

BORGES Y HOMERO, EL INMORTAL

En el núcleo de los poemas homéricos se encuentra el recuerdo de uno de los mayores desastres de que pueda dar cuenta el hombre: la destrucción de una ciudad. Una ciudad es la suma de la nobleza del hombre; en ella es donde su condición se encuentra más plenamente humanizada. Cuando una ciudad es destruída, el hombre se siente obligado a vagar por la tierra o a morar en las estepas, y regresar parcialmente a la condición de las bestias. Este es el hecho central de la *Ilíada*. Retumbando con los sonos de la épica, ora con alusiones veladas, ora con estridentes lamentos, trata del odioso hecho de que una antigua y espléndida ciudad pereciera junto al mar (...) La *Odisea* habla de las consecuencias. Es la epopeya del individuo desplazado. Las ciudades han caído y los supervivientes vagan por la faz de la tierra como piratas o mendigos¹.

El regreso de Ulises

Como Ulises hacia su Itaca natal, vuelve Borges -muy joven aun- de Ginebra a Buenos Aires donde en 1923 publicó *Fervor de Buenos Aires*, su primer poemario. Es la vuelta al hogar del viajero, que viene investido del poder que otorga la experiencia, para arraigarse y poner en palabras el amor por su ciudad natal. Pero todavía no se había identificado con Ulises; lo supo cuando escribió su "Arte Poética" (*El Hacedor*, 1960):

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
Lloró de amor al divisar su Itaca
verde y humilde. El arte es esa Itaca
De verde eternidad, no de prodigios.

El motivo de reconocimiento de sus raíces es fuertemente emocional y figurativo. En los poemas de *Fervor* se habla del arte poético del nuevo bardo, de la Ciudad, del hogar recuperado. Para comprender hay que poder comparar, disponer de un paradigma que se arma con imágenes de la gran aldea de la infancia y las ciudades europeas que conoció; es posible que la vida en Ginebra -una ciudad provinciana- le haya modificado su imagen de la ciudad. Se va así inventando la Ciudad arquetípica, la polis ideal o modelizadora que lo conduciría a escribir en 1929 su gran poema celebratorio: "La fundación mitológica de Buenos Aires" (*Cuaderno San Martín*, 1929).

Al mismo tiempo, junto a la jubilosa celebración fue creciendo la nostalgia de una Ciudad cambiada por el tiempo, que ya no existía. Y allí entonces caminará por las calles para ir recuperando la Itaca verde y humilde, cuyo modelo es la escala pequeña de la polis como la describe Aristóteles en **La Política**, donde cada ciudadano conocería de vista a los demás y donde las relaciones cara a cara permitirían el arte de la conversación en la plaza o en el café; pero Buenos Aires ha crecido y Borges rechaza esa urbe, cuyas calles "molestadas de prisas y ajetreos" han empezado a poblarse de inmigrantes y a arrinconar la vida de antaño en la **periferia**. Se imprime un cambio en la experiencia del poeta desde la ciudad como espacio tópico -territorio de denotaciones y connotaciones- hacia las imágenes que la aproximan al mito; este proceso va acompañado de un tono que oscila entre una visión eufórica o disfórica, un fervor por y contra, la celebración jubilosa o la elegía ante los objetos y espacios urbanos. Los recubre un aura sagrada que recorta lo que el poeta reconoce como suyo².

Entonces su verde Itaca será la **imagen del barrio de Palermo - una zona de la periferia-** donde Borges nació, el lugar del genos, de los dioses lares de la familia y de la patria. Buenos Aires se habría fundado en: "la manzana pareja que persiste en mi barrio: Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga". La nostalgia será puesta en palabras que han de preservar a su ciudad del olvido. Así se lee -entre muchos poemas- la "Elegía de los portones", que hará perdurar en la memoria de los que vendrán "un Palermo pintado con vaivén de recuerdo y que se va en la muerte chica de los olvidos".

Por encima de cualquier otra cosa, la **Ilíada** y la **Odisea** afirman que la vida de los hombres será reducida a polvo a menos que obtengan la inmortalidad mediante el canto de un poeta(...) Homero fue el primer gran poeta de la literatura occidental por haber sido el primero en comprender los infinitos recursos de la palabra escrita³.

