de la presencia de la perspectiva propuesta, en su dimensión temática, ideológica o estética, pero sí persigue ofrecer una visión representativa de la relación de Borges con las ideas de la extranjería.

La extranjería es una posición en la que el poeta viene a caer de manera necesaria, como una exigencia de su creación, encuadrada en una dialéctica entre su identidad, el medio —literario y no literario— y la multiplicidad infinita de medios que su propia obra abre y genera. Ser extranjero puede tener connotaciones diversas en el terreno político-jurídico, en el social, en el cultural, en el filosófico-ideológico y, obviamente, en el literario, donde todas ellas pueden aparecer asimiladas e interpretadas —también condicionadas— desde la perspectiva del acto de creación poético. El límite que da lugar al extranjero —el que se queda fuera o sale— puede tener, de esta forma, valores positivos o negativos, en función del punto de vista interno o externo desde el que se considere la posición relativa del ex-

¹ Keats desarrolla esta idea del “Chameleon poet” en una carta dirigida a Richard Woodhouse y datada el 27 de octubre de 1818. La frase de Nerval aparece manuscrita en la parte inferior de uno de sus retratos fotográficos. La sentencia de Rimbaud es: “Car Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait” (“Lettres du Voyant” Carta a Paul Demeny, 15 de mayo de 1871).

² Borges (1999). Las citas serán hechas a partir de esta edición.

trajero. Pero, fuera de esa dialéctica política, de polis, del extranjero frente a la colectividad, la extranjería asume también una forma de reflexión dentro del terreno de la individualidad, una perspectiva inmanente o emic, que aparece en el momento en el que el individuo reconoce su naturaleza extranjera, cuando afirma su alteridad e, incluso, cuando la busca o exige como paso previo necesario para poder crear: yo no soy yo; yo es otro. El creador, el poeta, en este caso, habita en la frontera, fuera de los dominios de la normalidad, ajeno a las normas establecidas, a las reducciones normativas, abierto a la diversidad de lo que lo rodea y abierto al hecho de que la diversidad lo rodee. Su intimidad vertida hacia la exterioridad, donde se encuentra con el fluir del universo, que la penetra, se invierte al percibir lo ajeno, da lugar a la “extimidad” lacaniana o a lo que, en términos psicoanalíticos, Freud denomina el *Unheimliche* o “inquietante extranjería”, el reconocimiento de la profunda alteridad y extranjería que subyace en la identidad personal, en este caso, en la identidad creativa del poeta. Por supuesto, el escritor es también, en sí, un extranjero, es decir, un introductor de elementos desestabilizadores, de discordias, de separaciones entre lo que es el medio y lo que él mismo representa, dando lugar, por tanto, a la imposibilidad de lo que en términos de Derrida³ se puede llamar la hospitalidad; el poeta-extranjero no es hospitalario o no experimenta hospitalidad, porque introduce elementos de duda y diferencia, incluso —o sobre todo— para sí mismo: se expulsa de su propio territorio y se obliga a caminar hacia la frontera.

En ese territorio de la experiencia de lo extranjero individual y creativa se verifica la relativización de nociones supuestamente asentadas, como la de la identidad, y también solo ahí es posible comenzar el regreso, revertir la exclusión previa, hallar el centro o la identidad perdida, retornar del viaje al fondo de la materia oscura donde la poesía lanza, sumergiéndolas, sus redes. Reconocer la soledad, el silencio, la ausencia de límites, el sentido del lenguaje, etc., es la forma de tratar de recobrar el Paraíso perdido. Ser extranjero ahí es decirse extranjero, usar una lengua ajena al medio, extranjera también, abrir la puerta a la cadena infinita de causas y efectos, al caos, encerrado detrás de los límites artificiales del decir y del pensar.

Así pues, en el caso del escritor argentino, la extranjería como noción ideológica y estética —situado como está, en la raíz de la escritura denominada del pensamiento o filosófica— se encuentra profundamente relacionada con el que se considera uno de los ejes fundamentales de su pensamiento, la actitud nihilista, entendida como concepción vital y estética: la irrealidad de la existencia o la potencial multiplicidad de la misma, es decir, la extranjería en su forma dispersiva, de no afincamiento o afirmación ideológica radical en teoría o explicación alguna, determina las aproximaciones de Borges a todo lo “real”. Al mismo tiempo, el conocimiento como construcción ha de nacer de una aproximación personal a la materia oscura del conocimiento, ajena también a formulaciones ortodoxas. Finalmente, en cuanto al lenguaje, se reconoce en el nihilismo no solo una manera de evidenciar el ser extranjero sino también, en alguna medida, de recuperar el sentido originario del decir, ese decir mágico o lenguaje del alba del que habla el autor.

³ En Borradori (2003: 230).

Si orientamos la cuestión de la extranjería desde un punto de vista biográfico, como una exploración en el ser, en las motivaciones del individuo, con un enfoque casi fatal, tal y como el propio autor parecía entender el género, comprobamos que existen fundamentos que justifican el interés de Borges por la idea del ser otro o de los otros, es decir, por las nociones paralelas de identidad, alteridad y origen. Así, en primer lugar, es obvio que existe en su poesía una reflexión en torno a lo que podemos denominar su argentinidad, o a la identidad argentina como un crisol de referencias. Se destaca en el autor, por un lado, el intento de definir el ser argentino como entidad diferenciada —su historia, sus batallas, sus héroes—, ya desde sus primeros poemarios, pero también la dificultad de la tarea o, simplemente, el perfil del pasado histórico argentino como un vago contorno de esencias —cfr. “Oda compuesta en 1960”, de *El hacedor*—, como si estuviese, de hecho, más anclada en el terreno del mito que en el de la Historia. Dicho de otra manera, la noción de patria y, por tanto, de pertenencia, resulta ser ambigua en Borges: puede ser una, la mítica Argentina devuelta muchas veces a sus orígenes heroicos, o la Argentina abstracta, el Buenos Aires y sus distintos barrios concretos, que se corresponden con la forma ideal o platónica del ser, ciudad eterna o permanente cantada por Borges sobre todo en sus tres poemarios iniciales: “A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires: / la juzgo tan eterna como el agua y el aire” (92); “Nadie es la patria, pero todos lo somos” (272)⁴; o incluso puede ser también, según avanza el nihilismo del poeta, la ciudad invertida o flotante, una multiplicidad de formas que no son ni han sido, el laberinto, por ejemplo, de la ciudad que nunca fue conocida y que permanecerá oculta para siempre: “Buenos Aires es la otra calle, la que no pisé nunca [...] es lo que se ha perdido y lo que será, es lo ulterior, lo ajeno, lo lateral, el barrio que no es tuyo ni mío, lo que ignoramos y queremos” (355). Pero puede ser también una patria múltiple, en una dimensión física o puramente intelectual, si es posible separar ambas nociones en la escritura de Borges. Así, de un lado, el poeta se afirma en varias ocasiones como hijo de patrias varias, como ocurre en “Elegía”, de *El otro, el mismo*, en relación con su saga familiar: “[...] haber sido una parte de Edimburgo, de Zurich, de las dos Córdoba, / de Colombia y de Texas, / haber regresado, al cabo de cambiantes generaciones, / a las antiguas tierras de su estirpe, / a Andalucía, a Portugal y a aquellos condados / donde el sajón guerreó con el danés y mezclaron sus sangres” (265); una idea semejante la podemos encontrar en otros ejemplos, como “El azar o el destino [...] me prodigaron patrias: Buenos Aires, Nara, donde pasé una sola noche, / Ginebra, las dos Córdoba, Islandia...” (600); “Los cantones ahora son veintidós. El de Ginebra, el último, es una de mis patrias” (700), o llega, incluso, a afirmar que la forma esencial de ser argentino es ser exiliado o desterrado, lo cual, de por sí, es bastante significativo: “y me prodiga el animoso destierro, / que es acaso la forma fundamental del destino argentino” (449). Al mismo tiempo, Borges se define como un ser anclado en otra suerte de patria más inmaterial, que es la concretada en los libros, en las múltiples lecturas realizadas por el poeta, incluso en las nunca concretadas y, sobre todo, en los sueños: “De estirpe de pastores protestantes / y de soldados sudamericana-

⁴ El símbolo de la ciudad eterna, la versión borgeana de la Jerusalén celestial, está presente, además de en la forma idílica, evocada o soñada de Buenos Aires, en otras referencias; así, por ejemplo, puede ser la Jerusalén hecha de anhelos de la diáspora, como en “Israel, 1969”, de *Elogio de la sombra* (349), u otras formas urbanas que se asemejan a la eternidad, como las ciudades que mienten eternidad: “Edimburgo o York o Santiago de Compostela pueden mentir eternidad” (prólogo a *Cuaderno San Martín*, 89).

nos / que opusieron al godo y a las lanzas / del desierto su polvo incalculable, / soy y no soy. Mi verdadera estirpe / es la voz, que aún escucho, de mi padre / conmemorando música de Swinburne, / y los grandes volúmenes que he hojeado” (600).

En este sentido, justamente, se desarrolla la segunda perspectiva de la extranjería biográfica del autor, la relacionada con sus antepasados, con la cadena causal y casual del ser que lo une a sus orígenes. El poeta se confiesa, así, hijo de una doble estirpe: “A los antepasados de mi sangre y a los antepasados de mis sueños he exaltado y he cantado” (78). A ellos se refiere en múltiples ocasiones, hasta donde su conocimiento alcanza, evocando otra forma posible de su alteridad, como es la variedad de procedencias de los mayores —inglesa, española y portuguesa, por parte de padre, y uruguaya, española y portuguesa por parte de madre— o incluso el hecho de haberse criado el poeta en un ambiente familiar bilingüe, o de reconocer su herencia protestante, lo cual no deja de ser otra forma de la extranjería. La identidad del individuo-poeta se puede definir, así, en la medida en que pertenece a una saga o a una estirpe y no es más que un eslabón en esa cadena sucesiva, como enuncia el poeta a un hipotético descendiente en “Al hijo”, de *El otro, el mismo*: “No soy yo quien te engendra. Son los muertos. / Son mi padre, su padre y sus mayores; / son los que un largo dédalo de amores / trazaron desde Adán [...]” (281).

Por otro lado, el culto a los manes, especialmente a la extensa saga de los hombres que lucharon en las múltiples batallas del pasado que sirvieron para dar forma a la patria argentina, sirven al poeta para dar cuenta de la distancia —espiritual o identitaria— que lo separa de sí mismo, de la forma arquetípica, se podría decir, que se supone que debería haber tenido como descendiente de héroes y guerreros; el anhelo de la valentía en la batalla, confrontado con su naturaleza y su profesión de hombre de letras constituyen referencias habituales en los poemas de Borges, en el sentido de que marcan la diferencia entre el ser que es y el ser que hubiera querido ser, es decir, una suerte de extranjero incrustado en una saga familiar que, por otro lado, supone y teme que no va a continuar⁵: “No haber caído, / como otros de mi sangre, / en la batalla. / Ser en la vana noche / el que cuenta las sílabas” (373); “Su muerte fue una secreta / victoria. Nadie se asombre / de que me dé envidia y pena / el destino de aquel hombre” (697).

En relación con algunas de las facetas ya tratadas, un nuevo aspecto biográfico relacionado con la extranjería que nos parece interesante comentar es el relativo a su actitud cosmopolita. Como ya hemos visto, en Borges conviven una suerte de devoción de carácter mítico hacia el sentido patriótico que representa el devenir histórico de Argentina y una apertura sin condiciones hacia otros espacios físicos y también emotivos que representan lo que él mismo denomina sus otras patrias. Esta condición extranjera se da, por tanto, en esa dimensión emotiva, y no en la política, en la que apenas existe alguna incursión en su pro-

⁵ Paradoja necesaria, pareciera, como otras paradojas borgeanas, la del culto a los mayores, la identificación con la estirpe, en un poeta que no continuó esa genealogía. La reflexión en torno al simbolismo del último representante de una especie y, por tanto, de la especie misma, no es ajena a sus preocupaciones, como en “Un lobo”, donde relata el final del último de los lobos ingleses; al mismo tiempo, también es capaz de imaginar seres eternos, liberados de esa cadena de los antepasados, como vemos en “Sherlock Holmes” —“no salió de una madre ni supo de mayores” (668)—, perteneciente, como el poema anterior, a *Los conjurados*.

ducción poética, más preocupada por el destino trágico y mítico de la patria que por los avatares sociales y políticos. No cabe duda, sin embargo, de que su experiencia cosmopolita, desde muy temprana edad, en relación con la cultura europea —ginebrina, italiana y española, en primera instancia—, continuada luego con la experiencia, también muy determinante, del exilio, contribuyó a perfilar su conciencia de ser extranjero, tanto en una dimensión concreta o política —extranjero en Argentina— como en otra más trascendente —extranjero en un sentido vital.

No cabe duda de que la formación intelectual del autor, de carácter marcadamente occidental y europeísta, contrasta en ciertos momentos con el medio cultural argentino, dominado estéticamente, sobre todo en su primer período creativo, por una tendencia criollista y gauchesca, a la que el propio Borges no fue totalmente ajeno. No obstante, pese a las aproximaciones del autor a esa tendencia literaria criolla en convivencia con los gustos vanguardistas, sus intereses siempre tuvieron un carácter universal, tanto por la variedad de referencias empleadas como por la intención generalizadora de sus poemas. Por otro lado, desde que en 1946 Perón alcanza el poder en Argentina, Borges inició un largo período de resistencia antiperonista, en el que van incluidos episodios de depuración política de su empleo, persecución policial e incluso el exilio o, como él mismo lo denomina, destierro, que culmina con su establecimiento en Ginebra en 1986.

Al lado de esta militancia política e ideológica o, quizás deberíamos decir, de su resistencia, es también sabido que su reconocimiento, tanto en Argentina como, progresivamente y desde los años 50, a nivel internacional, sitúa al escritor en el centro de lo que se podría denominar el sistema literario, situación del todo ajena, en cuanto a su consideración como escritor, a lo que habitualmente se entiende por un poeta marginal. Si es significativa, en cambio, su postura política en lo relativo al régimen peronista con el que mantuvo enfrentamientos desde sus orígenes, llegando, como es bien sabido, a defender el golpe militar del general Videla, que en el año 1976 vino a derrocar al gobierno constitucional, o a afiliarse al Partido Conservador, actitudes que le granjearon enemistades políticas y literarias o llegaron a ocasionar, incluso, su veto a la candidatura para el Premio Nobel⁶.

En cualquier caso, su escepticismo, también en materia política, o incluso lo que podemos llamar su “misticismo”, sirven para alejar su creación de consideraciones sociales o políticas de la extranjería, limitándolas a una dimensión ideológica sentimental y evocativa, como ya hemos visto. Es el discurso panegírico sobre los héroes —o villanos— que dieron origen a la patria el que predomina en sus textos, y no el adoctrinamiento político, puesto que el suyo es un tono elegíaco dispar y discordante de las formas poéticas vinculadas a la arenga o al sermón⁷.

⁶ En el prólogo de *La moneda de hierro* (1976), Borges asegura que “Me sé del todo indigno de opinar en materia política, pero tal vez me sea perdonado añadir que descreo de la democracia, ese curioso abuso de la estadística” (476). En el mismo año de publicación de este libro, 1976, el argentino se reúne con el general Pinochet en un conocido y criticado episodio biográfico de Borges. Pese a estas circunstancias, el escritor manifestó, con posterioridad, su desacuerdo con las dictaduras argentina y chilena.

⁷ Con cierta ironía, pero probablemente también aludiendo a esta circunstancia, Borges, situándose en una órbita ideológica anarquista o, al menos, resistente, dice: “Yo descreo de la política no de la ética.

Al margen, pues, de estas circunstancias biográficas, representativas de lo que puede ser la vivencia de la extranjería de Borges, es necesario realizar una aproximación a los contenidos paralelos presentes en la faceta creativa, literaria, de su vida, si bien partiendo de que, para el autor, la literatura es una dimensión sustancial, incluso podríamos decir germinal, de lo vital y, por tanto, una y otra, lejos de hallarse separadas, suelen mantener intensas relaciones de dependencia y confluencia.

Así, en primer lugar, aunque resulta una obviedad perceptible en una lectura superficial del autor, cabe destacar la abundancia de referencias explícitas a figuras históricas o ficticias percibidas con atributos ideológicos relacionados con las ideas de la disidencia, la heterodoxia, la marginación, etc., que representan distintas formas de manifestación de la extranjería, en su dimensión religiosa, política, ideológica o creativa. Tales figuras son identificables tanto en su prosa de ficción como en sus ensayos o en la poesía, pero tienen, asimismo, un claro valor literario y simbólico, como figuras emblemáticas de la marginación o la resistencia, como iremos viendo.

Lo que podemos definir como el proceso de construcción del extranjero literario e ideológico de Borges tiene su paralelo en el proceso de elaboración de sus autorretratos poéticos, esbozados, casi siempre, mediante la acumulación, en no pocas ocasiones caótica, de trazos dispersos; así, lejos de presentársenos como una figura exenta, aislada y definida, puede trazarse como un conjunto de constantes esenciales actualizadas en toda su producción poética.

La primera de ellas, que puede ser considerada, en realidad, una idea-fuerza o una noción ideológica básica, se encuentra manifiesta desde el primero al último de sus libros de poesía. Nos referimos a la concepción de la realidad como una discontinuidad, de lo que se derivan varias percepciones paralelas. Así, en primer lugar, no resulta nada extraño encontrar reflexiones en torno a la carencia de un sentido homogéneo en aquello que habitualmente se ha considerado lo real. Los poemas de Borges se caracterizan formalmente, entre otras cosas, por una tendencia a la enumeración caótica como mecanismo de construcción⁸, detalle que viene a reflejar la manera de entender la realidad que tiene el propio poeta: se trata de la segmentación de un *continuum* en el que cabe, potencialmente, una variación infinita de combinaciones y bifurcaciones posibles, de manera que la realidad está formada no solo por las ligazones causales objetivas que el azar ha puesto a nuestro alcan-

Nunca la política intervino en mi obra literaria, aunque no dudo que este tipo de creencias puedan engrandecer una obra. Veán, si no, a Whitman, que creyó en la democracia y así pudo escribir *Leaves of Grass*, o a Neruda, a quien el comunismo convirtió en un gran poeta épico...” (Woodall, James, citado en Fernández 1998: 40).

⁸ Por supuesto, el caos no implica desorden o ausencia de sentido; se trata de un caos, si se quiere, necesario, en el que subyace una lógica profunda. El caos puede ser, por tanto, del sentido, del conocimiento o del lenguaje, y no de la realidad supuestamente caótica en sí. Al respecto de las enumeraciones caóticas, el autor advierte en una nota relativa al poema “Aquel”, de *La cifra*, que tales enumeraciones son, en el fondo, cósmicas: “De esta figura, que con tanta felicidad prodigó Walt Whitman, sólo puedo decir que debe parecer un caos, un desorden y ser íntimamente un cosmos, un orden” (638). Recordemos también que en el conocido relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, el narrador asegura que una enciclopedia es una vasta enumeración caótica ordenada alfabéticamente; orde, y desorden, pues.

ce, sino también por las que nunca se han llegado a dar o por las que en otro momento pueden haber existido. Tal es esta especie de ontología negativa de Borges, una definición de la materia oscura de su particular concepción del cosmos, de la realidad potencial y ausente a la que podríamos cualificar de cuántica, que caracteriza las reflexiones borgeanas. El ser o la realidad comprende lo que, en propiedad, es el no ser o la no realidad. De esta manera, las enumeraciones caóticas de Borges, que incluso afectan, como hemos dicho, a sus propios autorretratos, son intentos de perfilar con trazos discontinuos y, por tanto, provisionales, una realidad dispersa e inabarcable, ejercicios de definición a ciegas que se realizan por tanteo, de manera lateral, oblicua, perifrástica y elíptica y operada sobre un universo que bien puede ser cualificado de fragmentario y, al tiempo, azaroso.

