

La extenuación de la imagen

La estética de la devastación

Arrasado el jardín, profanados los cálices y las aras, entraron a caballo los hunos en la biblioteca monástica y rompieron los libros incomprensibles y los vituperaron y los quemaron, acaso temerosos de que las letras encubrieran blasfemias contra su dios, que era una cimitarra de hierro. Ardieron palimpsestos y códices, pero en el corazón de la hoguera, entre la ceniza, perduró casi intacto el libro duodécimo de la *Civitas Dei*, que narra que Platón enseñó en Atenas que, al cabo de los siglos, todas las cosas recuperarán su estado anterior, y él, en Atenas, ante el mismo auditorio, de nuevo enseñará esa doctrina. (*El Aleph*. OC 1: 550)

Es clara la intención compositiva a la que responden estas líneas, situadas al inicio de uno de los relatos de *El Aleph*. La figura de la conflagración precede a la tematización de un objeto casualmente salvado de las llamas, el fragmento de la *Civitas Dei* que se presentará como el nexo inexplicable entre dos culturas o dos épocas. Diríase que el azar ha escogido así su propio volumen frente al vasto catálogo de la biblioteca, declarando indiferente todo cuanto resta. Pensada de este modo, desde luego, la referencia a la destrucción y la desolación se subordina a la metáfora de la singularización del objeto. La mirada particular (la del lector, la del crítico) no haría sino aislar un segmento de la infinita suma de posibilidades que es la biblioteca en sí misma. En ese sentido se afirma que uno de los volúmenes de "La biblioteca de Babel", por ejemplo, "...es un mero laberinto de letras, pero la página penúltima dice *Oh tiempo tus pirámides*"¹. El "pero" marca el pasaje injustificable de la totalidad a la singularidad, el punto en el que el universo es presa de una instantánea conflagración en nombre de una cierta intensificación de la mirada. Allí, al parecer, el libro meramente posible cobra realidad.

¹ *Ficciones*. OC 1: 86. Es interesante notar cómo, en *El otro, el mismo*, la métrica autoriza la variación de esta exclamación: "¡oh Tiempo! tus efímeras pirámides." (OC 2: 244)

Cabe pensar, sin embargo, que el tema de la destrucción desempeña en la obra borgesiana un rol más amplio que el que esta fácil alegoría verifica. En cierto modo, la conflagración alcanza al libro mismo en su existencia singular, la singularidad del libro es en sí misma paradójica. Aun en el marco de una inevitable interpretación alegórica, lo que las llamas perdonan es sólo un capítulo, sólo una página, sólo una frase, sólo una palabra. Podríamos sin duda extender esta serie hasta el punto en el que la así salvada “unidad” del sentido se identifica con un mero e incomprendible trazo. Hay algo más que simple ironía en el hecho de que la mirada del lector deba detenerse ante expresiones tales como “Oh tiempo tus pirámides” o incluso “axaxaxas Mlő”. La estética borgesiana no es sólo una estética del fragmento. O, mejor: permite advertir cómo la pasión por lo fragmentario se prolonga en la búsqueda de un trazo siempre menos perceptible, siempre más próximo a la total extenuación del sentido. “En el corazón de la hoguera”, el volumen salvado *confirma* el poder eterno e ilimitado del fuego, entrega a la posteridad el testimonio de la vanidad de los signos. Nótese que incluso la supervivencia de la *Civitas Dei*, si volvemos al ejemplo inicial, es pensada por Borges sólo como un pretexto del azar para la transmisión de la doctrina del eterno retorno, doctrina destinada a relativizar o a desmentir toda posición de sentido. La presencia del volumen singular “casi intacto” deja que creamos que el fuego se ha extinguido, cuando en realidad prepara su regreso. Ya en ese punto del relato se cumplen las palabras que Borges atribuye luego a Euforbo: “Esto ha ocurrido y volverá a ocurrir. No encendéis una pira, encendéis un laberinto de fuego”. El despliegue de la narración, como todo recurso cronológico, encubre en este caso la unidad paradójica de la que participan la cosa destruida y el principio destructivo. Por una parte, en su gratuita necesidad, lo que el fuego hace no es contradecir sino más bien reafirmar el carácter totalizador de la biblioteca, su inutilidad, su circularidad, su rigor abstracto. Por eso sigue siendo posible insertar la presuposición de la incorruptibilidad la biblioteca en la crónica de su conflagración:

