

los emires me buscan para llenarme de oro la boca,
 los ángeles ya saben de memoria mi último zéjel.
 Mis instrumentos de trabajo son la humillación y la angustia;
 ojalá yo hubiera nacido muerto.

En otra dialéctica, podríamos decir que el poeta, habitante del espejo, accede al arquetipo, verdad incommovible de las cosas, pero a precio de poner entre paréntesis su vida cotidiana. Hay en Borges la nostalgia de esta trivialidad hogareña, matrimonial, suburbana y «decentita» como el perdido paraíso de esas vidas no vividas, que nada tienen de excepcional y serán ceniza y amnesia. Por contra, el poeta accede a Apolo, al arcano, al «ávido cristal» del arquetipo, como se lee en «Un poeta del siglo XIII», que alude al hallazgo del soneto en algún lugar de Italia. Es, más que sujeto individual, un emblema, la plenitud de la circunferencia, el hombre que quiere ser nadie para ser todos los hombres, como el dios de Scoto Erígena y que atraviesa, «dichoso y desvelado», los mundos sucesivos de las sucesivas vidas y muertes, en un infinito desciframiento de enigmas que, acaso, sean la divina infinitud (cf. el poema «Alfonso Reyes»).

La dualidad se sintetiza a veces y Borges la canta en las figuras de Camoens y Cervantes («Un soldado de Urbina»); hombres que han hecho la guerra y hacen perdurar lo que vivieron y perdieron, en un poema. La epopeya es el precio de la muerte, o sea de la inmortalidad.

En todos estos casos hemos dado con una superficie cristalina, que evoca al espejo y que se vincula con la metáfora. También la lente que pulen las manos de Benito Spinoza en el soneto homónimo es un cristal donde el filósofo intenta labrar el infinito mapa de Dios. Como el arquetipo, la divinidad es un espejo, una superficie hábil al reflejo y la especulación.

Por fin, el espejo es metáfora de la escritura misma. Al igual que la palabra, el espejo refiere una cosa que carece de cuerpo, un reflejo que es un fantasma: el significado. Y, al igual que la palabra, el espejo es el lugar de la identificación («yo soy eso que está allí reflejado, yo soy ese fantasma») y se erige en sujeto de la identidad, en fuerza activa que sujeta la dispersión anecdótica de la historia. En el espejo se ordena el caos eventual del mero acontecer.

Toda identidad es, pues, al menos, dual. Borges pone en escena tal dualidad en una prosa llamada, no por casualidad, «Borges y yo». Yo es un sujeto sin nombre, que habla en primera del singular y se refiere a Borges como al «otro». Es el personaje público, el actor, el que falsea y magnifica —al mismo tiempo— lo que le ocurre a «yo», pero, a través de esta maniobra, asegura su perduración. «Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y es del olvido o del otro».

El espejo no es, en definitiva, quien recibe pasivamente una imagen, sino quien otorga la identidad. Es como el decir de la escritura, que sujeta a quien la emite. El sujeto de lo dicho se alza como significante y sujeta al sujeto que dice. La escritura es un espejo que es una metáfora que parece Dios y parece un arquetipo, o el fantas-

mal tesoro de todos los arquetipos, acaso incontable como la infinitud de las metáforas. Leemos en «Mayo 20, 1928»: «...tratará de imaginar que el otro, el del cristal, ejecuta los actos y que él, su doble, los repite.»

Como en el puro sueño de un espejo
(tú eres la realidad, yo su reflejo).
«Ricardo Güiraldes»

Estos recorridos nos permiten recapitular el lugar y la calidad de la historia en el universo borgiano. Ante todo, la historia es un cuento, algo que se narra y admitimos que ha ocurrido en algún momento del pasado. El último día de su vida, el hombre la inventa. Un moribundo febril convoca a un ejército y se propone como guerrero. Lo que ha de dejar en la historia, como ese «Isidoro Acevedo» o Isidoro Acevedo, es lo que se narre de él, tal vez por medio de un descendiente que él mismo no puede conocer. «Es verdad que lo ignoro todo sobre él / —salvo los nombres de lugar y las fechas: / fraudes de la palabra». Un solo poeta puede inventar toda una ciudad, como Evaristo Carriego inventa el Buenos Aires arrabalero. Un cobarde puede pasar a la historia como valiente, si sabe urdir su propia leyenda, como en «Tema del traidor y del héroe». La historia, aseguraba Voltaire, es una leyenda sobre la cual nos ponemos de acuerdo: una leyenda, algo que se está leyendo. Una inscripción, algo legible.