No obstante, dicho fragmentarismo no cuadra, ciertamente, en su totalidad, con la concepción postmoderna de la realidad como un conjunto heterogéneo de pedazos dispersos, fundamentalmente porque Borges reconoce, como compensación a esa dispersión de lo real contingente y de lo real posible, una unidad de fondo que sostiene esa multiplicidad, explicándose, así, que lo heterogéneo y proteico de la realidad no es más que una variación infinita de la unidad esencial, una versión matizada de forma incansable del texto fundacional de fondo que sostiene el edificio de lo real⁹. Así, entre muchos otros ejemplos posibles a este respecto, el autor propone en el prólogo a *Historia de la noche* (1977), la diversificación como reflejo de lo único: “Por todas estas cosas dispares, que son tal vez, como presentía Spinoza, meras figuraciones y facetas de una sola cosa infinita” (517). Al tiempo, en diversos momentos se plantea la posibilidad de la existencia de un hilo invisible que actúa como mediador entre lo no visible subyacente a la realidad, una unidad esencial que vincula a los seres por encima de sus diferencias o variaciones casuales; de ese tejido inconsútil nace, en realidad, la trama de la historia y de la realidad. Así, en “El tercer hombre”, de *La cifra*, se expone el recuerdo de un encuentro casual con un ser que, en ese preciso momento, pasa a formar parte de la memoria y la imaginación del emisor —primer hombre— y es distinto del segundo hombre contingente con el que el primero se cruza; el acto de la recreación memorística de aquel ser crea un tercero, es decir, establece un nexo: “He ejecutado un acto irreparable, / he establecido un vínculo” (607)¹⁰. Del mismo libro, “El bastón de laca” recrea otra relación esencial a través de objetos, en este caso, un bastón de laca, que une al poseedor —el poeta— con el artesano chino que se supone que lo elaboró, y reflexiona en este sentido: “No es imposible que el universo necesite este vínculo” (624); “La larga busca”, de *Los conjurados* (cfr. 688-9) habla de un animal invisible que es objeto de búsqueda eterna, que está en todas las cosas, uniéndolas, pero que no es ninguna de ellas, y así podríamos seguir proponiendo ejemplos de esta relación constitutiva entre lo esencial latente y permanente y lo superficial, cambiante y caótico.

En tercer lugar cabe matizar que a esta dualidad antitética de la diversidad de lo real —y de lo irreal— y de la unidad platónica esencial o ideal de fondo de la misma, se añade

⁹ El propio autor reconoce en su proceso de escritura este mecanismo de la versión, incluso de la autoversión de sus propios textos (cfr. Prólogo de *El otro, el mismo*, 173. Una vez más, pues, la realidad y la escritura responden a las mismas leyes generales).

¹⁰ “El otro tigre”, de *El hacedor*, también habla de un tercer tigre, que no es el real ni el poetizado, sino “el otro tigre, el que no está en el verso” (138).

la posibilidad de la doble percepción de esos niveles o, si se prefiere, la existencia paralela e incluso simultánea de dos planos en la realidad: la más limitada de lo visible contingente y la intuida de lo ulterior, de lo que podemos llamar, estrictamente hablando, el Misterio, lo oculto, lo velado, lo incógnito o ilegible, lo que no pertenece a este lado de la realidad y, por tanto, una forma de lo extranjero. Es esa otra vertiente la que constantemente se persigue en los poemas de Borges, como si el poeta fuese —o justamente porque lo es— un ser desterrado de ese espacio germinal que precisa reintegrarse a la unidad originaria, un exiliado o extranjero en este lado o en cualquier lado, perdido en el laberinto que forman, en distintas variaciones de la cuestión, pues, desde los arrabales bonaerenses o los linderos de la Pampa, en sus primeros libros, hasta los juegos de espejos, las nubes cambiantes, las bibliotecas infinitas, los sueños que se abren hacia el otro lado, etc. Por supuesto, esas dos facetas de la realidad, como ya adelantamos, son caras contrapuestas pero coexistentes, necesarias mutuamente, lo cual queda demostrado por el hecho de que el acceso al otro lado se realiza siempre a partir de esta orilla: la realidad contingente, en sus múltiples variaciones posibles, tiene fisuras en su opacidad, espacios intersticiales, por donde se escapa, momentáneamente, en forma de revelación o epifanía, la luz menos visible del otro lado¹¹. Así, por ejemplo, los tres poemarios iniciales de Borges son un recorrido insistente de la voz poética por el medio bonaerense, establecido como territorio de búsqueda y, más en concreto, a través de los arrabales, los barrios que el crecimiento de la ciudad había prolongado hacia la Pampa y que, en realidad, eran un espacio de mediación, tierra de nadie, donde la ciudad y la Pampa confluían y se difuminaban. También ciertos lugares son propicios al encuentro con la sorpresa y con la revelación, como las esquinas, los patios interiores, etc., es decir, espacios físicos de encuentro, de confluencia, de ruptura de la continuidad monótona de las largas calles del ensanche o de la planicie infinita de la pampa, así como el espacio constante de la tarde —inminencia o premonición de la noche, ruptura, a su vez, de la continuidad del día—; representan la apertura al conocimiento de la otra vertiente del horizonte, despiertan el anhelo del poeta-extranjero por el espacio al que se siente pertenecer: “En busca de la tarde / fui apurando en vano las calles. / [...] / Abajo / el puerto anhela latitudes lejanas / y la honda plaza igualadora de almas / se abre como la muerte, como el sueño” (26). El poeta recorre, de esta manera, la ciudad ideal que bien podría ser cualquier otra ciudad, en su equivalente arquetípico, casi místico —por ejemplo, Benarés—, la descubre a través del camino y la redescubre por medio de su confrontación con la ciudad existente en la memoria —otra de las posibles—. De hecho, para Borges ese encuentro con Buenos Aires es un descubrimiento, porque se da en el momento en que regresa de su primer período europeo, cuando la ciudad ha cambiado ostensiblemente después de siete años de ausencia. La extranjería —en este caso, extranjería experimentada en su propia patria— es el fundamento o instrumento, pues, del descubrimiento de la ciudad oculta o de lo oculto detrás de la ciudad. Así se refiere el autor a ese hecho:

Fue para mí una sorpresa después de vivir en tantas ciudades europeas encontrar que mi ciudad natal había crecido y era ahora enorme, una población casi sin fin, extendiéndose hacia el poniente, hacia la pampa. Era algo más que un retorno; era un descubrimiento. Ahora podía

¹¹ “No te rindas. La ergástula es oscura, / la firme trama es de incesante hierro, / pero en algún recodo de tu encierro / puede haber un descuido, una hendidura” (505).

ver a Buenos Aires con lucidez y avidez, precisamente porque había estado alejado de ella tanto tiempo. Si nunca hubiera vivido en el extranjero dudo que hubiese podido verla con la fuerza y el esplendor con que entonces la vi (“Las memorias de Borges”. *La Opinión*, martes, 17 de septiembre de 1974¹²).

La ciudad es, pues, extranjera de sí misma, se desconoce para que el poeta que la recorre pueda, por su parte, redescubrirla, destaparla. La ciudad tiene, entonces, un lado oculto, igual que tiene una memoria que la une a ese lado oculto, una memoria compartida por el poeta y la ciudad —“La sombra es apacible como una lejanía; / hoy las calles recuerdan / que fueron campo un día” (51)—, una identidad perdida que recupera en determinados momentos: “Según va anocheciendo / vuelve a ser campo el pueblo” (57); “y que contempla lo que fue la ciudad / y ahora vuelve a ser el desierto” (343).

No obstante, el misterio latente que el poeta percibe y trata de descifrar parece ser —no podía ser de otra manera— laberíntico, no enteramente desentrañable, igual que es fragmentario, puesto que deriva de un movimiento exocéntrico, hacia los márgenes o los arrabales, de cara a la dispersión, y no hacia el centro, como ocurre en otros momentos creativos de Borges¹³. Al mismo tiempo, ese misterio es percibido por el poeta bajo la forma temporal —en un contexto poético muy marcado por la presencia de Heráclito— de la eternidad o la ontológica de la inmortalidad (cfr., por ejemplo, “Final de año”: 35).

Un símbolo de presencia constante en la poesía de Borges, y especialmente en su primer período creativo, es el del camino como representación del proceso de búsqueda que ejecuta el poeta. Como se puede deducir de lo dicho hasta el momento, lo importante de los caminos no es su fin —probablemente inexistente— sino su desarrollo, según el cual, en paralelo a la diversidad de la realidad, se bifurcan indefinidamente trazando toda la multiplicidad de rutas posibles, dando lugar, por tanto, a una apertura, e invitando al poeta a salir, a excentrarse: “Las encrucijadas oscuras / que lancean cuatro infinitas distancias / en arrabales de silencio” (52); “Dakar está en la encrucijada del sol, del desierto y del mar” (76). El camino muere o desemboca en la pampa, en el desierto¹⁴, en el no camino o en el espacio donde cualquier camino es posible —“Ya todos los caminos están cerca, / y hasta el camino del milagro” (65)—, y la pampa, como forma de la indefinición del camino o como arquetipo del no-camino, tiene su equivalencia interior en el poeta: “Pampa: / Yo divisó tu anchura que ahonda las afueras / [...] / No sé si eres la muerte. Sé que estás en mi pecho” (67). También el mar, en su apertura indefinida, por la posibilidad que ofrece de trazar rutas progresivamente divergentes y que ni siquiera dejan rastro, viene a representar, de manera

¹² Citado por Diego Ferrero (2009). María Zambrano define el exilio en los siguientes términos: “Pues de lo que huye el prometido al exilio, marcado ya por él desde antes, es de un dónde, de un lugar que sea el suyo. [...] El exilio es el lugar privilegiado para que la Patria se descubra, para que ella misma se descubra cuando ya el exiliado ha dejado de buscarla [...] Tiene la patria verdadera por virtud crear el exilio”. (Zambrano 2004: *passim*), palabras que cobran sentido en relación con la propia experiencia borgeana.

¹³ En el prólogo de *Fervor de Buenos Aires* (1923) que Borges incluye en la edición de 1969, con la distancia que dan los años, pues, escribe el autor: “En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad” (18).

¹⁴ El desierto es, lógicamente, un equivalente simbólico del laberinto (cfr. Bachelard 1984), y se encuentra dentro de la tradición mística de la desposesión.

simbólica, esa ruta hacia la realidad oculta, indescifrable y desconocida: “El mar es una espada innumerable y una plenitud de pobreza” (75).

Como el mar, la pampa o la ciudad, la noche representa también la posibilidad de re-ingresar en el lado oculto de la realidad. Como explicábamos en el caso de los arrabales bonaerenses, lindantes con la pampa, la noche representa una evidencia de lo que, paradójicamente, la luz oculta, una forma de anular las limitaciones que impone lo evidente y es, en sí, el espacio y tiempo propicios para la revelación del misterio, una nueva encrucijada de caminos posibles: “Serena, / la eternidad espera en la encrucijada de estrellas. / Grato es vivir en la amistad oscura [...]” (28). No es extraño, pues, que la noche o el atardecer aparezcan asociados a la figura mensajera, mediadora entre las dos caras de la realidad, del ángel, como brillo fulgurante o revelación de lo oculto: “Tarde como de Juicio Final. / La calle es una herida abierta en el cielo. / Ya no sé si fue un Ángel o un ocaso la claridad que ardió en la hondura” (81). La preponderancia de la noche incluso abre la posibilidad de un no regreso, en tanto que representa el mundo conocido a través del sueño, en su forma ideal: atravesar la barrera de la noche, entrar en el sueño, implica la posibilidad del no regreso al día porque éste queda suspendido en la forma del sueño; así, en “Amanecer”, de *Fervor de Buenos Aires*, el poeta percibe en medio de esa noche la posibilidad de la disolución definitiva del mundo real de las apariencias y se reconoce a sí mismo, en vela, como causante de la no desaparición de dicha apariencia: “¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida / corre peligro de quebranto, / hora en que le sería fácil a Dios / matar del todo su obra! [...] / La luz discurre inventando sucios colores [...] / y la noche gastada / se ha quedado en los ojos de los ciegos” (44); también en “Caminata” ocurre algo semejante, puesto que “la noche acerca agrestes lejanías / y despeja las calles”, y el poeta asegura “Yo soy el único espectador de esta calle; / si dejara de verla se moriría” (49-50). La noche libera, pues, del peso de la realidad inmediata, y otorga al que sueña la visión de lo oculto y al que vela la responsabilidad de sustentar el mundo de las formas aparentes: “y la noche que de la mayor congoja nos libra: / la prolijidad de lo real” (101)¹⁵.

Noche y sueño, como hemos ido viendo ya, son dos nociones complementarias, porque ambas abren la puerta a la manifestación de lo real: la noche, como un ofrecimiento casual o azaroso de la realidad y el sueño como un recurso personal, cognoscitivo, que permite salvar la barrera de lo contingente. Sueñan el poeta, la ciudad, la noche, el universo entero e incluso es posible, en muchos casos, que sea Dios el que sueñe y, por supuesto, que cada una de estas realidades sea también de naturaleza onírica, apelando, así, a la inconsistencia más del soñador que de la realidad soñada: “Yo también soy un sueño fugitivo que dura / unos días más que el sueño del prado y la blancura” (469). La preponderancia simbólica de lo onírico es, si cabe, mayor en los poemarios centrales y finales de Borges, donde incluso le sirve de fuente de inspiración temática y argumental para sus relatos y poemas, pero también se puede reconocer en los textos publicados más tempranamente. El sueño representa una posibilidad de regresar al mundo al que verdaderamente pertenece el yo poético y de suspender la idea unívoca de la identidad, como en “El sueño”, de *El otro, el mismo*, en

¹⁵ Lo eterno oculto, el misterio, también puede aparecer, por ejemplo, después de una tormenta que viene a alterar la “normalidad” de lo real (cfr. “Barrio recuperado”, de *Fervor de Buenos Aires*).

el que la voz poética se pregunta por la sensación de pérdida que supone abandonar el sueño —“¿por qué, si te despiertan bruscamente, / sientes que te han robado una fortuna?”—, pérdida que es, en realidad, de la verdadera identidad, de una forma de sentirse otro no siendo verdaderamente nadie: “¿Quién serás esta noche en el oscuro / sueño, del otro lado del muro” (273). No resultan nada extraños en la poesía de Borges lo que podemos denominar los laberintos del sueño, bucles de soñadores soñados donde, una vez más, el límite entre la vigilia y el dormir se desvanece. Así, por ejemplo, en “Sueña Alonso Quijano”, de *La rosa profunda*, se desarrolla la paradoja quijotesca y literaria del creador creado —muchas otras veces empleada por Borges—, mediante la figura del cuerdo que sueña a un loco, a su vez soñado por el autor y, aún más, que el autor es, en realidad, un ser soñado por el personaje (cfr. 445). El sueño es, pues, la cifra de la eternidad, de lo esencial que permanece por encima de lo contingente, como en “The cloisters”, donde se asegura que la abadía que emana eternidad, como otros edificios mágicos, “es también un sueño” (585), como es asimismo un equivalente del olvido, puesto que permite liberar al ser de las imposiciones de lo cotidiano —“La noche quiere que olvides / tu nombre, tus mayores y tu sangre”— y deconstruir la forma aparente del universo, remontarlo hasta su origen y restablecer el caos matriz donde aparentemente reina el orden de la causalidad: “La noche nos impone su tarea / mágica. Destejer el universo / [...] / Curiosamente, una pastilla puede / borrar el cosmos y erigir el caos” (614).

Habida cuenta de lo propuesto, la ausencia o negación del sueño supone una clausura de los accesos a esa otra realidad misteriosa y más esencial, impide el regreso, siquiera momentáneo. No es extraño, pues, que el insomnio, al que el poeta se refiere en más de una ocasión, sea percibido como una condena en la que impera lo inmediato, lo contingente, lo concreto desligado de su potencial trascendencia, aquello de lo que la voz poética no puede liberarse. De ahí la posibilidad curiosa e irónica, ya vista, de que una pastilla para el sueño sea capaz de suspender la dinámica cósmica. En “Insomnio”, poema de *El otro, el mismo*, la voz poética lucha contra la multiplicación inane de la realidad —“En vano quiero distraerme del cuerpo / y del desvelo de un espejo incesante” (177)— y se siente como el “aborrecible centinela” (178) de los recuerdos acumulados en la memoria, pegajosamente unidos a su ser y tirando de él como buscando hundirlo en la pesadilla de la vela. La vigilia es, entonces, una representación de la extranjería, porque impone el desdoblamiento a doble banda: el yo poético despierto reconoce en sus sueños a otros, pero éstos yoes soñados también son capaces de identificar la alteridad del yo soñador, sabiéndose distintos e independientes de él y no meros productos de su actividad: “Seré el otro / que sin saberlo soy, el que ha mirado / ese otro sueño, mi vigilia” (427)¹⁶. Soñar es morir, liberarse del peso de la

¹⁶ Este no saber nos aproxima a la noción esencial de la inocencia, virtud que caracteriza al niño, al loco, al soñador, al poeta o al extranjero, entre otras posibilidades. La inocencia, en un plano ideológico, supone la anulación del conocimiento racional y la adopción de una vía alternativa precedente, primitiva y esencial, el retorno a la lógica del Paraíso perdido, la recuperación de una antigua forma de percibir lo real, implica una luz en la mirada para ver lo menos visible, una simplificación del estado de cosas cognitivo y real que permite, pues, la aparición de la sorpresa, la revelación del misterio. Así, en “El ingenuo”, de *La moneda de hierro*, el poeta dice de sí mismo que “A mí sólo me inquietan las sorpresas sencillas” (492), y en “Alguien”, de *El otro, el mismo*, se reconoce que ese ser elegido “puede sentir de pronto, al cruzar la calle, / una misteriosa felicidad / que no viene del lado de la esperanza / sino de una antigua inocencia” (257).

memoria de lo inmediato, igual que vivir es velar o padecer el insomnio; según esa ecuación, dos pueden ser las formas del insomnio: la ausencia de sueño impuesta por la vigilia y la ausencia de muerte prescrita por la longevidad o vejez, ambas representaciones de la conciencia de vivir, como ocurre en “Dos formas del insomnio”, de *La cifra* (584), o en “Arte poética”, de *El hacedor*, donde se puede “Sentir que la vigilia es otro sueño” o “ver en la muerte el sueño” (161).

También en el terreno del conocimiento, la dualidad de la realidad, o la multiplicación de realidades a la que nos estamos refiriendo como forma de sentir y pensar la extranjería, puede manifestarse en una forma más definitiva, como es la muerte. Esta supone, también, la ruptura de la continuidad que se da entre el mundo de apariencias y la realidad trascendente o el misterio, porque implica una apertura definitiva hacia este, liberada ya la conciencia humana del deber del regreso, abierta la puerta hacia la eternidad sin límites. No obstante, la poesía de Borges no se encuentra especialmente marcada por el hecho de la muerte, al menos en un sentido destructivo y negativo. Puede ser la culminación gloriosa del héroe (cfr. “Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges”, 141), un azar inevitable, el destino definitivo de la conciencia o, sobre todo, la explicación final, la posibilidad de acceder de manera definitiva y total al misterio oculto.