Yo, aquel Omar que sojuzgó a los persas
Y que impone el Islam sobre la tierra,
Ordeno a mis soldados que destruyan
Por el fuego la larga Biblioteca,
Que no perecerá. (*Historia de la noche*. OC 3: 167)

Por otra parte, sin embargo, el volumen salvado de las llamas prolonga la secreta sentencia de destrucción que pesa sobre todo signo escrito. La perduración de ese volumen es en realidad la perduración del principio mismo de destrucción. No advertir esta doble transposición significaría seguir atribuyendo a la biblioteca borgesiana la solidez de una metáfo-

ra simple e irreductible: el universo como biblioteca, un infinito hecho de libros, un laberinto constituido por interminables reescrituras, signos y más signos capaces de sobrevivir toda catástrofe. Significaría desconocer la *otra estética* de Borges, la que busca entre los libros aquello que no es un libro, la que justifica, mediante la postulación de un rasgo único e imperceptible, la posible aniquilación de todo texto.

Hay por cierto un profundo significado estético en el hecho de que una biblioteca pueda ser incendiada, reducidos a ruina una ciudad o un imperio, hollado un jardín. Y ello no sólo porque tales figuras ejercen un positivo efecto de fascinación sobre la escritura borgesiana, sino porque son además la prueba de un determinado modo de comprender el ser de lo sensible. En el momento de la conflagración descubrimos que la biblioteca había sido siempre algo diverso de la mera suma del saber, algo más que la monumental acumulación de proposiciones comprensibles y transmisibles. Como el jardín, como el imperio, la biblioteca misma habría sido ante todo un cierto trazado, una cierta manera de organizar los espacios según un criterio de extrema diferenciación. Lo que el fuego destruye es básicamente el principio de distribución de los lugares: páginas, capítulos, volúmenes, anaqueles, habitáculos, etc. Las llamas constituyen, como se ha dicho, “el elemento de neutralización de todos los tipos de distinción”; “el fuego es ciego, como Borges” (Almeida & Parodi 31). Esta “ceguera” del fuego denota el modo característico de la conflagración en sentido borgesiano: las llamas actúan en respuesta a la *incomprensibilidad* de los signos. A los libros se los aniquila en virtud de una duda respecto de su significado, nunca en virtud de una certeza. La destrucción de un volumen no es una operación de “crítica” del sentido de un texto, sino un gesto guiado por la sospecha de un sentido posible que por lo pronto *no se ve*. Así, el bárbaro ha destruido la biblioteca “acaso temeroso de que las letras encubrieran blasfemias contra su dios.” En un sentido análogo se conjetura que cierto emperador chino “quiso borrar los libros canónicos porque éstos lo acusaban”, o bien “abolir todo el pasado para abolir un solo recuerdo” (*Otras Inquisiciones. OC 2: 11*). Lo que aquí interesa, sin embargo, no es el relato histórico que atribuye a la barbarie o al despotismo la profanación de los testimonios de una cultura. Es preciso pensar, junto a Borges, la infamia y la devastación en su función trascendental, como condiciones de manifestación de un cierto aspecto de la realidad que de otro modo permanecería inadvertido. El principio de destrucción no es exógeno. Así como el contenido doctrinal del libro envuelve, potencialmente, el principio invisible de su refutación, es la biblioteca misma la que incluye la llama que la incendia, el abismo ha-

hacia el que se precipita. De allí la aplicación literaria que Borges hace de la paradoja lógica de los “catálogos”. Una exhaustiva nómina de los volúmenes acabaría por excluir la representación de la totalidad. El aberrante catálogo pertenece a la biblioteca en el mismo sentido en que le pertenece la posibilidad de su devastación: no como uno más de sus avatares, sino como aquel en el que perversamente coinciden -y se exigen recíprocamente- el todo y la nada, la totalización y la aniquilación.