Así, desde el inicio Borges se identifica con el poeta Padre⁴ de todos los tiempos: Homero, el inmortal. Como él, tiene la misión de immortalizar con su voz la ciudad de sus sueños, esa Itaca que le da la clave de su deseo, de su energía creadora, el tamaño de su esperanza.

Como toda "gran aldea", la humilde Itaca rioplatense padece un mal crónico :

No hay leyendas en esta tierra y ni un solo fantasma camina por nuestras calles (...). nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga. aquí no se ha engendrado ninguna idea que se parezca a mi Buenos Aires, a este Buenos Aires innumerable(...). Ya Buenos Aires, más que una ciudad es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen. Ese es el tamaño de mi esperanza que a todos nos invita a ser dioses y a trabajar en su encarnación. (El tamaño de mi esperanza, 1926).⁵

En este texto programático se lee cómo le va a atribuir la jerarquía de polis⁶; con el mismo amor que Ulises, va creando un sujeto poético que, entre otras muchas funciones, se constituirá como el **mitógrafo** de Buenos Aires. Señala Steiner que estamos mucho más cerca de Homero que nuestros antecesores, por nuestra capacidad moderna de recuperar a través de los mitos la historia del inconsciente. Y el mitógrafo por excelencia no es el historiador sino el poeta, ya que la mitología es algo más que la historia hecha recuerdo:

Los mitos se encuentran entre los órdenes de experiencia más directos y sutiles porque vuelven a poner en escena momentos de verdades o crisis memorables en el **discurso** de la condición humana y ésto es lo que les otorga su obsesiva universalidad. (Steiner).

Todavía en los poemas 1923-1953 Borges es Nadie como Ulises pero más adelante pretenderá ser todo, como Homero (El Hacedor, 1960). En el principio ansía volver para quedarse junto a su reina: "Buenos Aires, la reina del Plata". En el poema "Odisea, libro vigésimo tercero"⁷ leemos:

Ya la espada de hierro ha ejecutado
La debida labor de la venganza:
Ya los ásperos dardos y la lanza
La sangre del perverso han prodigado.
A despecho de un dios y de sus mares
A su reino y su reina ha vuelto Ulises.
A despecho de un dios y de los grises
Vientos y del estrépito de Ares.
Ya en el amor del compartido lecho
Duerme la clara reina sobre el pecho
De su rey pero dónde está aquel hombre
Que en los días y las noches del destierro
Erraba por el mundo como un perro
y decía que Nadie era su nombre ?

Homero en la Ciudad de los Inmortales

El texto más complejo en relación con la tradición homérica es "El inmortal" (1947), publicado en **El aleph**.

El cuento, al igual que otros, plantea una opción fundamental. Como todo texto, es un compromiso entre Eros -pulsión de vida- y Thanatos -pulsión de muerte-⁸ donde Eros se impondrá, pero ello supone la aceptación de la condición mortal. Los personajes pueden elegir entre ser inmortales o mortales, entre ser "trogloditas" u hombres, entre durar o vivir, entre negar tiempo o aceptarlo como esencia del ser. La condición de inmortal conduce a la degradación de lo específicamente humano e individual: la facultad de crear (ser Todos es ser Nadie). Por ello, al narrar la biografía de un personaje entran en la trama otros dos: Cartaphilus, copista y traductor; Marco Flaminio Ruffo, un soldado romano que "vegeta en la inacción" y un troglodita⁹, habitante de la horrible Ciudad de los Inmortales que resultará ser Homero, el inmortal.