En este esquema, poco importa el contenido del cuento. Acaso todos los cuentos narran la misma historia, todos los héroes son Ulises y buscan el reconocimiento paterno que los hará herederos legítimos del poder, acreditando sus méritos por medio de unas hazañas que vencen a dioses y fuerzas naturales y que son motivo de otros cuentos. Por esto, los héroes borgianos carecen de psicología y Borges desdén la novela. Sus historias son intercambiables y no condicionan ninguna peculiaridad subjetiva. Un militar puede vencer en una batalla pero no gana jamás una guerra, pues, como le ocurre entender al coronel Suárez, «la batalla es eterna y puede prescindir de la pompa / de visibles ejércitos con clarines». Un héroe puede morir anónimo. Sólo un poema que lo enaltezca es capaz de alterar su porvenir. A contar desde el poema deviene memoria. El objetivo de los personajes borgianos es, finalmente, asumirse como fantasmas, desrealizando lo que tienen de real, valga la redundancia, al revés que los héroes clásicos, que intentan mundanizar sus fantasías, realizarlas, corporizarlas. La cifra puede ser Pedro Salvadores, un hombre encerrado en un sótano durante nueve años, que sueña con diversas cosas y acaba por creer que el mismo sótano donde sueña es parte de un sueño. La infinita ensoñación sucesiva de sucesivas vigilias que constituye la calidad de lo «real» en «Las ruinas circulares».

Sólo sobrevive de esta fantasmización de la historia alguna figura que el poeta reconoce como antepasado y que autoriza o desautoriza su vida, conforme las estrategias del espejo. Son lo que podríamos llamar «metáforas mayores» o nudos de la historia.

Borges se siente desautorizado por sus ancestros militares, capaces de matar y engendrar. En cambio, lo autorizan sus metáforas mayores escriturales, personajes civi-

les que han sido capaces de constituir una escritura fundacional que Borges descifra como tardío lector. En el prólogo de *El Hacedor*, por ejemplo, Leopoldo Lugones aparece como un fantasma que aprueba los versos de Borges, en tanto éste se imagina el momento en que ambos serán igualmente fantasmales. Sarmiento, uno de los pocos próceres civiles que canta nuestro escritor es, desde su sede fundacional, «el soñador (que) sigue soñándonos».

Para terminar, un cuento. Veo en el espejo de Borges aparecer a un director de cine, uno de sus favoritos: Josef von Sternberg. Ha filmado la escena final de *Deshonored*. Marlene Dietrich, espía X-27, ha traicionado a su patria por amor a un militar enemigo, Victor Mac Laglen, y está a punto de ser fusilada. El oficial encargado de hacerlo es el bello y trémulo Barry Norton, un paisano de Borges. Se niega. Su espada vacila en su mano. Marlene se mira en ella como en un espejo, retoca el carmín de sus labios y sonríe, insinuadora. Enseguida la ametrallan. Su rostro eterno es el reflejo en un espejo que es una espada.

Blas Matamoro

Bibliografía

- CROCE, BENEDETTO, *La filosofía de Giambattista Vico*, Laterza, Bari, 1973. Cap. cuarto: «La forma fantástica del conocer».
- ECO, UMBERTO, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, trad. de Ricardo Pochtar, Lumen, Barcelona, 1990. Cap. «Metáfora y semiosis».
- KRISTEVA, JULIA, *Historias de amor*, trad. de Araceli Ramos Martín, Siglo XXI, México, 1987. Cap. «Males de amor: el campo de la metáfora».
- MATAMORO, BLAS, «La traducción literaria», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 479, mayo de 1990, págs. 89-100.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, «El tabú y la metáfora», en *La deshumanización del arte* (O.C., tomo III); «Las dos grandes metáforas», en *El Espectador*, IV, 1925 (O.C., tomo II); *Ensayo de estética a manera de prólogo* (O.C., tomo VI), Revista de Occidente, Madrid, 1962.

Jan Voss. De la suite *La vie parisienne*, 1961