La imagen sin inscripción

A partir de aquí puede resultar claro por qué el tópico de la destrucción aparece sintomáticamente asociado, en Borges, a la idea de un desvanecimiento o “borradura” de los signos. Es lo que se hace decir al “suicida” en *La rosa profunda*:

Moriré y conmigo la suma
 Del intolerable universo.
 Borraré las pirámides, las medallas,
 Los continentes y las caras.
 Borraré la acumulación del pasado.
 Haré polvo la historia, polvo el polvo. (OC 3: 86)²

Definida como borradura, la destrucción atañe evidentemente a las “inscripciones”. El universo llega a su fin en el momento en que son borrados los signos de su permanencia. Borrar el mundo a través de la borradura de sus inscripciones es afirmar que la única permanencia posible es la de tales inscripciones, y que aun ésta es falsa. La destrucción arrasa los relieves del mundo, es el triunfo mismo del principio de indiferenciación. Pero ello acontece efectivamente como confirmación de una ya operante indiferencia. Se trata en todo caso de reducir a la condición del “polvo” algo que ya lo es: “Haré (...) polvo el polvo”. Las pirámides y las medallas que han de borrarse son ciertamente testimo-

² Serge Champeau ha subrayado la conexión de la figura del “suicida” con la necesidad de una “extenuación” del mundo de la representación: “Elle prend la forme, en particulier, du désir de brûler la bibliothèque, de détruire ces miroirs, les livres, qui ne parviennent jamais à combler totalement la distance de la représentation. La décision d’Omar de brûler, au nom d’Allah (celui qui ne représente pas et ne tolère pas les images), la bibliothèque d’Alexandrie est à la fois l’extrême prolongement du projet littéraire (exténuer la représentation) et le constat de l’impossibilité de le mener à bien (qui annonce une autre impossibilité, celle du suicide) (*Borges et la métaphysique* 48).” Notemos que el término “extenuación”, utilizado con toda precisión por Champeau, está destinado a marcar la coincidencia entre la intensificación de una cierta experiencia y el desvanecimiento de su objeto. La idea corresponde al uso borgesiano del verbo “fatigar” en su función transitiva.

nios positivos de la historia, pero por esa misma razón son también, ya en sí mismas, tumbas y monumentos de aquello que meramente pasa. Los símbolos de la “acumulación del pasado” son denunciados como máscara de lo que en realidad no se acumula ni persiste. Aniquilar la historia es declarar la vanidad de la memoria de los hombres, desconocer el sentido humano del devenir, afirmar el devenir como aquello que carece esencialmente de humanidad. El puro devenir triunfa y ha triunfado ya en la medida en que ninguna representación lo condensa. Lo que aquí falla es precisamente la recolección del sentido, la posibilidad de una articulación significativa de la mera “suma” de las imágenes del universo.

Pero el hecho de que una tal “suma” pueda, en otros contextos, ser lógicamente pensada o postulada -como lo es el hipotético “catálogo de los catálogos”- no deja de ser relevante para la comprensión de este aspecto de la estética borgesiana. Indica nada menos que la posibilidad esencial de una no-coincidencia entre la facultad de pensar y la capacidad de percibir un sentido. Es la propia *identidad* del pensar, en tanto identidad puramente formal, la que opera como principio de aniquilación de las diferencias que supuestamente subsume. “Pensar -escribe Borges en otra parte- es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer” (*Ficciones*. OC 1: 490). El pensamiento así definido no hallaría su lugar sino en los confines del mundo de las imágenes, allí donde las imágenes se totalizan. Situarse en ese punto, sin embargo, sería convertirse en aquello que Borges insiste en llamar un “percibidor abstracto” de la realidad. Éste es el modo en que se define, por ejemplo, el narrador de “El jardín de senderos que se bifurcan”: “Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo todos los astros. Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo” (475). La expresión aparece asimismo en el relato “Sentirse en muerte”, nítidamente asociada a la posición del pensador: “Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo; indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica”³. Por lo pronto es notable que la cualidad de la abstracción sea atribuida no ya al objeto sino a su observador⁴. No se trata aquí de una idea abstracta, sino del

³ *Historia de la eternidad*. OC 1: 366ss.; *Otras inquisiciones*. OC 2: 143.