El texto presenta el esquema de un viaje donde la imagen de Ulises y de la Odisea es omnipresente; el trayecto podría describirse como un **ascenso a los infiernos**. El ámbito físico de la inmortalidad - La Ciudad de los Inmortales- se halla en lo alto, es una acrópolis. El encuentro con la horrorosa Ciudad, que está en ruinas, es el vértice más elevado; luego empieza el regreso y enseguida las revelaciones, hasta hallar el río que devuelve la condición mortal y la ansiada muerte en el mar (Homero murió en la isla de los). Esta inversión de la marcha se entiende mejor en el contexto de la estructura del libro¹⁰. Aquí abajo, en el mundo humano, los seres están sujetos al tiempo y a la identidad individual: esa es la terrible y única realidad como lo prueba el patético epílogo de **Nueva refutación del tiempo** (O.I. 1952). Idéntica inversión del esquema platónico se observa en "El inmortal" donde la elección a favor del Eros es también la de la temporalidad y de la muerte, condicionando así la **espacialidad referencial** del relato: la Ciudad de los Inmortales es horrorosa porque es irreal, atemporal: **no tiene sentido, que es carencia de finalidad, y por eso ha**

de ser desdeñada y olvidada. Borges la ubica en la altura y entonces el descenso es una vuelta al mundo para salir del sinsentido infernal.

El discurso que la describe constituye una microestructura de la oposición donde se apoya el relato. El espacio es la figuración de la atemporalidad, contrapuesta con la percepción de la conciencia individual más apta para el Cosmos que para el Caos, con el sufrimiento que ello acarrea. El laberinto, como representación del inconciente, y arriba, la arquitectura absurda de una ciudad sin tiempo¹¹. Es el reverso de la imagen de la Polis y de la Civitas perfectas, cuyo modelo va a aparecer en la visión embelesada del bárbaro Droctulf ante la ciudad de Ravena ("Historia del guerrero y de la cautiva", 1949). Recordamos que para Steiner, "una ciudad es la suma de la nobleza del hombre; en ella es donde su condición se encuentra más plenamente humanizada". Es el Cosmos que los griegos oponen al Caos¹².

El troglodita aparece tirado en la arena, "donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos, que eran como las letras de los sueños, que uno está a punto de entender y luego se juntan". La escritura no es posible en la atemporalidad y el sinsentido. Si Homero mortal, en su ser histórico, fue un escritor, también es el Escritor Arquetipo cuya escritura se acumula sobre sí misma como los signos oníricos y se hace ininteligible porque es simultánea, no sucesiva¹³. Si en el plano de la experiencia, la exploración de la ciudad es un tormento, en el plano simbólico representa el pasaje ritual del hombre a través del microcosmos que él mismo encierra y que está concebido como una réplica arquetípica del universo¹⁴.

Ruffo, el tribuno explorador, quiere enseñarle a hablar pero se estrella contra la inmovilidad y la pasividad del troglodita. Pero un día llueve y el estímulo físico del agua obra el milagro de despertarlos¹⁵.

Entonces, con mansa admiración, como si descubriera una cosa perdida y olvidada hace mucho tiempo, Argos balbuceó estas palabras: **Argos, perro de Ulises**. Y después también, sin mirarme: **Este perro tirado en el estiércol**. Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real. Le pregunté qué sabía de la Odisea. La práctica del griego le era penosa; tuve que repetir la pregunta. **Muy poco**, dijo. **Menos que el rapsoda más pobre**. **Ya habrán pasado mil cien años desde que la inventé**.

Al igual que en otros relatos, hay un desdoblamiento de la identidad y un anhelo parejo de unidad. Ruffo es soldado, el hombre de acción obligado a la inacción. Homero es un intelectual y un poeta. La antinomia entre el hombre de acción y el escritor se destruye en la fusión de identidades en el relato de Cartaphilus. Este tercer personaje agrega la dimensión del status del autor siempre presente en los textos de Borges. Hacia el final, al recuperarse las identidades individuales, se desbarata la trinidad. Cartaphilus es el mismo Ruffo y el mismo Homero que nueve siglos después ha cambiado varios oficios y culmina como lector, bibliófilo -según indica su nombre-, **mercader de antigüedades**, copista y, a lo sumo, traductor. Vivirá hasta poder contar la o las biografías. Sus últimas palabras:

Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolo de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero, en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve seré todos: estaré muerto.