Desde los primeros poemarios de Borges se puede entender que lo que se valora de la muerte, como del sueño, es la paz o descanso que se le asocia —“Equivocamos esa paz con la muerte / y creemos anhelar nuestro fin / y anhelamos el sueño y la indiferencia” (21)—, y forma parte de la realidad, siendo una realidad otra, alternativa, marginal o extranjera, como ocurre con los cementerios bonaerenses —La Chacarita y La Recoleta— que aparecen repetidamente en los poemas y que forman parte del conjunto de la realidad cotidiana de la ciudad. La muerte es, pues, una forma de liberación de lo inmediato —“y su mortal hospitalidad nos dará / [...] / y la noche que de la mayor congoja nos libra: / la prolijidad de lo real” (101)— y el muerto se convierte en un indultado, un extranjero retornado, un “increíble” (101) que no forma parte ya de las condiciones de esta realidad superada y al que le pertenece un fluir temporal diferente, infinito, un tiempo de arena: “pero el tiempo en los desiertos / otra substancia halló, suave y pesada, / que parece haber sido imaginada / para medir el tiempo de los muertos” (119). La muerte como puerta es el acceso a lo vedado y la culminación del sentido de la vida, la cifra que la explica y en la que se resume —“En el espejo de esta noche alcanzo / mi insospechado rostro eterno. El círculo / que se va a cerrar. Yo aguardo que así sea” (187)— y, en su eternidad, como un laberinto, como el mar, la muerte es infinita y solo tiene sentido, en tanto que instrumento de búsqueda que es, en cada caso concreto. Cada muerte tiene su muerto, cada vida es una culminación de azarosos hechos que, en la última combinación posible de los mismos, desemboca en el instante que los une, suma, explica y da la posibilidad de que tengan un sentido último o primero: “No vale ser el más diestro, / no vale ser el más fuerte; / siempre el que muere es aquel / que vino a buscar la muerte” (541).

Al igual que la muerte, la memoria o su cara positiva, el olvido, suponen una forma de mediación entre las dos facetas de la realidad y sirven para representar, por tanto, la extranjería, al anular la red de dependencias entre esas dos vertientes de lo real: “Libre de la memoria y de la esperanza, / ilimitado, abstracto, casi futuro, / el muerto no es un muerto:

es la muerte” (38). El olvido, entidad absoluta a la que se aspira como forma de anulación de la contingencia del ser, forma incluso de un perdón cósmico¹⁷, es cifra de lo no visible, una versión metafórica del misterio: “lo preserva el olvido, que es el modo más pobre del misterio” (108). Así pues, la realidad inmediata se presenta como una barrera que impide el acceso a la otra realidad, como una percepción mística que exige la liberación del peso de lo inmediato para que el poeta-extranjero pueda emprender el regreso hacia el lugar de su origen, la noche, el misterio: “No he recobrado tu cercanía, mi patria, pero ya tengo tus estrellas. / [...] / Son un claro país y de algún modo está mi tierra en su ámbito” (77). Olvido y ausencia no son, entonces, nociones equivalentes, siendo el primero una forma latente o impregnación de lo que está o ha estado a pesar de no ser visible, de lo que mantiene su espacio y su peso específico aunque ya no se sitúe en el mundo contable; así, en “Buenos Aires” de *Elogio de la sombra*, la ciudad es “lo que se ha perdido y lo que será, es lo ulterior, lo ajeno, lo lateral” (355), en “Al adquirir una enciclopedia”, de *La cifra*, la obra incluye también “el misterioso amor de las cosas / que nos ignoran y se ignoran” (579) o concluye en “Buenos Aires”, del mismo poemario, que “los únicos paraísos no vedados al hombre son los paraísos perdidos” (590) y en “Posesión del ayer”, de *Los conjurados*, que “No hay otros paraísos que los paraísos perdidos” (677). Desconocimiento como forma de saber, destrucción como modo de posesión.

La memoria, por su parte, puede estar caracterizada con los atributos opuestos al olvido, puesto que se manifiesta como una acumulación de fragmentos dispersos de la realidad vivida, irrecuperable e incomprensible, justamente por su carácter fragmentario: la memoria es entendida como una fisura en la perfección del olvido¹⁸ y es representación de lo perdido: “[...] y haber olvidado el latín / es una posesión, porque el olvido / es una de las formas de la memoria, su vago sótano, / la otra cara secreta de la moneda” (359). Una lucha fundamental del poeta es la que se da, justamente, contra la memoria, puesto que poder dominarla equivale a proyectarse fuera del tiempo, lejos de las infinitas variaciones de la realidad, al margen de las obligaciones que requiere el recordar; así ocurre en “Mayo 20, 1928”, de *Elogio de la sombra*, poema en el que se recrea el último día de un poeta suicida, que obra sabiéndose con su gesto libre de la memoria: “Camina lentamente bajo los tilos; mira las balaustradas y las puertas, no para recordarlas” (328).

Una forma obvia de la impersonalización o extranjería que puede ir asociada al recuerdo está en el caso de la memoria ajena. Son muy frecuentes las ocasiones en las que la voz poética adopta como recuerdo personal una suerte de antememoria o reminiscencia que no le pertenece ni le ha pertenecido de forma personal, particular o individual, una evocación heredada o transmitida de manera cultural y espiritual, en todo caso, desde otros seres, familiares a veces, recuerdos solo leídos en otras ocasiones e incluso procedentes de una colectividad o tribu a la que el poeta se siente pertenecer pero con la que no ha tenido necesariamente un contacto directo. Dicha memoria, que implica el principio imposible de do-

¹⁷ El tiempo ejecuta su perdón a través del olvido. Permite, incluso, la desposesión de uno mismo o la posibilidad de descargarse el peso de la conciencia, como en el *Ubi sunt?* de “Lo perdido”, de *El oro de los tigres*: “dónde el olvido / de ser quien soy?” (379).

¹⁸ “Los días y las noches / están entretejidos (*interwoven*) de memoria y de miedo, / de miedo, que es un modo de la esperanza, / de memoria, nombre que damos a las grietas del obstinado olvido” (413).

minar los recuerdos de otros y, por tanto, de vivir una vida ajena, puede ser una adquisición a través del lenguaje o de la música —“[...] El tango crea un turbio / pasado irreal que de algún modo es cierto, / el recuerdo imposible de haber muerto / peleando, en una esquina del suburbio” (212)— o puede manifestarse a través de otras diferentes maneras, como una memoria grupal que le permite al poeta remontarse al propio origen de la memoria, al recuerdo de la especie y de sus orígenes, como en “El advenimiento”, de *El oro de los tigres*, que recrea el imaginado descubrimiento de los bisontes por los hombres cavernarios, de uno de los cuales adopta la voz el poeta, para asegurar que “Gastada por los siglos, la memoria / sólo guarda esa noche y su mañana” (399), o en “El bisonte”, de *La rosa profunda*, de temática trascendente, donde el poeta reflexiona en el siguiente sentido: “Luego pienso que ignora el tiempo humano, / cuyo espejo espectral es la memoria” (433).

Espacio y dedicación específica merece en el caso de Borges la antememoria de los libros, las lecturas apropiadas por el ávido lector, que se hace poseedor de los recuerdos incluidos en ellas y que, al mismo tiempo, le pertenecen y no le pertenecen; así, por ejemplo, en “El guardián de los libros”, de *Elogio de la sombra*, la voz poética afirma la extranjería memorística de los libros de la biblioteca, que “Aquí están en la torre donde yazgo, / recordando los días que fueron de otros, / los ajenos y antiguos” (343). Dicha memoria libresca alcanza incluso la paradoja máxima del recuerdo de los libros que nunca fueron leídos, lo cual no es otra cosa que una memoria ausente y ajena, como declara Borges en el prólogo de *El oro de los tigres*: “En cuanto a las influencias que se advertirán en este volumen... En primer término, los escritores que prefiero [...] luego, los que he leído y repito; luego los que nunca he leído pero que están en mí” (366). La realidad necesita, pues, para su total consistencia, de la materia oscura que se vela a la percepción, es decir, en lo que a la memoria se refiere, de lo que no se recuerda o de lo que se recuerda injustificadamente, esto es, saltándose la lógica de la memoria.

Cifras, ajedrez, lenguaje, álgebra, etc., son soluciones para representar una combinatoria que aúna en su variación lo infinito y lo repetitivo; la más insospechada coincidencia puede, de repente, como en un juego cabalístico, abrir el sentido del misterio, como se puede generar repentinamente una hendidura en la memoria. Como forma de apertura que es, nos interesa comentar la presencia del símbolo de la llave en esta poética de Borges, muy relevante en el caso del poema “Una llave en Salónica”, de *El otro, el mismo*, de temática y ambientación sefardíes y, por tanto, con la latencia de la extranjería en su trasfondo. Al respecto de una llave conservada en Salónica, perteneciente a una casa dejada siglos atrás en Toledo por los judíos desterrados, se realiza la siguiente apreciación: “Hoy que su puerta es polvo, el instrumento / es cifra de la diáspora y del viento, / afín a esa otra llave del santuario / que alguien lanzó al azul cuando el romano / acometió con fuego temerario, / y que en el cielo recibió una mano” (197). Representa la llave de la ciudad celeste, obviamente, la entrada al paraíso y a lo eterno, pero es también una forma de figuración de la extranjería, puesto que hace patente el desajuste que se da entre la realidad contingente —la llave— y la realidad ideal —la puerta, ya inexistente—. Se trata de una forma de revelación a través de lo evanescente de la realidad, puesto que la llave física revela la puerta inexistente, cifrando así la extranjería en una clave simbólica. Del mismo modo, “Una llave en East Lansing”, de *La moneda de hierro*, habla de ese acceso al lado del misterio y, por tanto, del re-

torno del exiliado que puede, al fin, abrir la casa de la que ha sido expulsado: “Hay una cerradura que me espera, / una sola. / [...] / Del otro lado / está la casa oculta y verdadera” (482); se evidencia que la memoria es, fundamentalmente, una llave que cierra o permite el acceso. Pensar o recordar equivale a girar la cerradura: “¿Por qué al hacer girar la cerradura, / vuelve a mis ojos con asombro antiguo” (545)¹⁹.

En esta dialéctica que tratamos entre la realidad esencial y la superficial, junto a la noche, al olvido o a la muerte, otra forma de establecer una discontinuidad entre ambas caras, de reconocer el misterio oculto e, implícitamente, de desvelar la extranjería del sujeto que busca en el trasfondo de lo aparente, es la ceguera, referencia constante en los poemas borgeanos, sobre todo a raíz de que el propio autor comienza a padecer esta privación de la vista. Aunque se trata de una imposición y se presenta de una manera trágica, es decir, determinista o azarosa, no suele entenderse como una pérdida y suele adquirir ciertas connotaciones positivas. Hay una determinada correspondencia entre esta anulación de la percepción y la vía mística de la desposesión, que da lugar a la percepción de los atributos negativos de la realidad y viene a ser el correlato personal o subjetivo de la noche. Impone, por otro lado, un medio de conocimiento también negativo o indirecto, que se realiza por tanteo, literalmente, tratando de perfilar unas formas que no se corresponden ya a lo visible, sino a lo trascendente²⁰. Así, el pirata ciego de “Blind Pew” de *El hacedor* (139), alejado de su medio marino y desterrado en su propia tierra, sueña con un tesoro escondido en lejanas playas, como el poeta sueña con la muerte, su tesoro particular. La niebla o la ceguera que se le asocia y que nunca es total, sino una difuminación de los contornos, de las formas y de los colores, es una premonición de la tiniebla total, igual que la tarde acumula en su decaer la oscuridad de la noche vecina. Implica la conciencia de la limitación del conocimiento —“El hombre que está ciego, / sabe que ya no podrá descifrar / los hermosos volúmenes que maneja / y que no le ayudarán a escribir” (340)— pero también de que, en un sentido ulterior, sirve para garantizar la posesión de la realidad más íntima; así, en “On his blindness”, de *El oro de los tigres*, el poeta se declara indigno de la percepción del mundo, pero no de la literatura interiorizada, ni de “los blancos dones del olvido / ni del amor que espero y que no pido” (376), denotando, pues, una pasividad, una actitud de espera o quietud que lo pone en contacto con el misterio en el momento en que este decida revelarse a la nihilidad de su sentido. La ceguera es, también, un mecanismo de detención del tiempo o de penetración en el sentido de su fluir, puesto que permite acercar las cosas a las formas de la eternidad y que el tiempo remansado en la memoria retome su flujo —“Demócrito de Abdera se arrancó los ojos para pensar; / el tiempo ha sido mi Demócrito. / Esta penumbra es lenta y no duele; / fluye por un manso declive / y se parece a la eternidad” (361)—. O que las cosas sean capaces de cambiar la apariencia de superficie y retomar la forma esencial,

¹⁹ El vino también puede funcionar como una llave que permite abrir las puertas de lo vedado, y equivale, por tanto, a la memoria lúcida o perfecta, cargado como está de connotaciones mágicas, chamánicas y clásicas, según las cuales es la poción mágica que abre la puerta de los inframundos: “Que otros en tu Leteo beban un triste olvido; / yo busco en ti las fiestas del fervor compartido. // Sésamo con el cual antiguas noches abro / y en la dura tiniebla, dádiva y candelabro” (246).

²⁰ El valor simbólico de la ceguera como clave interpretativa del universo oculto lo vemos en la siguiente reflexión de Borges: “La ceguera es una clausura, pero también es una liberación, una soledad propicia a las invenciones, una llave y un álgebra” (Prólogo a *La rosa profunda*, 423).

esto es, permite su enajenación, su desconocimiento, su extranjería o su alteridad: “Mis amigos no tienen cara, / las mujeres son lo que fueron hace ya tantos años, / las esquinas pueden ser otras” (361). Pero la ceguera es, además, un estado propiciatorio que otorga dos condiciones esenciales para la experiencia de la extranjería, como son la conciencia del final del tiempo o la soledad²¹ —“El desnivel acecha. Cada paso / puede ser la caída. Soy el lento / prisionero de un tiempo soñoliento / que no marca su aurora ni su ocaso. / Es de noche. No hay otros. Con el verso / debo labrar mi insípido universo” (453)— y la duda de la propia identidad —“No sé cuál es la cara que me mira / cuando miro la cara del espejo / [...] / con la mano exploro / mis invisibles rasgos / [...] Repito que he perdido solamente / la vana superficie de las cosas” (455)— a las que nos referiremos más adelante, intentando desarrollar su importancia en el camino exploratorio del ser otro. La noche no existiría, pues, sin los ojos (cfr. 562) o, para ser más precisos, sin la negación de los mismos, sin su anulación²².

Otro de los símbolos en los que Borges cifra esa concepción de la naturaleza proteica de la realidad es el de los espejos, constantemente empleados desde sus poemarios iniciales hasta los últimos como una forma de confrontación de la realidad contingente con la oculta e, incluso, de las dos o las múltiples facetas del yo. Actúan, como en otros ejemplos ya reseñados, como una puerta que permite franquear el límite prohibido e invisible de la realidad misteriosa hasta alcanzar la unidad no escindida o esencial que sostiene la diversidad de lo real. Por supuesto, la suya es una revelación parcial, fragmentada, caprichosa y casual, que apenas se puede intuir desde este lado y que depende exclusivamente de la voluntad del misterio para hacerse visible, en este caso, sobre la superficie del cristal —“El silencio que habita los espejos / ha forzado su cárcel” (56)— o que, incluso, puede ser inexistente porque, como puertas que son, los espejos pueden estar clausurados, en una ceguera que no puede ser reveladora de nada: “En el dormitorio vacío / la noche cerrará los espejos” (57)²³.

Al mismo tiempo, la labor de los espejos mantiene una equivalencia visual con el papel del tiempo, puesto que se dedican a multiplicar la realidad de manera infinita y aleatoria, igual que el tiempo reitera constantemente los mismos actos esenciales, como se pue-

²¹ La soledad es una consecuencia de la extranjería pero también una pre-condición de la misma: el extranjero está solo pero también es necesario permanecer en ese aislamiento para asumir la condición de extranjero. Se trata de una situación esencial, que necesitaría más tratamiento que un simple apunte, que nos permite incidir en lo peculiar de ser único y distinto, puesto que esta situación identifica a aquel al que podemos llamar el elegido, al ser capaz de percibir la cara vedada de la realidad. Hablar de ese extranjero solitario es hablar de la forma esencial del ser, “del único, del uno, del que está siempre solo” (388).

²² Como es obvio, la percepción del misterio no se alcanza únicamente a través de la ceguera física, puesto que esta no es sino un símbolo de la diversidad de la mirada o de la existencia de otro mirar y otros ojos. Así, sobre Emanuel Swedenborg, afirma Borges que “Miraba / lo que no ven los ojos terrenales” (236). Al tiempo, se ve aquello que se conoce o, si se quiere, aquello que previamente ya ha sido percibido con ojos diferentes de los físicos; así los indios pampas de “Nihon” (*La cifra*), que llegan al mundo de los blancos procedentes de las llanuras o de las pampas, donde la idea de límite o frontera tiene poca cabida, desconocen lo que es una puerta o un llamador, lo ven, lo tocan y, sin más consecuencias, vuelven “a su desierto” (636).

²³ En el mismo sentido, uno de los aforismos que Borges enumera en “Fragmentos de un evangelio apócrifo”, de *Elogio de la sombra*, asegura: “La puerta es la que elige, no el hombre” (358).

de observar en “Los espejos”, de *El hacedor*, donde los propios espejos, en una de esas cadenas lanzadas hacia el infinito que caracterizan a Borges, son múltiples —“Prolongan este vano mundo incierto / en su vertiginosa telaraña” (125)—. De ahí que se pueda llegar a la conclusión de que la identidad individual no es más que una imagen irreal que también se puede duplicar y quedar, así, relativizada su esencialidad: “Si entre las cuatro / paredes de la alcoba hay un espejo, / ya no estoy solo. Hay otro” (125). El ser queda en la cuerda floja al confrontarse con un espejo, puesto que siempre existe la posibilidad de que otro sea yo —“temía que el espejo / me mostrara otra cara o una ciega / máscara impersonal”— o de que yo sea otro —“Yo temo ahora que el espejo encierre / el verdadero rostro de mi alma” (551). Como los sueños, pues, los espejos ejecutan la multiplicación de los seres y remiten a una forma profunda última oculta tras su superficie: “sabía, como el griego, que los días / del tiempo son espejos del Eterno” (236). Precisamente por esto también actúan en ausencia del objeto que debería ser reflejado, captan mediante su no captación o retienen el vacío; de ahí que la relevancia epifánica del espejo no esté solamente en lo que refleja o ha reflejado y multiplicado, sino también en lo que nunca reflejará ya, puesto que así define también el no-ser, la combinación precisa y al tiempo casual que no se ha producido dentro de los avatares aleatorios del Cosmos: “Para siempre cerraste alguna puerta / y hay un espejo que te aguarda en vano” (201); dentro de esta reflexión tan moderna sobre la mirada que Borges practica se puede admitir que el hecho de no ver los espejos, por tanto, tampoco impide que nos multipliquen, puesto que su presencia invisible se intuye: “El hecho de no verte y de saberte / te agrega horror” (461). En ese tejido de símbolos entreverados que es la lírica de Borges, el espejo equivale a la noche, a la muerte y al sueño; ser capaz de cruzar al otro lado de su superficie es equivalente a entrar en el sueño o en la pesadilla (cfr. “Edgar Allan Poe”, 239), como también equivale a la memoria, por su tendencia a la copia y multiplicación de la realidad y por la fragmentación de la misma: “Somos nuestra memoria, / somos ese quimérico museo de formas inconstantes, / ese montón de espejos rotos” (324). Representan los espejos la casualidad o el azar, como también la causalidad o el destino predeterminado: todas las combinaciones posibles que se gestan caprichosamente o una sola de ellas, exacta y precisa, casi necesaria, como en “Mayo 20, 1928”, donde del poeta que camina hacia su suicidio se dice: “El espejo lo aguarda” (329).

Además de la figura mitológica de Proteo²⁴, aludida en muchas ocasiones, o de las ya tratadas hasta ahora, otras formas que recrean simbólicamente la variedad de la realidad pueden ser el agua, presentada como el cuarto elemento, constante universal y permanente, pues, que lleva implícita, asimismo, una naturaleza cambiante y no permanente que se apoya, con mucha frecuencia, en la figura de Heráclito y del *πάντα ρεῖ*. Como espejo que es o puede ser, en el agua confluyen, entonces, la dualidad antitética y paradójica de lo real, la eterna variación y la esencial unidad: “pero como los mares urden oscuros canjes / y el planeta es poroso, también es verdadero / afirmar que todo hombre se ha bañado en el Ganges” (189).