⁴ Este juego es de todos modos característico de Borges. De manera análoga podrá hablarse de objetos “ciegos” para expresar el carácter impreciso del mundo de un ciego. Él mismo valora la aplicación de la hipálage como índice indiscutible de poética, por ejemplo en el “insuperado verso” de Virgilio “Ibant obscuri sola sub

“mundo” percibido desde la posición de la abstracción. No se trata de abstraer sino de abstraerse, en el sentido inmediato de separarse o aislarse del mundo, suspender toda otra relación que no sea la de una mirada sobre el mundo. Tanto la alusión a este tipo particular de “percepción” como la poetización de la figura del suicida constituyen -digamos- ensayos fenomenológicos destinados a describir la posición de un sujeto-límite, un sujeto que percibe lo no-ya perceptible o lo no-todavía perceptible. Lo que se sitúa ante los ojos de ese sujeto no es ya el objeto ideal del pensamiento, sino más bien el límite de toda objetivación posible. Límite que se expresa ante todo por el carácter paradójico de una percepción que es al mismo tiempo plena y vacía, a la vez totalizante y aniquiladora del mundo. Dicho de otro modo, el “percibidor abstracto del mundo” postula ciertamente un objeto o correlato objetivo, pero ese correlato objetivo se halla definido por la contradicción entre el darse y el sustraerse de lo percibido. La “suma del universo” no se deja apresar sino en virtud de un *pathos* de fundamental indiferencia que, de suyo, la anula.

Si hay una “imagen” correspondiente a esta posición de la percepción, se tratará sin duda de una imagen *indiferente*, entendiéndose por ello no sólo una imagen sobre la que no se proyecta contenido afectivo alguno, sino también y principalmente una imagen apartada del régimen de las diferencias, indiferente a toda otra imagen. Sería, por la misma razón, una imagen *sin inscripción*, en el doble sentido de aquello que no se inscribe en ninguna parte y de aquello que no admite inscripción alguna en su seno. Los atributos de “indiferencia” y de “no-inscripción” contienen ya, en este sentido, la clave de la paradójicidad de toda percepción. Pues una imagen absolutamente indiferente sería al mismo tiempo una imagen sobre-diferenciada en virtud de su indiferencia, una imagen del fin de la historia, una imagen final, como las del “último pájaro” y el “último poniente” que el suicida percibe en el poema borgesiano ⁵. Una imagen tal sería, aunque perfectamente pensable, una imagen ya sin testigos, una imagen que sobrevive al universo que condensa y cuya vanidad denuncia.

nocte per umbram” (*Siete noches*. OC 3: 256). En este sentido es meritorio el examen de la hipótesis expuesta hace poco por Hanne Klinting en su lectura de “El muerto”: “la sospecha de una estructura hipalágica global, aplicable al relato.” (54 ss.)

⁵ *La rosa profunda* OC 3: 86. Cf. *Historia de la noche*. OC 3: 168: “Grato sentir o presentir, rey doliente / Que tus dulzuras son adioses, / Que te será negada la llave, / Que la cruz del infiel borrará la luna, / Que la tarde que miras es la última.”