Sigue una post-data del "traductor" y un comentario sobre la autenticidad del manuscrito, para así poner en juego la calidad estética y filosófica del trabajo escriturario. Cartaphilus ha introducido la dimensión de la ironía trágica: la vida y la experiencia se degradan al transformarse en escritura: "Ya no quedan imágenes del recuerdo, sólo quedan palabras... palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otro, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos" .

Nace la escritura de la Historia. El pasado es la heterogénea suma de los textos de otros, superposición y concatenación de discursos. Los libros son nuestro pasado: para anularlo, el emperador de la China los quemó. Son la memoria humana, dan la única dimensión real de la Historia ante el tiempo que todo lo borra. El relato de Cartaphilus / Borges se erige como propuesta para salir del laberinto. Escribir es perder el laberinto, es decidir en el jardín de senderos que se bifurcan, es elegir uno de ellos. Borges definió el vivir como "salir del paso a cada rato"¹⁶.

Todo poeta quisiera ser Homero, todo hombre quisiera ser inmortal. Borges, sin negar del todo ese impulso del Eros, por un momento se identifica con Homero para poder mejor decirnos, mediante una vuelta de tuerca de su percutante ironía, que prefiere seguir siendo Borges y contar este

cuento. La misma ironía cataliza los símbolos para hacer percibir lo irreconciliable como simultáneamente válido. Llevando hasta sus límites el sistema de oposiciones que estructuran el texto. Se confronta así la dimensión personal del ser y su dimensión arquetípica, la Memoria y el Olvido; las difusas manifestaciones de Homero -portador de la conciencia humana y arquetipo del creador- sostienen lo impersonal hasta que recupera la Memoria y revela los enigmas textuales:

Memoria y Olvido son los puntos extremos que traman la textura de un texto: inscripción y borramiento son las operaciones que engendran la escritura. Operaciones que convocan la memoria textual y el olvido textual (...) Eso se llama palimpsesto: al escribir borramos la escritura del otro, de los otros, la cancelamos, pero al mismo tiempo la inscribimos en nuestra propia escritura⁴⁷.

El genio inventivo de Borges se manifiesta en esa necesidad del texto de contener el germen de su propia modificación irónica y crítica. Homero no se acuerda de aquello que lo hiciera famoso y que justificara su existencia entre los hombres: la posesión del griego y la escritura de la Odisea.

En la apreciación del significado esencial de la obra homérica G. Steiner coincide con Borges. Homero, poeta inmortal, es el punto de partida de la tradición literaria occidental de la que Borges estaba tan sabiamente impregnado. Y esta tradición ha de recogerla Cartaphilus, el **mercader** de textos antiguos. No otra cosa hicieron Homero y Borges con algunas viejas historias de la humanidad: comprarlas y volver a venderlas, apropiarse de ellas y volver a contarlas. Dice Borges: "En los mercados populosos o al pie de una montaña de cumbre incierta, en la que bien podía haber sátiros, había escuchado complicadas historias, que recibió como recibía la realidad, sin indagar si eran verdaderas o falsas"; ratifica Steiner: "Homero es el compilador de **La Ilíada** y el autor de **La Odisea**". Palabra oral o escrita, se trata de escribir y reescribir las Odiseas, las Ilíadas, los Quijotes. La tradición literaria no es más que "una máquina de robar y disfrazar lo que se roba" ha dicho con gracia Ricardo Piglia, no por casualidad hablando de Borges.

Los Hacedores

El topos de la justificación del poeta ante el mundo y el vaivén entre una visión eufórica o disfórica ante su propio quehacer está sembrado en todos los textos de Borges, ya desde los poemas de **Fervor** (1923)⁶; aquí se elige "Casi juicio final" (1925), donde el poeta se justifica e incluso desafía el posible juicio de sus contemporáneos:

He santificado con versos la ciudad que me ciñe:
la infinitud del arrabal, los solares.
En pos del horizonte de las calles he soltado mis
salmos y traen sabor de lejanía,
He dicho asombro de vivir donde otros dicen sola-
mente costumbre (...)
Siento el pavor de la belleza :quién se atreverá a
condenarme si esta gran luna de mi soledad me
perdona ?