²⁴ El símbolo de la moneda, con su doble cara, la visible y la secreta (cfr. 359), es otra de las formas de Proteo. La moneda es una recurrencia en la obra de Borges, que da título a *La moneda de hierro*, y que aparece en otros textos, como “Quince monedas”, de *La rosa profunda*, y es el motivo central de algún poema, como “A una moneda”, de *El otro, el mismo* o “La moneda de hierro”, del poemario homónimo.

Esta discontinuidad de lo real a la que nos hemos estado refiriendo pone al yo poético en una situación de desequilibrio y de no reconocimiento, tanto de la propia realidad, que percibe como cambiante y que intuye como reflejo de otra forma esencial del ser, como de su misma identidad, en tanto que es parte de esa realidad. El tiempo, una de las grandes preocupaciones del escritor argentino, es la sustancia que sostiene tal variación o es, más precisamente, la sustancia de la propia variación.

En la poesía de Borges convive el tiempo histórico, en una dimensión épica, heroica y elegíaca, con una temporalidad de raíz mítica y una actitud evocativa, rememorativa o de apropiación. El tiempo también tiene una doble cara, pues: el lado lineal, la cronología contingente de causas y efectos, y el potencial, el conjunto de causas y efectos no ejecutados pero posibles en la infinita combinatoria del tiempo y el universo, paralelo al primero. Este caudal inagotable impone lo mismo el pasar que el permanecer, es decir, revela al mismo tiempo lo contingente y superfluo que lo único y esencial que se intuye entre los posos del tiempo, como hemos visto ya al respecto de la ciudad, del agua, del sueño o de los restantes símbolos con los cuales la voz poética sopesa su pertenencia a uno u otro lado: “Somos el tiempo. Somos la famosa / parábola de Heráclito el Oscuro. / [...] / Todo nos dijo adiós, todo se aleja. / [...] / Y sin embargo hay algo que se queda / y sin embargo hay algo que se queja” (653); “Tu materia es el tiempo, el incesante / tiempo. Eres cada solitario instante” (610); “tú que viviste no en el rígido ayer / sino en el incesante presente, / en el último punto y ápice vertiginoso del tiempo” (232).

Además de esa paradójica condición, el tiempo posee la virtud de ser capaz de anularse a sí mismo, de condensarse en diferentes momentos, de aglutinarse en formas casuales inverosímiles, anacrónicas e ilógicas. Surge de él la revelación, pues, y no resulta nada extraño ver cómo su eterno fluir es capaz de espesarse en un instante ínfimo e infinito a la vez, la forma del aleph borgeano. La historia puede resumirse en un instante o es la repetición de un hecho, como en “Ajedrez”, de *El hacedor*, poema en el que las piezas del juego y sus combinatorias son una alegoría de la realidad eternamente variable: “Cuando los jugadores se hayan ido, / cuando el tiempo los haya consumido, / ciertamente no habrá cesado el rito. // [...] / Como el otro, este juego es infinito” (122). También cabe la posibilidad de que un momento pueda ser todos los momentos, como en “Los ecos”, de *La moneda de hierro*, donde la historia de Hamlet se presenta como una reminiscencia histórica eternamente repetida: “Eterna como el acto de la carne / [...] / es la muerte del rey. La soñó Shakespeare / y seguirán soñándola los hombres / y es uno de los hábitos del tiempo / y un rito que ejecutan en la hora / predestinada unas eternas formas” (502). La vida es, en sí, una constante repetición que sólo la muerte puede romper, por ser el único bocado no gustado: “No puedo ejecutar un acto nuevo, / tejo y torno a tejer la misma fábula” (582).

Ese aleph borgeano, en su dimensión espacio-temporal, representa el tiempo-espacio original, el huevo germinal de los comienzos, al que en muchas ocasiones trata de remontarse el poeta, como veíamos en el poema dedicado a Altamira; es decir, representa su lugar, su origen, su tiempo, encontrándose, pues, exiliado en el otro tiempo circular que crea bucles laberínticos de los que no es posible evadirse, eternos retornos —“Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras: / los astros y los hombres vuelven cíclicamente; / los átomos fatales repetirán la urgente / Afrodita de oro, los tebanos, las ágoras” (182)— que en oca-

siones también toman la forma simbólica del *ourobos*, la serpiente mítica que se muerde la cola, que acaba donde empieza y viceversa, como en “Midgarthormr”, que alude a ese mito serpentiforme y cosmogónico (cfr. 672). Muchas otras son las formas de aparición de esa entidad total del tiempo con fuertes reminiscencias platónicas que el propio Borges formula bajo la denominación de aleph en su conocido cuento, y que sirve también como lugar de partida, o inspiración, para la creación poética, como en “Un poeta del siglo XIII”: “¿Habrá sentido que no estaba solo / y que el arcano, el increíble Apolo / le había revelado un arquetipo, // un ávido cristal que apresaría / cuanto la noche cierra o abre el día” (198). Otros ejemplos en el mismo sentido pueden ser “El alquimista”, de *El otro, el mismo*, poema en el que se nos habla de la visión de Spinoza de un “Dios cuya ubicua faz es cada cosa” (255), o “Signos”, de *La moneda de hierro*, que parte para su desarrollo de una campana con caracteres chinos que asegura de sí misma “Puedo ser todo. Déjame en la sombra” (512), o la ciudad de Ronda, que en el poema homónimo de *La cifra* conjuga lo que la totalidad del Islam puede representar.

El tiempo suspendido, que ha dejado de fluir, da lugar a una condensación de los diversos vectores que lo conforman, a la unicidad de los momentos temporales en uno solo invariable, que pertenece enteramente al otro lado; es la cronología propia de los muertos, el fluir ya consumado del río que desemboca y se estanca en el misterio, momento al que la voz poética exiliada y lanzada a la vorágine del tiempo causal, desea regresar, hundiéndose en él como la moneda lanzada al agua y que busca su centro. Son muchas las referencias en las cuales Borges presenta ese no tiempo que aglutina presente, pasado y futuro, anulándolos y permitiendo, por tanto, el regreso al tiempo del origen, lo cual constituye, en palabras del propio autor, un arte divino que permitiría reescribir el pasado destejando la trama del tiempo (cfr. 587). Así, respecto de poetas muertos podemos leer: “Abstraído / en su larga visión como en un mágico / cristal que a un tiempo encierra las tres caras / del tiempo que es después, antes, ahora, / Sarmiento el soñador sigue soñándonos” (223); “Lejos de la ciudad, lejos del foro / clamoroso y del tiempo, que es mudanza, / Edwards, eterno ya, sueña y avanza / a la sombra de árboles de oro. / Hoy es mañana y es ayer” (237), o también: “Las tardes que serán y las que han sido / son una sola, inconcebiblemente. / [...] / Son los espejos de esa tarde eterna / [...] / La tarde elemental ronda la casa. / La de ayer, la de hoy, la que no pasa” (655).

No es extraño, por tanto, que un animal como el gato —o el tigre, o la pantera—, vigía de la oscuridad y el silencio asociado simbólicamente a la noche y a la soledad, sea partícipe de esa intemporalidad propia del mundo de los muertos; su presencia revela la densidad de la sombra de la que procede y actúa como guardián del misterio, como en “A un gato”, de *El oro de los tigres*: “tuya es la soledad, tuyo el secreto / [...] / Has admitido / desde esa eternidad que ya es olvido, / el amor de la mano recelosa. / En otro tiempo estás. Eres el dueño / de un ámbito cerrado como un sueño” (412), o en “Beppo”, dedicado al gato familiar, que es un simulacro de un arquetipo eterno (cfr. 578). Se recrea, de esta forma, el mito del monje Alfeo escuchando al ave del paraíso, que refiere Manuel Gutiérrez Nájera, o el equivalente de la Cantiga CIII de Alfonso X, o incluso el eterno canto del ruiseñor de John Keats (cfr. 375) o el de Teócrito, como en “A un poeta menor de la antología”, de *El otro*,

el mismo, que permanece para siempre “En el éxtasis de un atardecer que no será una noche” (191).

Esa es la forma del misterio que linda o se confunde con la eternidad, por lo que sirve para representar la identidad humana en su conjunto y su vivencia de la temporalidad, ya que, según Borges, el ser humano está hecho de tiempo; de ahí que se pueda decir que un momento de su vida es todos los momentos: “En un día del hombre están los días / del tiempo, desde aquel inconcebible / día inicial del tiempo / [...] / hasta aquel otro en que el ubicuo río / del tiempo terrenal torne a su fuente, / que es lo Eterno, y se apague en el presente, / el futuro, el ayer, lo que ahora es mío” (326); idéntico proceso, pero en sentido inverso, ocurre cuando el tiempo presente es una acumulación de los momentos diversos que conforman el pasado y que de repente retornan y se instalan en lo simultáneo debido a un hecho que pudiera parecer intrascendente: “Todo el pasado vuelve como una ola / y esas antiguas cosas recurren / porque una mujer te ha besado” (593). El origen está en la propia esencia humana, lleva el germen de otro ser y otro manifestarse, es extranjero en este lado de la temporalidad y necesita remontar la corriente hasta su nacimiento o hasta su totalidad; al igual que el poeta puede pertenecer a muchas patrias, también se encuentra en una encrucijada de tiempos divergentes, es y no es, mira al pasado y al futuro estando en el presente: “Mi tiempo ha sido siempre un Jano bifronte / que mira el ocaso y la aurora” (413); “¿Qué trama es ésta / del será, del es y del fue?” (321); “Somos Edipo y de un eterno modo / la larga y triple bestia somos, todo / lo que seremos y lo que hemos sido” (261).

Se trata, por supuesto, de una experiencia inefable, puesto que la condensada inmediatez del tiempo no tiene cabida en la disposición lineal, discreta y sucesiva de las unidades lingüísticas, salvo en sus formas sagradas o poéticas —“Yo que soy el Es, el Fue y el Será, / vuelvo a condescender al lenguaje, / que es tiempo sucesivo y emblema” (319)—, por lo cual solo se puede manifestar mediante figuras paradójicas y siempre y cuando la revelación de ese tiempo suspendido sea posible. En ese reino que nace de la consunción de la última gota de la clepsidra (cfr. 510) habita la única posible identidad esencial o estable de la voz poética, que se sabe materia temporal y contingente y también fuente del tiempo que en su fluir lo ha expulsado de su centro. Exiliado y extranjero en el tiempo de la Historia, clausurado en los bucles repetitivos que no se agotan, su forma de entender el misterio y la poesía lo obliga a tratar de recuperar el antefluir, tal y como se expresa en “Mil novecientos veintitantos”, poema evocativo y marcadamente autobiográfico, donde el poeta se recuerda a sí mismo en el contexto estético e ideológico de mitad de los años veinte, distanciándose de la idea de tiempo histórico: “La rueda de los astros no es infinita / y el tigre es una de las formas que vuelven, / pero nosotros, lejos del azar y de la aventura, / nos creíamos desterrados a un tiempo exhausto, / el tiempo en el que nada puede ocurrir” (147). El tiempo histórico, pues, repetido por los azares del tiempo, no ofrece respuestas definitivas; tal vez sea esa la explicación que justifique el desapego de Borges de lo histórico y le haga preferir, en lo que a su mirar hacia atrás se refiere, una perspectiva mítica, donde el tiempo tiene la forma más aproximada de entre las posibles al tiempo suspendido, al antefluir del tiempo total, el cual, a su vez, nos habla de la eternidad: “a la luz inconcebible / de Quien perdura, un siglo es un momento” (336).

Uno de los símbolos más conocidos de la obra y del pensamiento borgeanos es el del laberinto; aunque asume muchas manifestaciones posibles, se puede entender que nace de la combinación de esa realidad esencial de fondo que solo se evidencia de manera puntual y en cuyo aspecto contingente es proteica y múltiple, con el tiempo esencial o total, elástico y comprimible. Como hemos visto, de esa interacción surge la repetición casual, la multiplicación indefinida de ciertas formas, que es una particularidad esencial del laberinto. Obviamente, la conciencia poética, perdida en ese dédalo sin hilo o guía, representa también la forma esencial de la extranjería ontológica e ideológica.

Una de las formas posibles en que se nos ofrece es la del laberinto de los mitos y de la literatura, es decir, de la creación de mundos imaginarios o, si lo preferimos, de la multiplicación de los mismos, en los cuales el yo poético puede perderse, como se afirma en “Ariosto y los árabes”, de *El hacedor*, poema que habla de los sueños de la imaginación, mediante los que el yo poético puede ser otro distinto del que es: “con ellos fue tejida la madeja / de ese resplandeciente laberinto, // de ese enorme diamante en el que un hombre / puede perderse venturosamente / por ámbitos de música indolente, / más allá de su carne y de su nombre” (152). Tanto la escritura como la lectura son, pues, bifurcaciones tejidas con los hilos de la imaginación que, como veremos, están íntimamente unidos al problema de la identidad. Laberíntica es también, por supuesto, la biblioteca —“Sé que hay algo / inmortal y esencial que he sepultado / en esa biblioteca del pasado” (215); “El hombre / que quisiera agotarla perdería / la razón y los ojos temerarios” (519)—, el universo —“Y todo es una parte del diverso / cristal de esa memoria, el universo; / no tienen fin sus arduos corredores // y las puertas se cierran a tu paso” (259); “No habrá nunca una puerta. Estás adentro / y el alcázar abarca el universo / y no tiene anverso ni reverso / ni externo muro ni centro” (332)—, la ciudad —“el rojo y tranquilo laberinto de Londres” (265)—, etc. Dentro de esa madeja enredada, el yo poético trata, como veremos, de trazar un camino y de definir su propia identidad²⁵.

El lenguaje es un símbolo fundamental y una preocupación central del pensamiento poético de Borges, así como una condición indispensable para la concepción del ser extranjero, puesto que, en su función poética, queda al margen de las necesidades inmediatas, o sea, se encuentra liberado de los lastres de la designación para poder intentar acercarse a su forma original en la que, además, la dualidad clásica del signo viene a reducirse a la unidad esencial de un decir hecho de la fusión o, mejor, de la no escisión, de forma y sentido; además, evidencia, casi con la misma fuerza que los rasgos físicos, la naturaleza extranjera de quien lo usa, puesto que, en contacto con el medio en el que es empleado, puede adaptarse —lenguaje utilitario— o romper la continuidad entre la realidad y el pensamiento-lenguaje —lenguaje poético o extranjero—. De este modo, su presencia es una forma de desrealización de la realidad en el trayecto que va desde esta misma al conocimiento, puesto que no hay un vínculo lógico y previsible que determine la unión entre el decir y la realidad dicha.

²⁵ Laberinto dentro del laberinto de la biblioteca y de los libros, los lectores multiplican las posibilidades del sentido, los senderos de las obras. Así, cada obra ofrece lecturas múltiples en tanto que es interpretada por un número indefinido de lectores: “Isaac Luria declara que la eterna Escritura / tiene tantos sentidos como lectores. Cada / versión es verdadera y ha sido prefijada / por Quien es el lector, el libro y la lectura” (487).

El orden de las cosas expresadas es otro, apenas entrevisto, escasamente conocido, y que pertenece más al nivel del caos que al de la lógica, puesto que procede, como un don también o una revelación, del otro mundo, de la otra realidad y es a ella a quien pretende referirse.

El lenguaje posee características semejantes a un espejo o, al menos, cumple las mismas condiciones que este: refleja, reproduce multiplicando la realidad y vela o guarda también detrás de su cara oculta —se puede abrir o cerrar—. A Borges, como es lógico, no parece interesarle el lenguaje en su dimensión pragmática, utilitaria o comunicativa —“porque la realidad es inasible / y porque el lenguaje es un orden de signos rígidos” (414)—, sino que muestra interés por los reflejos incausados de esa forma especular, o las formas ideales del decir, esto es, de las lenguas originarias que derivan del logos esencial, del lenguaje puro de la designación. Remontándose en la cadena de las familias lingüísticas, y rebasando lo que puede ser la diacronía científica hasta llegar a una visión mítica y fundacional del lenguaje originario, Borges recupera una serie de códigos que, en una línea de la razón poética heideggeriana, podríamos cualificar como de lenguajes mágicos, de raíz irracional, que integran en un solo plano la forma con el fondo y se sitúan en los albores del conocer y del enunciar, carentes, pues, de las sucesivas interposiciones o superposiciones que la Historia y el tiempo ha ido sedimentando sobre ellos, alejándolos de su forma y función originales. A estas formas del lenguaje el autor argentino las denomina “lenguajes del alba” y funcionan como una especie de criptografía que, de hecho, es preciso descifrar, puesto que, rota su relación directa de significación con los referentes, carentes de relación directa con el medio, no es posible leerlos sin más²⁶. Por supuesto, el poeta, ante estos sistemas cifrados que no le pertenecen trata, al tiempo, de poseer ese lenguaje y de ser poseído por él, esto es, de remarcar más su extranjería respecto de la realidad inmediata, afirmándose como hablante de otro lenguaje —que, en propiedad, pertenece ya a un tiempo distinto y a otra realidad— y decidiéndose a sumergirse en lo que de hecho es un laberinto donde debe buscar y desenvolverse hasta conseguir alcanzar la raíz de ese lenguaje y de aquella realidad enunciada por él. Este papel lo suelen ocupar, de manera especialmente marcada, el latín y el anglosajón²⁷, dos de las obsesiones lingüísticas de Borges a las que se refiere en muy variadas ocasiones y en las que, puesto que casi son consideradas como equivalentes, parecen confluir el clasicismo de la razón y el apasionamiento mítico del sentimiento. Así, en “Un sajón”, de *El otro, el mismo*, leemos: “Traía las palabras esenciales / de una lengua

²⁶ En “Un sueño”, texto en prosa de *La cifra*, suerte de narración circular, se habla de un sueño en el que aparece un personaje en Irán que escribe un poema “en caracteres que no comprendo” (615). Lenguaje desconocido y mágico, pues, equivalente al sueño.

²⁷ Ya hemos hecho referencia en la introducción al aspecto biográfico de la relación de Borges con las lenguas. Se educa como bilingüe, pero incluso llega a descifrar otras lenguas, como el alemán, de manera autodidacta. Esta circunstancia, que contrasta la lengua aprendida y la lengua adquirida, lo necesario y lo vocacional, es significativo, también, para comprender la actitud extranjerizante de Borges en el terreno lingüístico. En “Al idioma alemán”, de *El oro de los tigres*, por ejemplo, la voz poética declara que “Mi destino es la lengua castellana, / el bronce de Francisco de Quevedo, / pero en la lenta noche examinada / me exaltan otras músicas más íntimas” (393), en referencia, como el título propone, a la música de la lengua alemana. Esta especial filia por las lenguas de la familia germánica se evidencia también en el código de los antiguos sajones, estudiado por Borges e, incluso, utilizado en varios epitafios de su tumba.

que el tiempo exaltaría / la música de Shakespeare” (205); en “Composición escrita en un ejemplar de la gesta de Beowulf”, del mismo libro, el poeta se pregunta por el porqué de su interés por la lengua sajona, concluyendo que: “Más allá de este afán y de este verso / me aguarda inagotable el universo” (226). Además de las lenguas vinculadas al mito, también las de raigambre sacra ocupan un lugar central en la poesía borgeana, como es el caso del hebreo —cfr. “Rafael Cansinos-Assens”, de *El otro, el mismo*—, lengua claramente unida a la idea del destierro y del exilio, resto, pues, de la forma sagrada del lenguaje paradisiaco conservada por el pueblo elegido y marca de su extranjería o su inadaptación al medio concreto. Este lenguaje bien puede ser considerado como un código natural o cósmico que permite reintegrar al mismo lenguaje a su naturaleza material y que, además, en su dimensión decodificadora, impide ser leído salvo por aquellos que sean capaces de percibir sus trazos y condiciones ocultas; así, por ejemplo, en “Texas”, de *El otro, el mismo*, el poeta habla de la posibilidad de decodificar “el místico alfabeto / de los astros” (225), enlazando lo trascendente de esta lengua de raíz con la escritura divina, manifestada en el orden cósmico.