No por azar el motivo de la imagen sin inscripción y, no obstante, sobre-diferenciada abunda en las páginas de *La rosa profunda*. El último de los poemas, "The Unending Rose", pone bellamente en juego los elementos principales de esta dialéctica: la distinción entre el objeto de pensamiento y el objeto en sentido pragmático; la imposibilidad de "ver" aquí y ahora ese ente que es sin embargo lo visible por excelencia:

Y Attar de Nishapur miró una rosa
Y le dijo con tácita palabra
Como el que piensa, no como el que reza:
-Tu vaga esfera está en mi mano. (...)

Pero te sé más lejos que aquel niño
Que te entrevió en las láminas de un sueño (...)

Soy ciego y nada sé, pero preveo
Que son más los caminos. Cada cosa
Es infinitas cosas. Eres música,
Firmamentos, palacios, ríos, ángeles,
Rosa profunda, ilimitada, íntima,
Que el Señor mostrará a mis ojos muertos.
(*La rosa profunda*. OC 3: 116. Las itálicas son mías)

Los ojos que "miran" sin ver son aquí los ojos de "el que piensa". Como en la célebre definición plotiniana, el pensar es un mirar que paradójicamente responde a la ausencia del ver: "un ojo dado a los seres que, (...) sin él, serían ciegos" (*Ennéada VI, 7, 41*). El objeto que se "da" o se "muestra" a esa mirada no hace desde luego otra cosa que confirmar la ceguera como modo de relación con los objetos en devenir, la ceguera del devenir. Es por eso que la "rosa" borgesiana, así como aquella "Rosa que Milton acercó a su cara / Sin verla", "rosa de un jardín borrado", es invitada a abandonar "las generaciones de las rosas /Que en el fondo del tiempo se han perdido" (*El otro, el mismo*. OC 2: 269). Se trata de la rosa "sin marca o signo entre las cosas"⁶, la rosa como no-inscripción en sentido absoluto.

Pero es también por referencia a ese punto ilocalizable, metaforizado por la presencia invisible de la rosa, que toda inscripción -toda escritura- es borrada o declarada vana. Borges, en *El Hacedor*, describe como un acto de "iluminación" y como un "hecho último" el instante en el que Giambattista Marino "vio la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso", para así descubrir que "los altos y soberbios volúmenes (...) no eran, como su vanidad soñó, un espejo del mundo, sino una cosa más

⁶ Recuérdese la curiosa alusión a ciertas rosas del Indostán, cuyos pétalos de un rojo encarnado contendrían caracteres escritos. (*El Aleph*. OC 1: 584)

agregada al mundo" (OC 2: 173). Los signos escritos devienen una *mera cosa* frente a la intuición de aquello que no lo es, la rosa pensada e intangible. El conjunto de inscripciones que parecía indicar o reflejar el sentido de la realidad pasa a integrar esa misma realidad y a enfatizar, entonces, la sospecha de su falta de sentido. Es lo que sucede con el exacto e inútil "Mapa del Imperio", finalmente entregado "a las Inclinaciones del Sol y de los Inviernos", y que sólo perdura como ruina de sí mismo y de lo que representa (225). Lo que más arriba caracterizábamos como un "principio de indiferencia" -aquel en virtud del cual toda inscripción es borrada y todo relieve es arrasado- opera antes que nada como factor de confusión de la instancia del signo con respecto a la instancia de lo representado. El orden indicado por los signos vacila, precisamente, cuando los signos pasan a formar parte de la escena humana, cuando el hombre los habita. Pues habitar un texto no es en modo alguno atenerse a la inscripción, es borrarla. Hay desde luego una profunda ambigüedad en la posibilidad de valorar un texto como "cosa". En algún sentido es aconsejable, por ejemplo, concebir un poema como "una cosa más que se agrega al mundo, un objeto poético"⁷, a fin de dejar de leerlo como mero conjunto de proposiciones sobre el mundo. Pero esto implica también poder descubrir tras la inscripción del poema la instancia de su no-inscripción en el mundo. Hallar el poema en el mundo es precisamente lo que nos permitirá juzgar su no-mundanía. Decir que la poesía "no es menos misteriosa que los otros elementos del orbe"⁸ no significa reducirla a ese orbe, sino mostrar a través de ella el misterio del que participan todas las cosas.