Su expresión más patética se encuentra en el poema "Mateo XXV,30" de 1953 (**El otro, el mismo**), posterior a la invención de aquel Homero inmortal, degradado y sin memoria:

En vano te hemos prodigado el océano
En vano el sol, que vieron los maravillados ojos de Whitman;
Has gastado los años y te han gastado,
Y todavía no has escrito el poema.

Se rehabilita, en cambio, cuando en 1960 escribe **El Hacedor** y se identifica plenamente con Homero ahora mortal, pues los une la ceguera y ambos han hecho el periplo interior, es decir, "demorarse en los goces de la memoria":

Con grave asombro comprendió. En esta noche de sus ojos mortales, a la que ahora descendía, lo aguardaban también el amor y el riesgo. Ares y Afrodita, porque ya adivinaba (porque ya lo cercaba) un rumor de gloria y de hexámetros, un rumor de hombres que defienden un templo que los dioses no salvarán y de bajeles negros que buscan por el mar una isla querida, el rumor de las Odiseas e Ilíadas que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la

memoria humana. Sabemos estas cosas, pero no las que sintió al descender a la última sombra. ("El Hacedor" en **El Hacedor**, 1960).

Sólo una revisión del índice de este libro permite hallar muchos entre los más bellos textos sobre el arte de poetizar que Borges haya escrito. Cabe recordar que el libro fue dedicado al poeta Leopoldo Lugones y que el autor ensaya un encuentro, un discurso, y sueña que Lugones lo acepta. Asimismo, hay muchos poemas y elegías dedicadas a poetas también desaparecidos, incluso a su propio padre como era de esperar en este contexto. En el epílogo declara: "de cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y variada silva de varia lección".

La variedad estará tal vez en los títulos y la mezcla de versos y prosa, pero los **ejes semánticos** que atraviesan el libro giran alrededor del arte poético¹⁹. Los goces de la Memoria que permiten la creación, contra el trabajo traicionero del Olvido. La discordia entre la realidad del mundo cotidiano y el mundo irreal de la ficción, que el paso del tiempo suele limar, "porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin" ("Parábola de Cervantes y el Quijote"). La discordia entre las palabras y las cosas: cuando Giambattista Marino estaba en su lecho de muerte, alguien pone una rosa amarilla en un vaso y él murmura:

los versos inevitables que ya lo hastían un poco: Purpura del jardín, pompa del prado / gema de primavera, ojo de abril. Entonces ocurrió la revelación, Marino vio la rosa (...) sintió que ella estaba en su eternidad, no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar y que los altos y soberbios volúmenes no eran (como su vanidad soñó), un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo (...) Esta iluminación alcanzó Marino en la víspera de su muerte, y Homero y Dante acaso la alcanzaron también. ("Una rosa amarilla").

Es **El Hacedor** el libro de la madurez donde se lee un apacible compromiso entre aquel fervor por y contra, entre la euforia y la disforia ante los éxitos o los fracasos. Lo que se perdió en apasionada ira o entusiasmo febril, se ganó en filosófica equidad. Así lo dejan leer los poemas "La luna", "El otro tigre" o "Arte Poética"²⁰.

La sabia resignación asoma en el "Poema de los dones" donde la dupla Homero/ Borges se reitera en Borges/ Groussac, los tres unidos por la ceguera. La sabiduría se afianza en su gran libro de poemas de la vejez. **La Cifra** (1982): en el poema epónimo se cifra en la luna el tiempo

irrecuperable, pero también el poeta da cabida a la reflexión y nos convoca: **"Vivimos descubriendo y olvidando esa dulce costumbre de la noche. Hay que mirarla bien. Puede ser última"** .

En nuestra lengua, la traducción del término griego como "el hacedor" sólo se aplica a dios ¿Borges y su Homero habrían incurrido en la hybris, habrán pecado de soberbia antes de descender a la última sombra?

ESTELA CEDOLA

CONICET - UBA

NOTAS

¹.STEINER, George. "Homero y los eruditos". En *Lenguaje y silencio*. Barcelona, Gedisa, 1990.

Todas las citas de Steiner fueron tomadas de este texto.