En el sentido de todo lo dicho, recuperar el lenguaje mágico de los orígenes equivale a volver al centro del sentido, reconstruir la forma de la realidad que vio el que usó ese lenguaje y que ya ha dejado de existir, como en “Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona”, de *El hacedor*, donde el poeta agradece “la infinita / urdimbre de los efectos y las causas / que antes de mostrarme el espejo / en que no veré a nadie o veré a otro / me concede esta pura contemplación / de un lenguaje del alba” (255). Pero supone también, de hecho, admitir y optar por una forma de conocimiento irracional donde las formas no son discretas ni los significados sucesivos o acumulativos, sino simultáneos y plurales, y se puede llegar a la conclusión de que nada se sabe (cfr. 451) y de que la lógica de la realidad es un “efecto mariposa” que se escapa de las previsiones del conocimiento humano y de las reducciones que exige su codificación lingüística con un objetivo comunicativo práctico. De esta manera, bien se puede decir que la escritura es una forma de la ceguera, porque el escritor actúa sin precondiciones o intenciones fijadas con anterioridad; se escribe buscando al tacto²⁸. En este mismo sentido, podemos afirmar que el lenguaje y el poema son sobreintencionales, en tanto que el código usado no se puede reducir a un conjunto de fórmulas prefijadas o a una combinatoria cerrada de signos²⁹. Así pues, detrás de lo que se dice, sub-

²⁸ En el prólogo a *El otro, el mismo*, Borges declara que “La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico. El danés que articulaba el nombre de Thor o el sajón que articulaba el nombre de Thunor no sabía si esas palabras significaban el dios del trueno o el estrépito que sucede al relámpago. La poesía quiere volver a esa antigua magia. Sin prefijadas leyes, obra de un modo vacilante y osado, como si caminara en la oscuridad. Ajedrez misterioso la poesía, cuyo tablero y cuyas piezas cambian como en un sueño y sobre el cual me inclinaré después de haber muerto” (175). El volumen citado, por cierto, está muy marcado por esta temática del lenguaje original. En idéntico sentido, la “Inscripción” de *Los conjurados* reza: “Escribir un poema es ensayar una magia menor. El instrumento de esa magia, el lenguaje, es asaz misterioso. Nada sabemos de su origen” (641).

²⁹ El álgebra, otra combinatoria de signos, es también una forma singular con la que Borges alude al lenguaje esencial, en este caso, a su notación o equivalencia numérica: “Por el álgebra, palacio de precisos cristales” (268); “te diviso / lejana como el álgebra y la luna” (394); “ese otro idioma, el álgebra” (573). De la misma manera, los juegos de combinatoria, como el ajedrez o el go (cfr. 627) adquieren idénticas resonancias esotéricas, herméticas y hermenéuticas. La gematría o la numerología onomántica, propia de la tra-

yaciendo, se encuentra también lo que no se dice o no se puede decir; toda lengua guarda el germen de la lengua original, al igual que veíamos que debajo o detrás de la ciudad se encontraba la pampa como forma eterna o inmanente: “Todas las cosas son palabras del / idioma en que Alguien o Algo, noche y día, / escribe esa infinita algarabía / que es la historia del mundo. / [...] / Detrás del nombre hay lo que no se nombra” (196). También se puede decir que detrás del nombre y del lenguaje está aquel que nombra y en el fondo de todas las lenguas está la lengua matriz u originaria, vinculada directamente no ya a los orígenes filogenéticos, sino a la propia existencia en su sentido total, el logos espermático estoico o palabra germinal, capaz de engendrar, con su poder mágico, el universo, la vida y la conciencia, como vemos en “El Golem”, de *El otro, el mismo*: “Y, hecho de consonantes y vocales, / habrá un terrible Nombre, que la esencia / cifre de Dios y que la Omnipotencia / guarde en letras y sílabas cabales” (206), nombre que el rabino protagonista articula para darle vida al Golem; o lengua que es corpóreamente el Misterio mismo, la trascendencia o Dios, según la tradición cristiana que Borges recoge en “Juan, I, 14”, de *Elogio de la sombra*, donde el propio Creador dice: “vuelvo a condescender al lenguaje, / que es tiempo sucesivo y emblema” (319). Lengua que, por su carácter esencial y mágico, como las runas nórdicas de “Fragmento”, es básica y está subyacente en todas las restantes lenguas, pero resulta inalcanzable en sí, de modo que “nadie podrá desoír ni descifrar del todo” (229) ni el sentido último ni el último sentido. Por otro lado, la capacidad de alcanzar el lenguaje del origen actúa como forma radical de extranjería, de manera que el dominio del mismo es un modo de posesión de otra identidad; así, el poeta habla de sí mismo como si fuese otro en relación con el uso de esas lenguas mágicas: “por el idioma que, hace siglos, hablé en Nortumbria” (269)³⁰.

De este modo, el lenguaje, que sobre todo desde *El otro, el mismo*, se convierte en un motivo recurrente de la poesía de Borges, acumula una serie de connotaciones que oscilan desde su consideración como un código rígido no apto para la expresión del pensamiento o un juego de estratagemas —cfr. “Baltasar Gracián”, 202— hasta la intuición de que se trata de una forma inmanente del Misterio, propia más del sueño que de la vigilia (cfr. 427), mediante la cual es posible recuperar las formas originales de la realidad germinal designada, reproducir el laberinto de lo desconocido e incluso recorrerlo, en sentido inverso, hasta desembocar en su forma matriz, con la que el poeta se identifica, como extranjero lingüístico que advierte la ineficacia radical del lenguaje, de los signos de lo cotidiano, y concibe el código lingüístico como un dédalo —“erigías tus arduos laberintos” (348), se dice de Joyce— que está siendo creado infinitamente, pero también como un hilo que permite regresar

dición cabalística, también proyecta su sombra en los poemas de Borges, aunque su presencia, como la de los nombres mágicos y secretos, escapa de los límites de este trabajo; no obstante, da lugar a la idea de que un nombre secreto, cifrado, puede ser decodificado de alguna manera, lo cual supone acceder al poder generativo de la palabra; así, por ejemplo, de Emanuel Swedenborg se nos dice que “apenas si llamaba por sus nombres secretos a los ángeles” (236).

³⁰ Al respecto del nombre, cabe añadir que su ausencia equivale a la pérdida de la identidad o, si se prefiere, a la preponderancia de la identidad profunda frente a la reducida noción del ser que puede quedar designada en un nombre propio. De esta manera, el nombre del gaucho de “Milonga del forastero” desaparece al mismo tiempo que desaparece su ser (cfr. 541), y en “The thing I am” el poeta confiesa que “He olvidado mi nombre. No soy Borges” (555).

al punto de partida o hallar el centro del sentido, como en “El hilo de la fábula”, de *Los conjurados*, donde se afirma la necesidad de la imaginación y de la creación en esa busca del centro: “Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo” (676).

Hasta este punto hemos analizado la concepción que Borges manifiesta de la realidad como un *continuum* repetitivo, bajo el cual subyace —así se intuye, una unidad esencial. La realidad, por tanto, tal y como se nos presenta, no es una entidad consistente y carece de unicidad; al mismo tiempo, el conocimiento como instrumento de búsqueda tampoco resulta eficaz, puesto que el misterio profundo no admite clasificaciones lógicas ni reducciones taxonómicas, motivo por el cual es necesario proceder a una aniquilación del sentido —ceguera— para poder acceder a lo menos visible, que se insinúa o asoma en múltiples formas —espejos, sueño, memoria, etc. Además, el lenguaje, que posee una dimensión pragmática y utilitaria, demuestra ser ineficaz para abarcar la inimaginable forma del misterio, por lo cual el poeta también opta, en un movimiento de retracción temporal, por el lenguaje original que permita la suspensión del tiempo; la conocida terna nihilista, pues, aplicada sobre la realidad, sobre el conocimiento y sobre el lenguaje, dando lugar a formas oblicuas, heterodoxas y, por tanto, extranjeras, de percibir, concebir y tratar de expresar lo oculto.

No obstante, la des-realización de lo real necesita paralelamente —y en ello reside, de manera mucho más obvia y visible, la vivencia de la extranjería— una deconstrucción de la noción de identidad: “No quiero ser quien soy” (533), hace Borges que diga Don Quijote, ser irreal que se rebela contra su condición y hasta contra su existencia. El yo poético se reconoce y se presenta como diferente por muy variadas razones y a través de distintos artificios. Las fisuras del yo contingente, de la noción tradicional y lógica de la identidad individual, de naturaleza antitética —yo/tú—, dan lugar a una reducción o bien a una multiplicación dispersiva del yo en formas heterogéneas, o bien a una reducción de la identidad a sus mínimos denominadores, llegando, incluso, a su total aniquilación.

Esta posibilidad, que se encuentra, como otras nociones ya tratadas, imbricada o coincidente con los procesos místicos, es la anulación de la identidad, la figura consistente en que yo no sea o, más precisamente, que sea Nadie. Esta situación, repetida en una gama variadísima de posibilidades en la lírica de Borges, no implica la ausencia de una conciencia individual o su no existencia, sino más bien su concepción como una forma de conciencia supraindividual y ajena a la reducción lógico-causal del ser frente al no ser o del yo frente al tú, en una fórmula semejante al ya mencionado poeta-camaleón de Keats³¹: paso previo, pues, el de la anulación, el vaciamiento, el del no ser yo, para poder ser otro o ser cualquiera, para ser un extranjero filtrando el universo.

Las referencias de Borges a ese ser Nadie de resonancias odiseicas, que comienza un camino de apertura hacia la realidad oculta, se encuentran fundamentalmente desde la poe-

³¹ En carta a Richard Woodhouse el 27 de octubre de 1818, Keats dice: “A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity — he is continually in for — and filling some other Body — The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute — the poet has none; no identity — he is certainly the most unpoetical of all God’s Creatures.” (Houghton, Richard Monckton Milnes, 2003: 199).

sía publicada desde los años sesenta y no tanto, pues, en su primera etapa, evidencia, probablemente, de una mayor madurez intelectual y, por supuesto, de unos intereses literarios diferentes, asociados al pensamiento. Estas alusiones están, en ocasiones, vinculadas a la muerte, forma, en efecto, de la anulación de la identidad y circunstancia propicia al olvido. Así, en una elegía a la muerte de Alfonso Reyes, el poeta dice de este escritor “quisiste / ser nadie para ser todos los hombres” (143) o, de sí misma, asegura la voz poética, dudando de su existencia: “No soy Borges / [...] / pero soy el otro / que estuvo, como Dante y como todos / los hombres, en el raro Paraíso / [...] / Soy el que sabe que no soy más que un eco, / el que quiere morir enteramente” (555-6).

Nadie, recreación literaria del Ulises viajero es, en efecto, además del muerto, el que ha emprendido un viaje; se une esta idea, por tanto, al motivo del *homo viator* o del caminante, figura errante que representa, aunándolas, la extranjería del que nunca se encuentra en su patria con la búsqueda de un conocimiento que está más allá de lo conocido o de lo obvio. Se deduce de esta circunstancia que el que ha iniciado su itinerario ha anulado, de manera simultánea, su identidad, y se abre la posibilidad, también cierta, de la imposibilidad del regreso o de que el que regresa no es ya el mismo que había partido. Así, en “Odisea, libro vigésimo tercero”, se recuerda a Ulises, al término de su viaje, como una identidad que ya no es lo que había sido, y que fue nadie: “¿dónde está aquel hombre // que en los días y noches del destierro / erraba por el mundo como un perro / y decía que Nadie era su nombre?” (220). Ese Nadie, con letra mayúscula que remarca su identidad negativa, no su no identidad es, en efecto, la figura del extranjero, como en los versos “Soy el que no es nadie, el que no fue una espada / en la guerra. Soy eco, olvido, nada” (438), de amplios ecos al tiempo biográficos y barrocos.

Lo cierto es que no ser es una forma de alcanzar una existencia más pura o duradera, más esencial³². El poeta, en “A un poeta sajón”, de *El otro, el mismo*, pide ser Nadie, como el vate evocado; anularse es, pues, la exigencia del viaje; el olvido, el precio que se debe pagar; la memoria, los restos que se mantienen a flote: “que mis días merezcan el olvido, / que mi nombre sea Nadie como el de Ulises, / pero que algún verso perdure / en la noche propicia a la memoria / o en las mañanas de los hombres” (233)³³.

“The unending gift”, de *Elogio de la sombra*, se refiere, por su parte, a otra manera en la que se puede manifestar el atributo negativo³⁴ de la presencia, esa que podemos denominar una ausencia positiva, en la forma de un cuadro prometido por su creador al poeta y que nunca llegó a ser pintado pero que, aún así, ocupa su lugar en el vacío pleno de su

³² La búsqueda de la nihilidad personal, la generación en sí de un extranjero, nos recuerda la idea de Maurice Blanchot de la anonimidad del espacio de lo extranjero, que se manifiesta de forma negativa, porque el ser es o se hace no siendo, diluyéndose, desapareciendo, y el objeto reclama la cara no descifrable del fenómeno, el no-fenómeno. (Cfr. Blanchot, 1980: 85, o Blanchot, 2001: 80).

³³ Nadie puede ser, igualmente, el nombre otorgado al Misterio, a lo que puede ser llamado también Dios —“Dios o Tal Vez o Nadie, yo te pido / su inagotable imagen, no el olvido” (495)—, una figura negativa por lo inabarcable, no reductible a figuración individual o a nombre concreto y único.

³⁴ Empleamos la expresión en el sentido que le da la teología negativa, la búsqueda de lo esencial en una definición del mismo realizada a través de lo que no posee o no lo caracteriza, por medio de lo que no es, dando lugar a la simplicidad, a la infinitud y a la eternidad, es decir, a la no contingencia.

existencia desde el momento en que fue proyectado y pensado por el pintor y el receptor del mismo: “Existe de algún modo” (327), concluye la voz poética; la misma negatividad palpable se percibe como noción, también, con las piezas de ajedrez que resultan ajenas al tablero e incluso al juego, esto es, a su función o valor (cfr. 451).

Como estamos viendo, ese deseo de no ser quien se es abre la posibilidad de desear ser otro distinto del que se es —incluso de ser muchos—, lo cual viene a ser una literaturización del anhelo borgeano de haber sido un héroe militar, un valiente, al que ya nos hemos referido. Es, por supuesto, otra versión del no ser o de la extranjería; así, Borges imagina que Emerson dice de sí mismo que “Por todo el continente anda mi nombre; / no he vivido. Quisiera ser otro hombre” (238). Entonces, cabe la posibilidad de que uno sea, como el cuadro prometido citado anteriormente, quien ha querido ser y nunca ha sido, una corrección de los azares de la Historia y del tiempo. Así se declara, por ejemplo, en dos poemas muy marcados por la proximidad biográfica del exilio del autor y pertenecientes a *La rosa profunda*: “All our yesterdays”, que recorre las figuras de la identidad de la voz poética perdidas en el pasado, para concluir que “Soy los que ya no son. Inútilmente / soy en la tarde esa perdida gente” (458), y “El desterrado”, que recrea la figura del exiliado que desearía encontrarse en el papel de otros: “Alguien hoy anda por Bolívar y Chile / y puede ser feliz o no serlo. / Quién me diera ser él” (459).

De aquí a la materialización efectiva del yo que se convierte en otro u otros hay muy poca distancia; asumida la no identidad, es posible adoptar formas diversas que concreten los anhelos de la voz poética. El extranjero, aún desposeído de su identidad reductora, guarda la conciencia de su ser elemental, que es de carácter universal o colectivo y que, por tanto, no se encuentra limitado, como el individual, sino que admite una prolongación, una unión con otras formas de la conciencia diferentes pero que recorren un camino idéntico. Una de las maneras en las que se ejecuta esta posibilidad, muy productiva en Borges, y asociada, por otro lado, a su amplio bagaje cultural, es el juego de referencias intertextuales, la versión y la adopción de personajes, obras literarias, referentes culturales e incluso autores reales ajenos a la propia producción borgeana. El poema, o su contenido, sostienen la continuidad, el hilo invisible entre el yo borgeano y otros yoes literarios ajenos, aluden, pues, a la realidad esencial, a eso que queda y se queja cuando todo ha pasado (cfr. 653).

Los áter egos literarios que Borges elige, muy abundantes, le permiten una posesión, una incorporación, un juego de alteridad donde el poeta se pone en el lugar del personaje elegido —real o literario—, adopta su voz, asume sus circunstancias y recrea, explicándola, su identidad, ofreciendo una nueva versión de lo que fue o de lo que pudo haber sido, proceso que en sus primeros libros puede ser una elegía laudatoria de un héroe o un villano hecha desde fuera, y que posteriormente puede dar lugar a una apropiación de esa personalidad, en primera persona. Así, puede adoptar la visión de un poeta sajón o medieval antiguo anónimo, ser Alexander Selkirk (cfr. 219), Hengist Cyning (227), Francisco Laprida (186) o muchos otros, como Emerson, Poe, Cansinos-Assens, Spinoza, Ricardo Güiraldes, un habitante primitivo de las cavernas de Altamira, Joyce, Browning, Herman Melville, Don Quijote, Cervantes, Hamlet, Cristo, Julio César, Sherlock Holmes y lo que podría continuarse en una enumeración caótica propia de quien fue un guardián de los libros.

Otra forma posible de multiplicación de la identidad es la del doble, el *doppelgänger* de la tradición germánica, configurado como el ser idéntico a uno mismo y que, literalmente, camina al lado. En muchas ocasiones aparece relacionado con los oxímoros del destino o del azar o, simplemente, con las variaciones repetitivas que ofrece el tiempo. Así, por ejemplo, el “Poema de los dones” de *El hacedor* desarrolla la paradójica historia de la voz poética, áter ego de Borges, dedicado al cuidado de una biblioteca cuyos libros, a causa de la ceguera, no puede leer; el propio poeta aprecia que “otro ya recibió en otras borrosas / tardes los muchos libros y la sombra”, y llega a la conclusión de que él mismo es el otro, que está repitiendo, como un *déjà vu* que se escapa a su voluntad y control, la historia que aquel había vivido ya³⁵: “suelo sentir con vago horror sagrado / que soy el otro, el muerto, que habrá dado / los mismos pasos en los mismos días. // ¿Cuál de los dos escribe este poema / de un yo plural y de una sola sombra?” (118). Desdoblarse permite, en lo que al ejercicio de la literatura se refiere, escribir como si el que traza los signos fuese otro, de manera que, según la fórmula camaleónica de Keats, se pueda hablar del universo formando parte de él y se pueda hablar de uno mismo como si fuese ajeno a quien habla, como en “Soneto del vino”, de *El otro, el mismo*, donde se atribuye al alcohol esta virtud desrealizadora y desdobladora —“Vino, enséñame el arte de ver mi propia historia / como si ésta ya fuera ceniza en la memoria” (247)—, o como en “Milonga de Manuel Flores”, de *Para las seis cuerdas*, poema en el que el vate no se reconoce a sí mismo: “Miro el alba en mis manos, / miro en las manos las venas; / con extrañeza las miro / como si fueran ajenas” (309).

Por supuesto, lo ya dicho a propósito de los espejos nos lleva directamente a la figuración del doble como forma de la extranjería. En algún caso hemos explicado cómo el hecho de situarse delante del espejo implica una desrealización de la identidad, desde el momento en el que el sujeto no se reconoce en la imagen proyectada, en un juego bélico, psicológico y espiritual que ejecuta el duelo de las miradas. Como forma de la apertura interior, la mirada permite no solo descubrir al otro, sino, sobre todo, en este caso, que el otro nos descubra a nosotros, es decir, actúa como mecanismo de la alteridad y supone descubrir en el reflejo a otro que no es idéntico al yo que mira. De ahí que el descubrimiento en uno mismo de otro a través del reflejo pueda dar miedo, como vemos en “Los espejos” de *El hacedor*, donde el poeta sorprende la doble faceta del otro, ver y ser visto —“ese rostro que mira y es mirado”— y concluye la presencia de una alteridad que camina junto a él, como su sombra, su doble: “Si entre las cuatro / paredes de la alcoba hay un espejo, / ya no estoy solo. Hay otro” (125); también en “Al espejo”, de *La rosa profunda* vemos una idéntica percepción del pánico a la desrealización de uno mismo: “El hecho de no verte y de saberte / te agrega horror, cosa de magia que osas / multiplicar las cosas” (461); o incluso en “La fama”, de *La cifra*, donde la voz poética se pregunta, con una hipálage tan del gusto de Borges: “o también habrá otro, el yo secreto / cuya ilusoria imagen, hoy borrada / he interrogado en el ansioso espejo?” (617). Fuera de la costumbre de la identificación del rostro en el espejo, que es una forma de reconocimiento o de no reconocimiento, cuando el personaje se

³⁵ Se refiere a Paul Groussac, que a finales del siglo XIX ocupa el puesto de encargado de la Biblioteca Nacional de Argentina, el mismo que ejerce Borges entre 1955 y 1973. Los dos, en efecto, siendo bibliotecarios, se quedan ciegos. Borges dedica un artículo a la especial habilidad que Groussac tenía para la injuria.

enfrenta al cristal reflectante por primera vez, sin ser consciente de su función, ese reconocimiento se convierte en descubrimiento repentino de la identidad, epifanía; así le ocurre al gaucho de “Milonga del infiel”, de *Los conjurados*, que nunca había visto un espejo ni, por tanto, su cara reflejada en él, originándose, así, la alteridad, el desdoblamiento, la desrealización del yo y la confusión de las identidades: “No lo asombró ver su cara / repetida en el espejo; / [...] / Los dos indios se miraron, / no cambiaron ni una seña. / Uno —¿cuál— miraba al otro / como el que sueña que sueña” (695).

La existencia de la alteridad equivale a la existencia de la eternidad, a la continuidad del ser fuera de sus límites, de manera que si la noción divina puede ser encerrada en la denominación de Nadie, como hemos visto, también es posible que la muerte o el final se puedan representar mediante el reflejo en el espejo del rostro permanente, el otro yo inmortal: “En el espejo de esta noche alcanzo / mi insospechado rostro eterno. El círculo / se va a cerrar” (187). Casi en el mismo sentido, la voz eterna, a su vez, puede hablar a través de la escritura de otro, inspirándola, como se propone en “Juan, I, 14”, de *Elogio de la sombra*.

Una forma superior del desdoblamiento consiste en la materialización del otro yo, como ocurre en la recreación del mito del Golem que Borges realiza en el poema epónimo de *El otro, el mismo*, poemario, por cierto, de título bien significativo en la línea de la cuestión que estamos tratando: la criatura que crea su propio engendro, en una cadena descendente de perfección, el hijo imposible que condena a su creador a la conciencia de su propio final. Como hijos percibe también el espíritu eterno de “Juan, I, 14”, ya citado, a los humanos: “Quien juega con un niño juega con algo / cercano y misterioso; / yo quise jugar con Mis hijos” (319).

Como los espejos, también hemos comprobado la forma en la que el sueño permite romper la continuidad de lo real y acceder a zonas menos iluminadas y obvias de la realidad. El sueño también puede ser, por tanto, una forma en la que, al estilo de lo propuesto en su cuento “Las ruinas circulares”, especie de reescritura de “El Golem”, se puede engendrar un doble que se moverá en ese nuevo orbe: “¿Quién serás esta noche en el oscuro / sueño, del otro lado de su muro?” (273).

La existencia viene a ser, de esta manera, una lucha fundamental, casi agónica y cosmogónica, entre las dos caras de la realidad o entre las dos formas del ser, el Uno y el Otro, que conviven en cada individuo, la idea de la identidad y la alteridad o extranjería. Contrapuestos estos dos seres, enemigos en realidad, se buscan para eliminarse mutuamente dentro de una realidad de caminos prefijados que darán lugar a un encuentro inevitable con una única solución trágica, la aniquilación del ser contingente, reincorporado, regresado, al reino de las sombras. Así, en “El laberinto”, de *Elogio de la sombra*, la voz poética, que ha olvidado “los hombres que antes fui”, tiene la certeza, porque lo ha percibido —Teseo o Minotauro—, de que “en la sombra hay Otro, cuya suerte / es fatigar las largas soledades / que tejen y destejen este Hades / y ansiar mi sangre y devorar mi muerte. / Nos buscamos los dos” (331)³⁶. Del mismo modo, en “Al espejo”, de *La rosa profunda*, el poeta se dirige

³⁶ Este regreso, que pasa por el olvido o la aniquilación de la vida consciente para retomar el otro ser extranjero dejado atrás, tiene su correlato, en una línea temática al tiempo política e ideológico-simbólica, en el poema “Israel, 1969”, que viene a celebrar la creación del Estado hebreo, cuya verificación debe pasar

a “ese otro yo del que habla el griego”, que en su ceguera lo vigila del otro lado del espejo: “acechas desde siempre. // me buscas y es inútil estar ciego” (461). No obstante, el texto que nos resulta más impresionante y revelador, en este sentido de la convivencia agónica o de la lucha de las dos caras del ser, es “El centinela”, de *El oro de los tigres*. En él, mediante la antítesis luz-oscuridad o vigilia-sueño, se representa la doble identidad del poeta, en la que cada una de sus caras es consciente de la otra; el yo contingente o consciente vigila a través de los espejos y persigue al yo profundo, se simultanea con él —“Está en mis pasos, está en mi voz”— y, en paralelo, ambos se repelen y son incompatibles —“Minuciosamente lo odio / [...] / Ninguno de los dos engaña al otro, pero los dos mentimos”— y son, realmente, desconocidos el uno para el otro —“No nos conocemos demasiado, inseparable hermano” (391-2)—, pese a que están condenados a encontrarse, incluso, en el más allá, a reintegrarse³⁷.

La locura, que puede ser una figura especialmente afortunada para representar la dualidad inmanente de cada ser, no es una forma simbólica de especial incidencia en la poesía de Borges, probablemente porque no deja de ser una manifestación más, no diferente, de la alteridad, como lo puede ser el sueño, la ficción literaria, etc. Así, es frecuente la aparición, por ejemplo, de Don Quijote, loco por antonomasia, pero caracterizado como un soñador, no como un desquiciado. No obstante, el loco posee una serie de características que lo hacen merecedor de una atención especial en cuanto a sus posibilidades de representación de la extranjería. Por un lado, la locura es entendida como un estado próximo a la inocencia infantil u original, es decir, un estadio primitivo de la evolución de la conciencia, ajeno a las consideraciones éticas y lógicas, de carácter intuitivo y sensitivo, que permitiría, por tanto, un acceso a la cara oculta de la realidad, vedada al conocimiento racional, como ya hemos visto. El poeta, el místico, el visionario y el loco comparten, así, una misma inocencia primigenia. En segundo lugar, la búsqueda de esa realidad ulterior equivale a una entrada en una materia oscura de la que, según la tradición romántica y en conexión con las apreciaciones místicas, es posible no regresar; la locura puede ser, por tanto, una marca que queda como un remanente en el iluminado, en el elegido que ha sido capaz de acceder a lo no visible y que, tal vez, no ha podido regresar de ese viaje o, más en propiedad, que ha completado su regreso, abandonando la realidad inmediata. Además, el loco, a nivel social, posee un papel heurístico en tanto que desvela lo que por conveniencia social se obvia o se calla; en este sentido, su función está próxima a la de un ser marginado —aunque tolerado, precisamente por su locura— o a la de un rebelde. Este último sentido no tiene un peso específico en la poesía de Borges, puesto que evita, como ya fue comentado, las consideraciones de carácter social y político, incluidas las que tienen relación con el tema de la extranjería. No obstante, no está muy lejos de esta forma de la extranjería, la locura, un poema como “Tamerlán”, de *El oro de los tigres*, que parece diluir en el fondo narrativo o argumental del texto esa posibilidad, puesto que, aunque teóricamente es el Gran Tamerlán

por que sus integrantes olviden al uno que son y se entreguen al otro que antes eran y ahora vuelven a ser: “Olvidarás quién eres. / Olvidarás al otro que dejaste. / Olvidarás quién fuiste en las tierras / que te dieron sus tardes y sus mañanas” (349-50).

³⁷ También en “El sueño”, de *La rosa profunda*, se refiere a ese otro yo que vigila al yo principal: “Seré el otro / que sin saberlo soy, el que ha mirado / ese otro sueño, mi vigilia” (427).

quien habla en primera persona, esa identificación no cuadra con algunos datos, como el hecho de que afirma soñar con esclavos que “le dicen que duerma y que no deje / de tomar cada noche las pastillas / mágicas de la paz y del silencio” (368). En cualquier caso, la voz poética del Tamerlán, que afirma ser los dioses y los astros, cuando se enfrenta al espejo no es capaz de reconocerse, de manera que la personalidad interior y la realidad exterior no concuerdan: “Busco mi cara en el espejo; es otra. / Por eso lo rompí y me castigaron” (*ibid.*).

No queremos dejar de comentar la circunstancia de que, en ocasiones, la identidad que se desdobra es la de un poeta, un artista o alguien marcado, de alguna manera, por una relación o un contacto especialmente intenso con el lado del misterio, lo que hemos venido denominando un “elegido”³⁸. Éste, al iniciar su andadura hacia el otro lado de la realidad, o al emprender su regreso, deja atrás su vestimenta material y adopta múltiples formas, puesto que la creación literaria parece ser entendida, así, como una apertura, una disposición del poeta a ser poseído por la realidad circundante. Unos cuantos ejemplos de este hecho son el caso de Whitman, que decide “ser todos los hombres” y “escribir un libro que sea todos” (371), decisión que la voz poética califica de “infinita”; de manera similar, Borges hace que Browning se proponga la destrucción de su identidad: “Viviré de olvidarme. / Seré la cara que entreveo y que olvido” (429). Un tercer ejemplo es el de la voz del imaginado pintor de los bisontes de Altamira, al que Borges imagina asegurando “Soy el que fui en el alba, entre la tribu”, para luego proclamarse múltiple: “Fueron muchas mis formas y mis muertes” (399-400). Un último ejemplo lo podemos hallar en “La dicha”, de *La cifra*, donde la voz poética juega con la idea de la eternidad asociada a la experiencia amorosa, en el sentido de que, como si de un *Aleph* aplicado a la identidad se tratase, unos amantes son todos los amantes, de modo que la felicidad aludida en el título se identifica con la repetición o multiplicación³⁹; así, se asegura que “El que duerme es todos los hombres / [...] / Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno” (595).

Como ya ha sido visto al principio de este análisis, la posibilidad de que la voz poética se sienta identificada con otra suerte de voz anterior, usualmente colectiva, que procede de sus antepasados, resulta ciertamente habitual. En este caso, la apropiación de la que hemos estado hablando se concreta en una forma de dependencia mutua, de manera que el yo poético adopta el discurso de los antepasados y ellos se concretan o actualizan en el poeta. Perdidos y desaparecidos en el tiempo son, no obstante, parte de la materia del vate; así, en “Los Borges”, de *El hacedor*, se declara deudo de unos antepasados desconocidos que son “vaga gente / que prosigue en mi carne, oscuramente” y que sin ser o existir, continúan

³⁸ En “El otro”, de *El otro, el mismo*, Dios ocupa el papel alternativo a la identidad humana, y es el que permite, más o menos caprichosamente, que solo aquellos que él decide puedan acceder a su misterio, incluso con las herramientas que él dispone a tal efecto: “La cabal herramienta a su elegido / da el despiadado dios que no se nombra” (213). La función hermenéutica del elegido, capaz de ver lo no visible, la podemos percibir en el poema “Yesterdays”, de *La cifra*, donde el poeta confiesa ser “aquel otro que miró el desierto / y que en su eternidad sigue mirándolo” (601), o en “Emanuel Swedenborg”, de *El otro, el mismo*, donde el teólogo evocado “Miraba / lo que no ven los ojos terrenales” (236).

³⁹ Puede existir en este poema, en este sentido, un eco del unamuniano “repetición, sustancia de la dicha, lenta fusión de bienes y de males, santa costumbre, de eternidad espejo” (Unamuno 2006).

vivos en el descendiente: “Son el rey que en el místico desierto / se perdió y el que jura que no ha muerto” (145). De manera similar, “Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín”, de *El otro, el mismo*, la voz poética declara estar hablando con la voz del bisabuelo: “Su bisnieto escribe estos versos y una tácita voz / desde lo antiguo de la sangre le llega” (193). También en “Acevedo”, de *Elogio de la sombra*, el poeta es capaz de reconocer y poseer los campos pisados por los abuelos: “No los perdí. Son míos. Los poseo / en el olvido, en un casual deseo” (346), exactamente igual que en “La busca”, donde el poeta dice que “Al término de tres generaciones / vuelvo a los campos de los Acevedo”, y que “un reflejo, un eco, que fue suyo / y que ahora es mío, sin que yo lo sepa” (377), es el objeto de su búsqueda y que conforma, pues, su identidad extranjera, que en parte se justifica o completa con la aportación de los antepasados, y que no deja de ser, también, una cierta manera de aproximarse a la eternidad, como en “La noche cíclica”, de *El otro, el mismo* (183).

Al margen, pues, de las limitaciones que imponen las reducciones racionales a las que se somete la realidad, a la nominación como método de parcelación de lo inmediato se prescribe la búsqueda del ser esencial que escapa de las taxonomías y que queda, por tanto, fuera de la realidad contingente del ser, puesto que es una identidad extranjera, no conocida. La heterodoxia de este yo poético extranjero se podría identificar ya en un texto tan temprano como “Jactancia de quietud”, de *Luna de enfrente*, donde lo que se valora es, precisamente, la observación, la quietud, la espera, como método de conocimiento frente a la seguridad y la búsqueda banal y superficial que dan los saberes aprendidos de las mayorías —“Su día es ávido como el lazo en el aire”—, en una aproximación a lo que puede ser la nada quietista mística, a la marginalidad del ser, al no querer ascético y purgativo y a la idea de la vida como regreso indefinido: “Más silencioso que mi sombra, cruzo el tropel de su levantada codicia. / Ellos son imprescindibles, únicos, merecedores del mañana. / Mi nombre es alguien y cualquiera. / Paso con lentitud, como quien viene de tan lejos que no espera llegar” (72).

Párrafos atrás hemos adelantado la importancia de la figura del caminante que, bajo la forma que ofrece el motivo del *homo viator*, permite un ejercicio de anulación de la identidad. El solitario que busca el camino aparece en abundantes referencias en la poesía de Borges, al lado del regresado, el que ha conseguido completar —teniendo en cuenta, como ya hemos propuesto, que ello no es posible—, el camino. Así, la voz poética de “Alexander Selkirk”, en *El otro, el mismo*, se reconoce desdoblada desde el momento en el que ha conseguido regresar de la profundidad del misterio, representado por el mar insondable, sabiendo que el otro yo esencial encontrado en esa búsqueda no ha regresado ni puede regresar, que se ha quedado des-almado, dividido, desposeído de sí mismo o ahogado para siempre en un mar profundo que no va a devolver su ser: “Dios me ha devuelto al mundo de los hombres, / [...] / y ya no soy aquel que eternamente / miraba el mar y su profunda estepa / ¿y cómo haré para que ese otro sepa / que estoy aquí, salvado, entre mi gente?” (219)⁴⁰. Exactamente el mismo caso de personaje errante y perdido lo encontramos en un poema ya aludido, “Odisea, libro vigésimo tercero”, del mismo poemario, donde se presenta a Ulises

⁴⁰ También en un poema tan temprano como “La Plaza San Martín”, de *Fervor de Buenos Aires*, es posible reconocer esa añoranza de lo que se ha dejado atrás, en este caso a través del motivo del viaje marino: “Abajo / el puerto anhela latitudes lejanas” (26).

de regreso al tálamo compartido con Penélope, que es distinto u otro del que “en los días y noches del destierro / erraba por el mundo como un perro” (220), y en la oda “A Francia”, de *Historia de la noche*, donde se juega con la idea de un lema inscrito en el frontispicio de un castillo: “Ya estabas aquí antes de entrar / y cuando salgas no sabrás que te quedas” (552)⁴¹.

El camino es también la forma del destierro, en tanto que constituye una imposición del mismo a la hora de tratar de regresar. Como una actualización del mito del judío errante, el poeta se declara, en varias ocasiones, como sujeto a la necesidad y a la costumbre del camino, en este caso ya no hacia fuera, sino dentro del centro o del origen, que bien puede ser el bonaerense de “New England, 1967”, de *Elogio de la sombra*, proyectado desde la distancia del exilio: “Buenos Aires, yo sigo caminando / por tus esquinas, sin por qué ni cuándo” (325).

El origen al que se regresa puede ser el familiar, como en “Elegía”, de *El otro, el mismo*, donde presenta como marca genealógica el destino del viaje, del destierro y del regreso o, si se prefiere, donde se habla del camino como una entidad que va más allá de la limitación del individuo y afecta, como un pez que regresase al río, a la especie o a la familia: “Oh destino el de Borges, / haber navegado por los diversos mares del mundo / o por el único y solitario mar de nombres diversos / [...] / haber regresado, al cabo de cambiantes generaciones, / a las antiguas tierras de su estirpe” (265).

De esta manera, el destino del camino es el regreso, puesto que el sino humano es el ser errante, es la búsqueda de otra forma del ser distinta, un intento de recuperación de la identidad extranjera que no tiene cabida en los límites artificiales de esta realidad, de manera que se puede decir que “Quien se aleja / de su casa ya ha vuelto. Nuestra vida / es la senda futura y recorrida” (505). Es el destierro, el exilio o la extranjería la que crea la pertenencia o, más precisamente, ésta está en ellos; la identidad del poeta en esta forma de ser es el no-ser, puesto que su patria no es de este reino y su reino no forma parte de esta realidad⁴². El anhelo de la unidad esencial perdida es lo que verdaderamente lo mueve y da sentido a la desposesión mencionada, lo perdido es la única forma que tiene lo deseado, lo que se pretende recuperar y lo que, en esencia, se posee. Por ello, como ya hemos visto en lo relativo al papel de la memoria y el olvido, paradójicamente, los únicos paraísos posibles son los perdidos (cfr. 590, 677).

También en la línea de la renuncia a la identidad individual, resulta fundamental comprobar en qué medida Borges emplea el estereotipo del marginado. Se trata de una serie de figuras que representan la extranjería en sus más diversas formas, sobre todo en una dimensión social e ideológica y no tanto, como hemos explicado en varias ocasiones, política.

⁴¹ Es la misma idea que subyace en el enunciado de que “Sólo podemos dar lo que ya hemos dado. Sólo podemos dar lo que ya es del otro”, del prólogo a *Los conjurados* (641).

⁴² María Zambrano opina, en este sentido, que el extranjero busca fuera del sentido de la propiedad un lugar y un tiempo que no le pertenezcan, en donde será posible la revelación de la patria verdadera. Cfr. Zambrano (2004).

Así, por ejemplo, el rol del traidor está muy presente en la poesía de Borges, como lo está también en su narrativa, asociada a la antitética del héroe, como figuras no siempre fácilmente deslindables y representando la paradoja de la Historia oficial, que no siempre se corresponde con la realidad, y también el sentido trágico de la existencia, según el cual los papeles sociales pueden estar justificados por una lógica superior, de carácter trascendente, según la cual, por ejemplo, la única obligación del ser humano es ser valiente, o ser feliz⁴³, aún a pesar de ser calificado de traidor. Dicha ambigüedad del personaje histórico la encontramos en “El general Quiroga va en coche al muere”, de *Luna de enfrente*, donde el personaje arrastra tras de sí a la muerte los fantasmas de hombres y caballos (cfr. 71), o incluso en “Hengist Cyning”, de *El otro, el mismo*, donde el protagonista homónimo pone, en cuanto a sus prioridades, su nombradía histórica por debajo de su valentía: “Yo sé que a mis espaldas / me tildan de traidor los britanos, / pero yo he sido fiel a mi valentía” (228). Borges suele ofrecer, así, una mirada indulgente, compasiva y comprensiva, sobre ciertas figuras históricas que pueden ser, cuando menos, dudosas; incluso el tirano puede ser indultado por el tiempo, como ocurre con el caso de Rosas (cfr. 33-4), o como pasa con el inquisidor protagonista del poema homónimo de *La moneda de hierro*, condenado al doble remordimiento de los castigos ordenados y de la propia vida, mínimos, en cualquier caso, en relación con el fluir del tiempo: “sé que este vil remordimiento / es un crimen que sumo al otro crimen / y que a los dos ha de arrastrar el viento / del tiempo, que es más largo que el pecado / y que la contrición” (488)⁴⁴.