². "Fervor por y contra" dice Enrique Pezzoni en su bello análisis del primer poemario. *El texto y sus voces*. Buenos Aires, Sudamericana, 1990.

La noción de *aura* es utilizada por Walter Benjamín: "Paris, capitale du XIX siècle". En *ESSAIS*. Paris, Denoel-Gonthier, 1983. Tomo II. El *aura* es una especie de comunicación auténtica entre el sujeto que mira y el objeto mirado.

Las nociones de *euforia* y *disforia* son utilizadas por Wladimir Krisinsky: "Entre aliénation et utopies. La ville dans la poésie moderne". En *Revue d'Esthétique*. Paris, Edition U.G.C. 10/18, 1977. Fueron tomadas, a su vez, de un trabajo de A.J. Greimas: "Pour une sémiotique topologique". En *Sémiotique de l'espace*. Paris, Denoel-Gonthier, 1979.

³. Cf. STEINER, George. Op. Cit.

⁴. La noción de poeta Padre como modelo, origen, fuente fue tratada desde varios lugares de la crítica. La de "escritor faro", que tiene alguna semejanza pertenece a Pierre Bourdieu (Cf *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995).

Se elige aquella de procedencia psicoanalítica: "El fantasma de la paternidad textual posee dos versiones relevantes: el reconocimiento y por ende la búsqueda de las fuentes originarias (la intertextualidad (...)) Ruptura del original y simultáneamente de la copia, el protopadre textual es una reconstrucción imaginaria producto de la lectura que la escritura realiza (...) filiaciones que se piensan en las genealogías para encontrarse en el originario mito de la fundación y el escándalo lógico equivalente: el fundador es el hijo (cf. Borges: "Kafka y sus precursores", "Borges y yo", "Borges y el otro"). (...) El sueño de una partogénesis textual (...) donde se convoca simultáneamente la violencia de la autonomía parricida, lucha contra el Padre Textual Simbólico en busca de una separación y el deseo imposible de una sucesión imaginaria, que será siempre efecto de una lectura histórica que efectuará el otro, y de cancelación definitiva de la deuda paterna. Siguiendo la teorización freudiana y lacaniana, empleamos el concepto de paternidad como un operador de relación contradictoria: Freud señaló claramente la relación de patriarcado -reconocimiento de filiación paterna- como conclusión e inferencia lógica, en oposición al testimonio de los sentidos propio del reconocimiento de la relación de matriarcado. Lacan retoma esta posición y confirma la función lógica del Nombre del Padre como Otro Simbólico, como lugar de la Ley, que para nosotros constituye la ley Textual. La función paterna permite la articulación entre la sucesión diacrónica y la simultaneidad sincrónica (extratextualidad e intratextualidad). Esta función de la Ley como operador lógico de relación nos permite fundar la intertextualidad sobre las operaciones estructurales de alienación (identificación) y separación (sustitución) entre los textos ancestros y los textos que se filian y afilian en esa relación. La categoría de Otro Textual implica, por lo tanto, el reconocimiento de las articulaciones del texto en su relación de filiación textual como lectura de los ancestros y por lo tanto la constitución de genealogías, los linajes y las estirpes".

Cf. ROSA, Nicolás. *El arte del olvido*. Buenos Aires, Puntosur, 1990. "El fantasma de la paternidad textual" (P.p. 24 a 32).

⁵.BORGES, J.L. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Seix Barral, 1994. La 1ra. edición: Proa, 1926.

⁶.Cf. KRISINSKY, Wladimir. Op. Cit.

"La ciudad no se inscribe en una estructura utópica de lo posible: o bien está perdida como ideal griego, o bien se erige, imponente."

Cf. BENVENISTE, E. "Deux modèles linguistiques de la cité". En *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1974. Se trata de la civitas y la polis: " (...) Tout à l'opposé, dans le modèle grec, la donnée première est une entité la polis. Celle-ci, corps abstrait. Etat, source et centre d'autorité, existe par elle même. Elle ne s'incarne ni en édifice, ni en institution, ni en une assemblée. Elle est indépendante del hommes, et sa seule assise matérielle est l'étendue du territoire qui la fonde."