Como el inquisidor, el verdugo aparece caracterizado como un ser ajeno a la normalidad, no aceptado por la colectividad, que ve en él a un distinto o percibe el olor de la herejía —“Los otros soldados lo aceptan, pero algunos (no todos) sienten que algo ajeno hay en él, como si fuera un hereje o infiel o padeciera un mal” (605)—, pese a que duerme ajeno a las pesadillas y tiene la conciencia tranquila. Cumple, pues, un papel necesario y puede ser un prototipo al que seguir como modelo de extranjería, tal cual ocurre también con el ángel exterminador —“El ángel”, de *La cifra*—, que es un otro yo al que se debe honrar o tratar de ser digno de él: “Señor, que al cabo de mis días en la Tierra / yo no deshonre al Ángel” (613).

Similar al traidor, el enemigo ocupa un lugar esencial en la valoración borgeana de los roles que el destino parece haber distribuido a cada cual; en el momento crucial del enfrentamiento, no hay verdadera diferencia entre el protagonista y su enemigo, no existen

⁴³ Por ejemplo, el personaje de “El conquistador”, de *La moneda de hierro*, asegura que “No importa lo demás. Yo fui valiente” (489), en “A Carlos XII”, de *El otro, el mismo*, se dice “que no hay otra virtud que ser valiente” (235) y en “Invocación a Joyce”, de *Elogio de la sombra*, leemos: “Qué importa nuestra cobardía si hay en la tierra / un solo hombre valiente, / qué importa la tristeza si hubo en el tiempo / alguien que se dijo feliz” (348). Con un tono pesimista, en “El remordimiento”, de *La moneda de hierro*, el poeta confiesa: “He cometido el peor de los pecados / que un hombre puede cometer. No he sido / feliz” (498).

⁴⁴ Tampoco el tema del cainismo es ajeno a Borges, como se puede comprobar en la “Milonga de dos hermanos”, de *Para las seis cuerdas*. En cuanto al perdón, ya hemos visto que el tiempo y el olvido pueden ser dos formas trascendentes del mismo; por otro lado, de forma inversa, al igual que el tiempo puede servir para perdonar y olvidar, el perdón puede servir también para suspender el tiempo. Así, en “Cristo en la cruz”, de *Los conjurados*, se dice de Jesucristo, parafraseando a Oscar Wilde, que “Nos ha dejado espléndidas metáforas / y una doctrina del perdón que puede / anular el pasado” (646).

buenos ni malos, siendo, así, el otro imagen de uno mismo, cifra que denota la distancia que separa a uno de su verdadero yo. De este modo, en “El enemigo generoso”, de *El hacedor*, la victoria militar y la muerte en la batalla no resultan ser circunstancias incompatibles, casi como en “A Carlos XII”, de *El otro, el mismo*, donde se justifica la heroica derrota del rey sueco con los versos: “Supiste que vencer o ser vencido / son caras de un Azar indiferente” (235).

Parecido también en su rol histórico y social de excentrado o extranjero, el espía, maldito social, nombre silenciado, condenado a la extranjería y a una convivencia ambigua con el lugar en el que se desarrolla, carece de lugar propio y de relaciones que lo ligen; extranjero perfecto, pues, su labor justifica ciertas necesidades, a las cuales entrega su identidad; así, en uno de los fragmentos que componen “Quince monedas”, de *La rosa profunda*, el protagonista se presenta como errante por “ciudades que odio”, renegando de su honor, traicionando a sus amigos y rechazando el lugar propio o la patria (cfr. 442)⁴⁵. También existe el cómplice, participante necesario y no responsable directo de los hechos de la Historia, que se ve obligado a aceptarlos para cumplir su papel, y que puede convertirse en el poeta, como en “El cómplice”, de *La cifra*, que no es nadie y puede ser todos, que debe permitir que el argumento se cumpla aún a pesar de su propia integridad, de forma suicida, pues.

“El condenado”, de *Historia de la noche*, presenta la circunstancia de un compadrito que, en 1890, se enfrenta a otro en un arrabal de Buenos Aires y que, como forma fantasmagórica, queda condenado a permanecer en el mismo sitio, en espera de su enemigo, eternamente, de forma que solo es capaz de percibir su propio odio, ajeno a la realidad inmediata, ensimismado, no apercibido por el medio que lo rodea, ajeno y extranjero, pues, a lo más inmediato: “No ve —le está vedado ver— las casas nuevas y los grandes ómnibus torpes. La gente lo atraviesa y él no lo sabe. Tampoco sabe que padece castigo. El odio lo colma” (422).

Los compadritos son, en efecto, otra de las figuras recurrentes de Borges, empleados para evocar un pasado al tiempo degradado o salvaje y heroico, irrecuperable como la ciudad y el país primigenios que los vieron aparecer; regidos por su propia moral, dueños de unas normas autónomas, no obedecen restricciones y se sitúan en el límite, en el arrabal —cfr. 283—, en la extranjería. Como los compadritos, o incluso confundidos con ellos, los gauchos son seres que forjan una mitología específicamente argentina y característica de la creación borgeana. Pocos estereotipos acogen de una manera tan intensa la noción de la no identidad, de la no pertenencia; se trata de mestizos sin una línea genealógica única y homogénea y que “de la sangre del hombre blanco, lo tuvieron en poco” y de “la sangre del hombre rojo, fueron sus enemigos” (344) y se encuentran adornados por una virtud que ya hemos destacado como esencial para poder alcanzar a percibir otras formas más sutiles de la realidad, la inocencia (cfr. 345). Por otro lado, son también extranjeros en un sentido ontológico, puesto que “Vivieron su destino como en un sueño, sin saber quiénes eran o qué eran” (345). El gaucho es, además, un apátrida (cfr. 386) y un desposeído que no funda en

⁴⁵ Con mínimas variantes, este poema aparece recogido de manera independiente, con el título de “El espía”, en *La cifra*.

la noción de la propiedad el grado de pertenencia o ligazón que mantiene con el lugar —“y así perdiendo, fue perdiendo todo” (386)— y un inadaptado desde el punto de vista intelectual o cognitivo, por encontrarse fuera de las categorizaciones de lo normal y lo habitual, como ocurre con el protagonista del ya citado “Milonga del infiel”, de *Los conjurados*, que no se reconocía en los espejos.

También en una dimensión al tiempo étnica y cultural, hay otras figuras en la poesía de Borges que pueden representar la alteridad, como los negros —Cfr. 302-303— o, sobre todo, y de forma más intensa, los judíos, que mantienen una presencia muy abundante como forma histórica y religiosa del ser otro. Así, en “Una llave en Salónica”, de *El otro, el mismo* (197), encontramos su relación con el destierro y el exilio, al tiempo terrenal y religioso o trascendente, en el sentido de que representan un pueblo en busca de su origen o de su reintegración con la totalidad de lo sagrado y con la humanidad en su sentido global. Ese destino de extranjero que anhela el retorno es el mismo que el que Borges imagina experimentando a Heine, evocado en “París, 1856”, del mismo volumen, en la forma de “esa larga penumbra y del doliente / destino de ser hombre y judío” (241), es decir, la vivencia de la naturaleza del exilio esencial del ser humano. También es el mundo hebreo la representación de lo ajeno perseguido, como en “Rafael Cansinos-Assens”, del mismo libro, donde se recrea el viaje a la memoria sefardí familiar del poeta sevillano, que se siente parte de “aquel pueblo lapidado / y execrado, inmortal en su agonía” y concibe su destino bajo el nombre de Israel (cfr. 242). Precisamente ese título lleva uno de los poemas de *Elogio de la sombra*, donde Borges saluda la aparición del estado hebreo, recordando las formas históricas de la persecución y la marginalidad de este pueblo —“un hombre condenado a ser el escarnio, / la abominación, el judío”— y su especial aproximación al misterio y a la eternidad: “un procurador o un dentista / que dialogó con Dios en una montaña / [...] / un hombre que se obstina en ser inmortal” (339). “Israel, 1969”, de *Elogio de la sombra*, también presenta la dedicación del judío a lo desconocido y al misterio, su anhelo de recuperar la unidad perdida y la consiguiente persecución —“¿Qué otra cosa eras, Israel, sino esa nostalgia” (349)—⁴⁶. Ajeno a la dimensión histórica, el judío se mueve en un fluir temporal distinto, carece de historia y pertenece más al ámbito del mito que al de la contingencia; raya, pues, en el terreno de la ficción, de manera que se encuentra cerca de lo que debe de ser la eternidad, como puede ocurrir con Sherlock Holmes, en el poema homónimo de *Los conjurados*, que “No salió de una madre ni supo de mayores” (668), o el personaje de “El fin” (*La moneda de hierro*), que es también “el hombre sin historia” (495), como Adán o Don Quijote, nace y muere constantemente.

⁴⁶ Dentro de ese ámbito de referencias semíticas, la propia figura de Cristo, abundantemente aludida por Borges, puede ser una representación de la extranjería, del castigo y de la persecución (cfr. 216). Todavía en este contexto bíblico, aunque merecería una mayor atención, no queremos dejar pasar por alto, con una simple alusión, el hecho de que en Borges se puede percibir el anhelo de la unidad esencial también en las intertextualidades religiosas procedentes del judaísmo o del cristianismo primitivo, en el sentido de que la dualidad entre el cuerpo y el alma parece ser considerada una escisión artificial que no responde a la identidad profunda del ser humano. En este sentido, una de las sentencias de “Fragmentos de un evangelio apócrifo”, de *Elogio de la sombra*, afirma que: “Si te ofendiere tu mano derecha, perdónala; eres tu cuerpo y eres tu alma y es arduo, o imposible, fijar la frontera que los divide” (357).

Un pirata alejado del mar y de la lucha es un icono emblemático de la derrota y de la extranjería, expulsado, como estaría, de su medio natural, tal y como se nos presenta en “Blind Pew”, de *El hacedor*. Por su parte, “El alquimista”, de *El otro, el mismo*, representa una forma de alteridad estrictamente ideológica, sin connotaciones sociales; se trata del individuo dedicado a restablecer la unidad esencial perdida que fluiría entre los objetos de la realidad, a la que ya nos hemos referido; no otra cosa es su arte o su magia, que pretende desvelar “las secretas / leyes que unen planetas y metales” (256).

Borges no evita la mención directa del concepto de extranjero u otras equivalentes, asumiendo, pues, los valores de todo tipo que dicha noción pueda manifestar. De este modo, el desterrado puede ser un guerrero noruego muerto y desaparecido, del que únicamente permanece su espada, como en “A una espada en York Minster” (231). “El forastero” es el título de un poema de *El otro, el mismo*, que describe la vivencia del foráneo en una tierra que no es la suya o que, por no ser ninguna, puede llegar a ser la suya, donde experimenta la sensación contradictoria de sentirse ajeno a lo que lo rodea y, al mismo tiempo, extrañamente perteneciente a ese ningún lugar que lo acoge: “En la numerosa penumbra, el desconocido / se creará en su ciudad / y lo sorprenderá salir a otra, / de otro lenguaje y de otro cielo” (253). También en *Historia de la noche* encontramos la “Milonga del extranjero” (540-541), que se encamina hacia su destino fatal, una lucha y la muerte probable consiguiente, como hecho culminante de una vida que, aunque aparentemente la anula, en realidad consigue darle sentido; y en “Buenos Aires, de *La cifra*, la voz poética se reconoce forastera de su propia memoria o, por ser más precisos, de la ciudad anclada en el pasado y que levemente se parece a la actual que pisa: “En aquel Buenos Aires, que me dejó, yo sería un extraño” (590). Un último ejemplo de figuras ajenas de entre los posibles es “El forastero”, de *La cifra* (690), en el que, en un juego de identidades y voces, el poeta refiere la visita de otro poeta, peruano y ciego, que en realidad es el responsable del texto; extranjería y duda sobre la identidad —también sobre la autoría del texto—, pues, en un contexto ideológico oriental sintoísta.

También la idea del destierro, que el poeta aplica en ocasiones al análisis de su propia peripecia vital y, por extensión, al destino natural del ser histórico argentino, como ya hemos visto, e incluso al sentido ontológico del ser humano y poético del escritor, ocupa un lugar relevante en la poesía del argentino en alguna ocasión. Ello no significa que se puedan constatar excesos en forma de lamentos y de referencias autobiográficas, en tanto que Borges, como ya ha sido propuesto, asume el carácter trágico de ciertos destinos como una imposición necesaria que, al fin y al cabo, puede dar la clave o resolver la duda sobre el sentido del ser. En cualquier caso, un ejemplo posible de figura desterrada lo encontramos en “Olaus Magnus”, de *La moneda de hierro*, poema que evoca la figura del teólogo católico que huye del norte protestante durante el siglo XVI.

El último lobo (671), el coyote que ladra solitario en la noche (415), el triste (395), el peregrino (80), etc., también son figuras que representan ese alejamiento y extranjería radical. De entre su diversidad, para finalizar con esta cuestión, queremos destacar, junto a las ya vistas, la del suicida. Ya nos hemos referido al papel simbólico que puede desempeñar el cementerio, como lugar al margen de la ciudad, o como ciudad paralela; también hemos analizado cómo la muerte puede suponer una puerta de entrada hacia otras caras de la reali-

dad y una forma de eliminar las incertidumbres que acechan a esta; incluso hemos aludido a ejemplos donde las figuras fantasmagóricas representan el doble aislamiento de la realidad material y espiritual, situadas en tierra de nadie y en una espera infinita —Cfr. “El condenado”, 422—. La muerte es, por tanto, una forma que consigue evidenciar una condición social, espiritual e ideológica fundamentada en la soledad, la diferencia y el aislamiento. El enterramiento puede ser una paradójica forma de ser extranjero, fuera de las condiciones de la realidad inmediata⁴⁷, especialmente cuando se trata de una inhumación distinta, como la que tradicionalmente se dispensaba a los suicidas. En cuanto al suicidio, se trata de la manifestación más radical de la extranjería, como negación total de los valores vitales y afirmación absoluta de la independencia. Según la idea de Cioran, el suicida justifica su existencia por el hecho de que puede morir cuando lo desee. Eso es lo que ocurre con el protagonista del poema ya comentado “Mayo 20, 1928”, de *Elogio de la sombra*, que recoge los últimos momentos de un poeta que se encamina hacia su propia muerte, sabiendo que “ahora es invulnerable como los muertos” (328), puesto que ha conseguido dominar la causalidad y el tiempo que mueven su propia vida, o como “El suicida”, de *La rosa profunda*, que se dispone a aniquilar, junto con su propia vida, el universo entero o el peso que este ejerce en su conciencia, en una disolución total según la cual el poeta determina legar “la nada a nadie” (434)⁴⁸. El suicidio es, entonces, una forma de enfrentarse con la muerte y con ese otro yo que acecha en la sombra o en el fondo de los espejos, aguardando, como en “El centinela”, de *El oro de los tigres* por una reintegración con la totalidad: “La puerta del suicida está abierta, pero los teólogos afirman que en la sombra ulterior del otro reino, estaré yo, espeándome” (392).

Introduciendo una variación en la cuestión tratada, nos hemos referido en su momento a la inocencia como estado propiciatorio de la aparición del misterio y también hemos visto cómo la felicidad es considerada por Borges como una obligación vital. En relación con estas dos cuestiones, es necesario presentar una reflexión sobre el problema del amor como mecanismo de generación de la extranjería. Como es bien sabido, en buena parte de la tradición literaria amorosa occidental, y aún en la no occidental, el amoroso es un estado con implicaciones espirituales o trascendentes que predispone a la disolución de la identidad individual que pretende fundirse con el ser amado, retomar la dualidad simple de los amantes, paralela a la unidad esencial originaria. Al tema amoroso van unidos motivos como el del viaje y el de la búsqueda del ser amado, la soledad del amante o la soledad compartida de los amantes, la experiencia amorosa y erótica como espacio de revelación del misterio, el lenguaje amoroso como instrumento de conocimiento equivalente al lenguaje poético, la suspensión del tiempo en el encuentro amoroso o el amor como forma de la eternidad y de la trascendencia, la multiplicidad de los espacios de los amantes, el amor

⁴⁷ El cementerio de La Chacarita frente al de La Recoleta (cfr. 102 y ss.), está marcado por una marginación tanática, debido a sus orígenes como osario masivo y originado por las necesidades de una fiebre amarilla, que impedía que los muertos por infección fuesen llevados al cementerio principal.

⁴⁸ La cuestión del suicidio puede tener alguna referencia biográfica en la vida de Borges; se considera que, tras un desengaño amoroso, en torno a 1931, el autor habría comenzado a considerar esa posibilidad. Una alusión enigmática —“Vida y muerte le han faltado a mi vida”— en *Discusión*, sirve de fundamento para apoyar esta tesis. Por otro lado, el poema “Enrique Banchs”, de *Los conjurados*, propone que este poeta argentino, después de ser rechazado amorosamente, “Habrà pensado / en quitarse la vida” (678).

como contestación y rebeldía social, moral e ideológica, el amor como aniquilación y experiencia tanática, etc., todos ellos, como vemos, relacionados con la experiencia de la extranjería tal y como la hemos ido desarrollando hasta ahora en la poesía de Borges.

A pesar del poder evocativo de la extranjería que tiene el amor, son relativamente pocas las ocasiones en las que Borges lo utiliza. Inversamente a otros casos conocidos de la tradición literaria, el escritor argentino, que no obstante se declaraba casi permanentemente enamorado, no es en realidad un poeta amoroso o va dejando de serlo desde sus primeros poemarios, donde sí hay algunas alusiones, hasta los últimos, con referencias más dispersas; a diferencia de la alteridad que pueden ofrecer los libros, parece que la experiencia amorosa resultó ser, al menos en algunos momentos, una puerta vedada⁴⁹.

Como hemos visto ya respecto de la tristeza, Borges se confiesa en algunas ocasiones ajeno a la felicidad. Pese a toda esta construcción de la extranjería como deseo y voluntad de escapar o de superar lo inmediato, de hallar respuestas, el escritor manifiesta, en algunas ocasiones, su conciencia de la contingencia total y reconoce saber que no es otros, que no es eterno, sino que se limita a fingir, al estilo de Pessoa. Así, en “No eres los otros”, de *La moneda de hierro*, la voz poética se sitúa a sí misma al margen de la salvación por los libros leídos —“lo que dejaron / escrito aquellos que tu miedo implora”—, por el pensamiento trascendente de Cristo o Sócrates o Siddharta, por la propia escritura —“Polvo también es la palabra escrita / por tu mano” (511)—, y se supone inmersa en la conciencia de su propia soledad. También en “Cristo en la cruz”, de *Los conjurados*, repasando la agonía y el significado del sacrificio altruista de Cristo, imagina lo que puede haber sido su remordimiento y su duda final —“piensa en el reino que tal vez lo espera, / piensa en una mujer que no fue suya” (645)— y concluye que aquel sufrimiento no evita ni compensa el suyo propio: “¿De qué puede servirme que aquel hombre / haya sufrido, si yo sufro ahora?” (646). Un tercer ejemplo, en este caso relativo a la posibilidad de ser otro, de rectificar la propia vida, de reescribirla en una versión más amable o de soñar otras múltiples vidas que, en verdad, no son la propia, es el poema “Piedras y Chile”, también perteneciente a los

⁴⁹ “El amenazado”, de *El oro de los tigres*, presenta a la voz poética huyendo del amor —“Es el amor. Tendré que ocultarme o huir” (385)— a sabiendas de que las rutinas cotidianas, como las lecturas, los antepasados, la madre, etc., no servirán de conjuro suficiente y efectivo para ocultarlo a la vista del amor; algo casi literalmente idéntico ocurre en “Al triste”, del mismo libro: “El resignado / ejercicio del verso no te salva / ni las aguas del sueño ni la estrella // que en la arrasada noche olvida el alba. / Una sola mujer es tu cuidado” (395). Por su parte, en “La moneda de hierro”, del libro homónimo, el poeta se pregunta: “Maculado de infamia ¿por qué no han de quererte?” (513), y en “Endimión en Latmos”, de *Historia de la noche*, se trata del amor imposible y del que imposibilita y margina, mediante el mito de Endimión, entregado al amor con Selene, y rechazado por ello: “La gente me rehúye. Le da miedo / el hombre que fue amado por la luna” (531). “Enrique Banchs”, de *Los conjurados*, confirma que el desamor es una adversidad dolorosa que se trata de evitar: “La equívoca fortuna / hizo que una mujer no lo quisiera; esa historia es la historia de cualquiera / pero de cuantas hay bajo la luna / es la que duele más” (678), igual que uno de los enunciados de “Fragmentos de un evangelio apócrifo”, de *Elogio de la sombra*, donde se enuncia que “Felices los amados y los amantes y los que pueden prescindir del amor” (358). “Lo perdido”, de *El oro de los tigres*, habla del amor que nunca llegó a ser y que, por tanto, puede manifestarse, en su potencialidad, en cualquier momento: “Pienso también en esa compañera / que me esperaba, y que tal vez me espera” (379). Quizás fuese posible también relacionar esta visión del amor con la decepción que ya hemos visto que ocasiona la ausencia de hijos, una forma más de perduración y consecuencia del desamor.

poemarios últimos, en este caso a *Los conjurados*. En él, la voz poética realiza un repaso general de su vida, desde la óptica nihilista que hace que los recuerdos difuminen la realidad pasada en una neblina dudosa, y acaba concluyendo su propia nihilidad, negando la diversidad de identidades mencionada: “Absuelto de las máscaras que he sido, / seré en la muerte mi total olvido” (693)⁵⁰.

Esta apelación a lo concreto no alcanzado tiene su correlato en el tono melancólico y evocativo con el que suele presentarse la cuestión amorosa, con esa suerte de remordimiento del tiempo perdido, de las ocasiones fallidas y del no haber sido feliz. No obstante, a pesar de todo, muchos de los poemas amorosos de Borges manifiestan una concepción trascendente del amor y del rol de los amantes que se relaciona, en alguna medida, con la vivencia de la extranjería; a ellos trataremos de hacer referencia. Así, por ejemplo, para empezar, la propia ausencia del amor, o su fracaso, son notas determinantes de una vivencia de lo extranjero, en tanto que implican una versión negativa de lo que nunca ha sucedido; se amplían, pues, las posibles infinitas vidas de la voz poética —las múltiples identidades a las que hemos hecho referencia como forma de ruptura de la identidad individual y causal—, con lo que amorosamente no ha sido y con lo que hubiera podido ser, es decir, con la infinita combinatoria que ofrece el tiempo. De ahí el tono melancólico de “Le regret d’Héraclite”, de *El hacedor*, que mediante el recurso de la variación hipertextual, nos presenta esta versión en negativo, ausente o inexistente —extranjera— del posible amante no materializado que proyecta su sombra sobre el yo poético y su identidad desposeída del amor, dando lugar al yo que ha sido muchos yoes pero que no ha alcanzado el ser esencial, la unidad radical y básica que da sentido a su extranjería, el yo amante y amado: “Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca / aquel en cuyo amor desfallecía Matilde Urbach” (169).

La perspectiva de los amantes como dos seres solitarios, o del amor como necesidad que aísla del medio, que origina un mundo exento y que hace tender a los amantes uno hacia el otro, relacionada con la idea de la diferencia o de la alteridad también, se puede encontrar en algunos poemas de Borges, denotando, por un lado, la anulación de la identidad de la voz poética y, por otro, la tendencia a la unión de los amantes, que tratan de rescatar, por tanto, la unidad esencial de su dualidad. El proceso de búsqueda tiene algo de iluminación mística, puesto que se hace, como ya hemos visto a propósito de otras cuestiones, de manera lateral, oblicua y por tanteo en medio de la oscuridad y de la soledad —una soledad compartida o dos que procuran unirse— en la que se encuentran sumidos los amantes. Así, de forma muy parecida a lo que hemos visto hasta el momento, en un poema temprano como “Sábados”, de *Fervor de Buenos Aires*, se aúnan la anulación de la identidad individual del poeta —su predisposición al encuentro—, con la búsqueda del misterio, de su otro yo perdido que, en este caso, es la amante: “Ya casi no soy nadie. // [...] / En la sala severa / se buscan como ciegos nuestras dos soledades” (53-4).

⁵⁰ En un poema inicial como “Llaneza”, de *Fervor de Buenos Aires*, el poeta parece contradecir, al menos en parte, las ansias de alteridad que dominarán en su obra posterior, puesto que anhela poder formar parte de la realidad inmediata, integrarse en el momento concreto del fluir de la vida, entre gentes que lo conocen y antes quienes no necesita fingir —“No necesito hablar / ni mentir privilegios”— y alcanzar una suerte de redención y salvación no por las “admiraciones y victorias”, sino siendo admitido como “parte de una Realidad innegable, / como las piedras y los árboles” (48).

La misma idea de la búsqueda del misterio que da sentido o completitud al yo poético extranjero, que ya hemos visto en relación con la idea de la búsqueda de la identidad profunda entendida como un viaje del que es posible no regresar, tiene una profunda relación con el amor. Se trata, en efecto, de un viaje o de una experiencia de búsqueda, como estamos viendo, de carácter trascendente, realizada con parquedad de medios, sobre la base de la desposesión del yo, y que implica la percepción del ser amado como revelación del misterio y como cifra de lo absoluto —“A despecho de tu desamor / tu hermosura / prodiga su milagro por el tiempo. / [...] / Tú, que ayer sólo eras toda la hermosura / eres también todo el amor, ahora” (53-4)—. La forma del amor o su encarnación, es decir, la amada, representa, por tanto, el objeto de búsqueda, la existencia esencial que se esconde detrás de lo contingente y que aglutina en ella todas las posibles variaciones de la realidad y de la belleza, de manera que su percepción tiene algo de acto divino y absoluto, por supuesto, trascendente, ya que pone en contacto al amante con su ser, su origen y su propio yo —incluido en el yo infinito de la amada—, tal y como se expresa en “Del infierno y del cielo”, de *El otro, el mismo*; en este poema, situado en el día último de la consumación del universo, el poeta establece que, una vez detenido el tiempo, en el absoluto de su fluir, el misterio desvelará su forma, y lo hará en la figura del ser amado o del ser amante: “los colores y líneas del pasado / definirán en la tiniebla un rostro / durmiente, inmóvil, fiel, inalterable / (tal vez el de la amada, quizá el tuyo)” (185). El mismo poder salvífico y trascendente tiene el amor en “Inferno, V, 129”, de *La cifra*, recreación del amor maldito a través de la tradición dantesca, según la cual los protagonistas, que se han encontrado y “se miran con incrédula maravilla” (616)⁵¹ son, sabiéndolo o sin saberlo, merecedores del misterio, puesto que “Han descubierto el único tesoro; / han encontrado al otro” (616). También en “El amenazado”, de *El oro de los tigres*, el poeta declara el carácter necesario del amor y de la amada en la configuración del propio ser entendido como fluir vital, puesto que representa, como estamos viendo, la posibilidad de entrar en contacto con el absoluto y, en la versión cronológica de la cuestión, el encuentro amoroso equivale a la suspensión del tiempo lineal y a la inmersión en el tiempo absoluto, del que ya hemos hablado, que es el tiempo de los amantes, el ante o post fluir del tiempo absoluto condensado, la eternidad: “Estar contigo o no estar contigo es la medida de mi tiempo” (385). Lo mismo ocurre en la pregunta “¿Por qué precisa un hombre que una mujer lo quiera?” (513), de “La moneda de hierro”, a propósito del carácter necesario del amor, que parece tener derivaciones y consecuencias cósmicas, precisamente por su naturaleza inevitable y por estar entretejido con el fluir esencial del tiempo y con las redes causales y casuales del azar. El amor es, por tanto, una epifanía azarosa a cuya revelación se intenta regresar; como en “Reliquias”, de *Los conjurados*, donde el poeta, situado bajo el cielo austral, rescata a través de los resquicios de su memoria una historia de amor, situada en el pasado y en el hemisferio boreal, que le sirve como perpetua revelación: “un hombre busca y seguirá buscando / las reliquias de aquella epifanía / que le fue dada, hace ya tantos años” (652).

⁵¹ Recuérdese lo dicho a propósito de la mirada como mecanismo de reconocimiento del otro en sí y de lo que en uno mismo hay del otro.

El amor en ese espacio-tiempo absoluto genera, por supuesto, amantes absolutos, de manera que un amante puede serlos todos⁵²; como entidad cósmica, el amor no es ajeno al fluir del Universo y su carácter total es capaz de intervenir en su devenir. Forma parte, por tanto, de la unidad esencial de la realidad, actúa como catalizador de la misma, da consistencia a sus fluctuaciones formales y tiene el poder mágico de alterar el juego eterno de las causas y los efectos; así, en “El juego”, de *Historia de la noche*, la realidad se vuelve imprevisible y potencialmente caótica desde el momento en el que los amantes, como en un juego cabalístico de combinatoria de letras, hacen juegos de manos aparentemente intrascendentes, mientras que el poeta reflexiona sobre su naturaleza necesaria: “No sabían que era necesario aquel juego para que determinada cosa ocurriera, en el porvenir, en determinada región” (539). Invertiendo los términos, en “Las causas”, del mismo libro, se concibe el encuentro amoroso como una conjunción casual y casual de infinitos sucesos caóticos e inconexos, aparentemente no relacionados con el hecho en sí, pero que revelan la imbricación cósmica del amor; después de realizar una enumeración, como decimos, caótica, el poeta concluye que “Se precisaron todas esas cosas / para que nuestras manos se encontraran” (559).

La soledad de los amantes, a la que ya hemos aludido, la búsqueda intuitiva de uno y de otro, la generación de un tiempo —o no-tiempo— específico del amor, y de un lugar exclusivo de los amantes, nos orienta hacia la extranjería de estos, es decir, al hecho de que ambos, por el hecho de amarse, son únicos, se sitúan fuera de las coordenadas de lo “normal”, en un mundo que se replica a sí mismo, que se autogenera indefinidamente, y donde lo único que tiene existencia verdadera y que resulta necesario es el otro. De esta forma, la cara trascendente del amor hace que el poeta pase de fingir la eternidad, la alteridad o la extranjería, como veíamos al principio de este apartado dedicado al amor, a simular lo concreto y lo mutable, admitiendo tal eternidad; también se pasa de huir del amor como una amenaza o un peligro —“El amenazado”—, protegiéndose tras las lecturas, la Historia, el arte, etc., a reconocer que lo único existente es el amor y el otro: “Debo fingir que hay otros. Es mentira. / Sólo tú eres. Tú, mi desventura / y mi ventura, inagotable y pura” (547); lo mismo ocurre en “Al triste”, de *El oro de los tigres*, donde una mujer pasa a ser única y distinta por ser la mujer amada: “Una sola mujer es tu cuidado, / igual a las demás, pero que es ella” (395), o en “Inferno, V, 129”, de *La cifra*, donde de los amantes se dice que “sólo existen ellos dos en el mundo” (616).

Como vemos, la experiencia amorosa es, entonces, una vivencia de la identidad esencial, de la nihilidad y de la diversidad del yo, de la alteridad o incluso de la dualidad simple de los amantes; todo ello se encuentra en el centro del problema de la extranjería, es decir, en la búsqueda del sentido del propio yo. Querer y ser querido, esa situación que en ocasiones se antoja tan difícil, es en el fondo un deseo de reconocerse a sí mismo en el otro, de regresar a la forma original del ser, la paradójica situación simultánea de reflejarse en un espejo y ver otro rostro —siendo y sintiéndose el ser amado— y de percibir en el rostro ajeno de un espejo la faz propia —siendo y sintiendo al ser amado en uno mismo—. Así,

⁵² Paolo y Francesca, protagonistas de “Inferno, V, 129”, de *La cifra*, son ellos mismos, pero también son “la reina y su amante / y todos los amantes que han sido / desde aquel Adán y su Eva / en el pasto del Paraíso” (616).

“La moneda de hierro” declara en su cierre: “En la sombra del otro buscamos nuestra sombra; / en el cristal del otro, nuestro cristal recíproco” (513).

En conclusión, el acercamiento a la poesía de Borges desde la perspectiva de la extranjería, tanto en su dimensión puramente temática o argumental como desde la ideológica y cultural que subyacen a todo tema e, incluso, a partir de la creativa o estética, en tanto que vivencia del acto de la escritura y de la lectura, supone un ejercicio de desgajamiento de una intrincada red de elementos que forman una unidad perfectamente trabada; todos los aspectos de la extranjería están, como hemos podido ver, íntimamente relacionados entre sí —todo lleva a todo en Borges—, creando una continuidad y una estructura orgánica común entre poemas y libros que se desarrollan a lo largo de varias etapas; se demuestra, así, una presencia común de fondo en la obra del argentino, aunque con distintos matices e intensidades según cada época, actitud o estética.

En lo relativo a la gestación del pensamiento extranjero o a la consideración de su función poética y vital como roles nacidos, precisamente, de esa vivencia del no ser y del no pertenecer, cabría decir que, si bien su intensidad y frecuencia es mayor en los poemarios publicados a partir de los años sesenta, sin embargo es posible reconocerlo, en ciertas manifestaciones quizás más intuitivas que producto de la reflexión, ya en los primeros libros del autor. Resulta obvio que en estos existe una percepción de base de la discontinuidad de lo real y de la latencia del misterio, en la forma del infinito y del límite y de la multiplicación de la realidad, que luego, con el paso del tiempo, se va concentrando o espesando en nociones quizás más precisas y que inciden, en mayor medida en la idea de la identidad o de la no identidad, es decir, llevando al terreno específico del ser extranjero la cuestión de la disolución de la realidad.

La intuición de la realidad como una discontinuidad que permite su cabal aprehensión mueve al poeta a intentar capturar el lado menos visible, al que se siente pertenecer; tal es la constante principal de la poética borgeana. El proceso de búsqueda, con sus distintas fases y requisitos, constituye el resto. Así, por un lado, el tiempo es concebido, como soporte de esa realidad, como una sustancia maleable sobre la que es posible actuar para remontarlo o suspenderlo; la memoria, el olvido, el sueño, la muerte, los espejos, etc., son formas mediante las cuales el poeta puede acceder a los vislumbres que, de manera puntual y fragmentaria, ofrece de sí el misterio o la cara oculta de la realidad. Queda en suspenso, pues, la preponderancia de la realidad, la viabilidad del conocimiento tradicional y también la eficacia radical del lenguaje para conectar con el mundo que late detrás de los espejos: la realidad es múltiple, en sus infinitas variantes o versiones; el conocimiento lógico queda anulado en favor de la vía intuitiva, mística, mítica, sacra, onírica y poética; el lenguaje es recuperado en tanto que instrumento vertebrador de lo humano con lo trascendente, instrumento mágico y propiciatorio del reencuentro con el origen.

Por otro lado, Borges no se conforma con desmontar el edificio de la lógica, de la Historia o de la ortodoxia, sino que actúa también, en paralelo, sobre el concepto absoluto de la propia identidad; se relativiza, así, la continuidad de la idea del yo, que aparece anulado o multiplicado —versionado— para permitir la aparición epifánica del misterio. Las muchas formas de la identidad extranjera de Borges están entregadas a su papel, trágico en

ocasiones, necesario siempre, de marcar el camino, apenas trazado, del regreso al origen del que proceden, a la idea de la patria inmaterial y atemporal que subyace en el fondo de la dispersión total de la realidad. Por supuesto, el amor y el enamorado aparecen como formas esenciales de la extranjería, aunque poco abundantes cuantitativamente; el enamorado cumple todos los requisitos del extranjero y lo representa de manera prototípica, puesto que reconoce la idea de la alteridad en el ser amado, se anula a sí mismo en favor de él, crea un espacio íntimo y privado que les pertenece a ambos en exclusiva, busca una unidad esencial con el otro que anula la escisión impuesta por el tiempo y la causalidad y se vincula de manera integral al devenir universal del Cosmos, convirtiéndose en clave o cifra del ser expulsado de su Paraíso que busca el camino para poder recuperarlo.

La paradoja, los abismos intelectuales, los laberintos del pensamiento y del lenguaje, la dispersión caótica unida al matiz exacto, la difuminación de los límites de la realidad, etc., son algunas de las peculiaridades que, tanto en la forma como en el fondo, caracterizan la poesía de Borges, como el resto de su creación. Su dispersión resulta ser, entonces, necesaria y no casual, al tiempo que es abierta y permite trazar, incluso, otros caminos diferentes de los sugeridos, pero que vienen a perfilar una figura bien reconocible, inconfundible, como es la personalidad literaria de Borges. Desconocemos los nombres de su ser extranjero, pero lo identificamos otro, distinto y el mismo; ignoramos el número de senderos trazados en su pampa interior o en su desierto, pero lo reconocemos abierto. Su yo foráneo, incrédulo e increíble, persevera en la búsqueda del tercer tigre, que no está en la selva ni en el verso, pese al absurdo de ser humano, de estar vivo, de escribir. Perdonado él mismo y perdonados los que lo obligan, por el tiempo, acepta como circunstancial la imposición histórica del destierro o del exilio, pero concibe como necesaria, trágicamente esencial, radical e íntima, la lucha que cada ser humano —especialmente el poeta—, como extranjero desgajado de su centro, mantiene por tratar de ver, con la sutilísima luz que se filtra desde el otro lado, el camino esencial por el que ha llegado. Su extranjería se da más por obligación autoimpuesta que por necesidad. No existe en el caso de Borges una desazón vital, una angustia existencial o existencialista, la certeza de la ausencia de respuestas, una necesidad de huida del medio impuesto; su idea del ser extranjero está más bien relacionada con la obligación de tratar de conocer, que existe y es tan poderosa como la de ser feliz. Tanteando las sombras se puede intuir una forma, la cosa que es, lo que podía haber sido: mujer, o tigre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. (1984): *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti.
BLANCHOT, M. (1980): "Notre compagne clandestine". En Laruelle (1980: 79-88).
——— (2001): "Lo extraño y el extranjero". *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* 49, 80.
BORGES, J. L. (1999): *Obra poética, 1923/1985*. Buenos Aires: Emecé.
BORRADORI, G. (2003): *La Filosofía en una época de terror: diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*. Madrid: Taurus.
DERRIDA, J. (2003): "Autoinmunidad: suicidios simbólicos y reales. Diálogo con Jacques Derrida". En Borradori (2003: 131-240).
FERNÁNDEZ, T. (comp) (1998): *Álbum biográfico de Jorge Luis Borges*. Madrid: Alianza Editorial.

- FERRERO, D. (2009): “Borges × Borges”. En <<http://www.geocities.com/soho/courtyard/1661/hartarte/literatura/borgesxborges.pdf>>. Consulta: 10/01/2009.
- HOUGHTON, R. M. M. (2003): *Vida y cartas de John Keats*. Valencia: Pre-Textos.
- LARUELLE, F. (ed.) (1980): *Textes pour Emmanuel Lévinas*. París: Jean-Michel Place.
- UNAMUNO, M. de (2006): *Andanzas y visiones españolas*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
En <<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/07039463289603917427857/016627.pdf?incr=1>>. Consulta: 07/01/2009.
- WOODALL, J. (1998): *La vida de Jorge Luis Borges: el hombre en el espejo del libro*. Barcelona: Gedisa.
- ZAMBRANO, M. (2004): *La razón en la sombra. Antología crítica*. Madrid: Siruela.