⁷. En *El otro, el mismo*, 1964. En el poema citado se descubre la índole de muchos personajes de los cuentos: coexistencia de los rasgos intelectual o del poeta -amante de la vida, devoto de Afrodita- con el guerrero- amante de la espada, devoto de Ares. En general toma la forma de rivalidad, aparente o verdadera, una coincidencia de los opuestos... En "Los teólogos", hay odio y fascinación entre los teólogos adversarios. En "El inmortal" veremos la fusión y posterior separación de tres identidades. Todo esto lo traté detalladamente en todos los relatos de *El aleph*.

Cf. CEDOLA, Estela. *Borges o la coincidencia los opuestos*. Buenos Aires, EUDEBA, 1987. 2da. edición 1993.

A propósito de *La Iliada* dice Steiner: "el poeta se revela en el gusto por la acción física y la amanerada ferocidad del combate personal. Ve la vida iluminada por el fuego de una energía central e inextinguible".

"La reina del Plata" es la ciudad de Buenos Aires en la letra de un tango que hizo famoso Carlos Gardel.

⁸. Cf. KOFMAN, Sarah. *El nacimiento del arte*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

⁹. "Vegeta en la inacción", mientras otros soldados "cosechaban la gloria". Estas privaciones - como a los guerreros de la *Iliada* - lo impulsa a emprender la expedición "por temerosos y difusos desiertos", en busca de la Ciudad de los Inmortales. Cabe señalar la coincidencia con el poema anteriormente citado. (Cf. Steiner, nota 7).

Los trogloditas pertenecen al ejército de los ratones; su nombre significa "que se esconde y habita en los agujeros". Es una alusión irónica a la *Batraconomyomquia*, poema burlesco que los homéridas atribuyen a Homero. En el momento de las revelaciones, párrafo IV: (Homero) "Habitó un siglo en la Ciudad de los Inmortales; cuando la derribaron aconsejó la fundación de otra. Ello no debe sorprendernos; es fama que después de cantar la guerra de Ilión, cantó la guerra de las ranas y los ratones. Fue como un dios que creara el Cosmos y luego el Caos".

¹⁰ En "Los teólogos" el narrador utiliza un esquema de la filosofía gnóstica inspirada en el arquetipo platónico según el cual el hombre es un reflejo del que está en el cielo, una sombra. Pero Borges lo invierte, materializa la relación y propone, por boca de los herejes, que el hombre de arriba es un reflejo del hombre material, del que está abajo, del único real. Cf. Cédola, Estela. Op. cit.

¹¹. Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó. Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y las balaustradas hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas. Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches. Esta ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz. No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas.

El laberinto tiene una finalidad en cada texto donde aparece. Aquí es "confundir a los hombres". En "La casa de Asterión" hace falta el hilo de Ariadna para que Teseo pueda salir. El psicoanalista Didier Anzieu -autor de uno de los trabajos más serios con enfoque psicoanalítico sobre los textos de Borges- desvaloriza el "éxtasis de cierta crítica" ante el laberinto y señala que se trata de "una imagen del pensamiento obsesivo que responde a la necesidad del aparato psíquico de darse su propia representación". También relaciona acertadamente la visión de la ciudad (las últimas líneas citadas) con un fantasma del cuerpo fragmentado. Esto es coherente con las imágenes de los inmortales/ trogloditas, dedicados a la "pura especulación", incluido Homero. Cf. ANZIEU, Didier. "Le corps et le code dans les contes de J. Borges". En *Nouvelle Revue de Psychanalyse* Paris, Gallimard, 1971. Nro. 3.

¹². Las guerras lo traen a Ravena y allí ve algo que no ha visto jamás o que no ha visto con plenitud. Ve el día, ve los cipreses y el mármol. Ve un conjunto que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos. Ninguna de esas fábricas (lo sé), lo impresiona por bella; lo tocan como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin

ignoráramos pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal. Quizá le basta ver un solo arco, con una incomprendible inscripción en eternas letras romanas. Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación, la Ciudad. Sabe que en ella será un perro o un niño, que no empezará siquiera a entenderla pero sabe también que ella vale más que sus dioses y que la fe jurada y que todas las ciénagas de Alemania. (El aleph. Buenos Aires, Emecé, 1957) .

¹³ En el cuento "El aleph", la visión simultánea del universo, convergente en un punto, en un "instante gigantesco", provoca la "desesperación" del escritor para describirlo: "Lo que vieron mis ojos fue simultáneo; lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré"

Cabe recordar que los textos borgeanos se detienen en el umbral del sentido, en los bordes de lo inefable: "la inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizás, el hecho estético". "La muralla y los libros". En *Otras Inquisiciones* (1952).

¹⁴ WEELOCK, Carter. *The mythmaker. A study of motive and symbol in the short stories of J.L. Borges*. Austin, University of Texas Press, 1969.

"El hombre está condenado a poseer el mundo como lenguaje, lo cual no puede predecir el orden subjetivo, sino tan sólo reflejar las memorias imperfectas de la mente". También esta imagen es un buen ejemplo de la interpretación del texto como "una tentativa de representación simbólica del encuentro metafísico entre el individuo y la dimensión arquetípica del ser. Un encuentro desgarrador para el alma". (La traducción es mía).

Cf. MURILLO, Luis. "El inmortal". En *Cahiers de L'Herne*, París, 1964.

¹⁵ La lluvia es universalmente considerada como el símbolo de las influencias celestes recibidas por la tierra; agente fecundador del suelo debido al impulso del eros cósmico.

¹⁶ Cf. Cédola Estela. "Tiempo de la imaginación y tiempo de la historia en El jardín de senderos que se bifurcan". En *Linguística e letteratura*. Pisa, Giardini Editori, 1985. Vol.X.1-2. Si -como dijo Borges, vivir es "salir del paso a cada rato"- la escritura también respira así: "El jardín de senderos que se bifurcan" (*Ficciones*, 1942) se puede contar porque se elige una anécdota -entre todas las otras posibles- que se desarrolla en el tiempo histórico, que triunfa por sobre el tiempo de la ficción infinita de la inenarrable novela de Tsui-Pen.

¹⁷ Cf. ROSA, Nicolás. "Texto, palimpsesto: memoria y olvido textual". En BLUIER, Karl y DE TORO, Alfonso (eds). *JORGE LUIS BORGES. Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura*. Frankfurt-Madrid, 1995.

¹⁸ En *Fervor*, "Forjadura" y "Vanilocuencia" permiten leer ese vaivén. "Versos de catorce" y "Casi juicio final", nos ofrecen el equivalente en *Luna de enfrente* (1925).

¹⁹ "Se podría decir que la poesía de Borges se basa en cierta monotonía isotópica (...). A pesar de esta monotonía, la fascinación que pueda ejercer esta poesía está contenida en su heterogeneidad estructural y discursiva (...). La poesía así como la prosa muestran su originalidad en virtud de una interacción entre tres tipos de enunciados: poético, narrativo y erudito. Borges no puede actuar con exclusividad según los códigos de la prosa, de la poesía o del discurso filosófico. Una dialectización de tales códigos, del mismo modo que una transgresión del género poético, de la prosa y del ensayo filosófico condicionan la lectura".

Cf. KRYSINSKI, Wladimir. "Isotopías y procesos cognitivos en la poesía de Borges". En *Bluher y De Toro*. Op. cit. .

²⁰ "La cifra":

La amistad silenciosa de la luna/ (cito mal a Virgilio) te acompaña/ desde aquella perdida hoy en el tiempo/ noche o atardecer en que tus vagos/ ojos la descifraron para siempre/ en un jardín o en un patio que son polvo./ ¿Para siempre? Yo sé que alguien, un día/ podrá decirte verdaderamente: / No volverás a ver la clara luna./ has agotado ya la inalterable/ suma de veces que te da el destino./ Inútil abrir todas las ventanas/ del mundo. Es tarde. No darás con ella./ Vivimos descubriendo y olvidando/ esa dulce costumbre de la noche. / Hay que mirarla bien. Puede ser última