El lugar de la inscripción como lugar de la borradura

Pensar el libro sólo en su calidad de "cosa" es postularlo como *lugar de la inscripción*, lugar que no se deja definir, sin embargo, por el sentido de la inscripción misma sino por la posibilidad de su borradura. Es así que el libro puede conservar el carácter de un objeto de veneración o de blasfemia, ser un pretexto para la gloria o para la infamia. No se trata evidentemente de la entidad física del volumen. En cuanto realidad tangible, poco importa que el libro esté presente o ausente. La "cosidad" del libro no es aquí el mero soporte material de la escritura sino una suerte de *residuo* de la inscripción. No es lo que precede y posibilita la inscripción, sino más bien aquello que la sobrevive sin contenerla. Es lo que queda de la inscripción cuando ésta ha sido borrada u olvidada

⁷ Cf. J. L. Borges & O. Ferrari 78.

⁸ *Elogio de la sombra*. OC 2: 354.

en tanto inscripción. El libro-cosa no es más que el fantasma de la escritura, el libro cuyo aspecto sospechan los ojos del ciego, el volumen que se esfuma bajo la antorcha del déspota o el que se salva de ella al cuidado de un “guardián de los libros” que nunca ha sabido leer⁹. En cualquiera de los casos, la cosidad del libro no se reduce al orden de la inscripción, la inscripción no alcanza a explicar su propio devenir-cosa. Lo que la ceguera sospecha, lo que el fuego reduce a la nada o lo que la biblioteca resguarda no es el signo como portador de un sentido sino el lugar del signo, el sitio que los signos inquietantemente ocupan en el mundo de las cosas. Por eso la divergencia y la complementariedad de las dos metáforas mayores, la de la biblioteca como pura organización de lugares -“ubicuo y perdurable sistema de galerías...”¹⁰- y la del fuego como aquello que elimina toda diferencia entre lugares.

No es casual que incluso el paradójico objeto de la mirada absoluta, la rosa “sin marca o signo”, no sea ya la rosa misma sino el lugar de la rosa, la “esfera” en la que ella podría situarse: “-Tu vaga esfera está en mi mano” (*La rosa profunda*. OC 3: 116). Los ojos ciegos del pensamiento no se detienen en la rosa sensible, particularizada por ciertos relieves, pero tampoco van en busca de la esencia ideal y universal de la rosa. El objeto de esta mirada es más bien -para decirlo aún en términos platónicos- el receptáculo de la rosa¹¹, el recinto que podría acaso contenerla y que sin embargo, en su perfección sin marca, no nos asegura su existencia. La esfera sugiere a la vez la presencia y la ausencia de la rosa, la íntima proximidad y la infinita distancia. El examen de la metáfora de la esfera, desde el antiguo hermetismo hasta Pascal, permite a Borges formular este mismo dilema: primero, “Dios es una esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”; luego, “la naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y

⁹ Cf. *Elogio de la sombra*. OC 2: 377.

¹⁰ *Ficciones*. OC 1: 470.

¹¹ “La rosa verdadera está muy lejos. / Puede ser un pilar o una batalla / o un firmamento de ángeles o un mundo / infinito, secreto y necesario (...) / o un terrible arquetipo que no tiene / la forma de la rosa” (*La cifra*. OC 3: 310). Este “terrible arquetipo” que sin embargo no posee la forma de la rosa, situado aun más lejos que la forma misma, es prácticamente una alusión al “receptáculo” platónico. Platón define la noción de *χώρα* (el “lugar”, el “espaciamento”, etc.) precisamente como el principio que “recibe” las formas en la medida en que es “sin forma” (*Timeo* 49-51). Es Martin Heidegger, sin embargo, quien nos sugiere pensar la *χώρα* platónica en su conexión con el *χωρισμός*, esto es, pensar el “lugar” [*Ort*] o la “localidad” [*Ortung*] del ser como relativo a la separación, la “diferencia” o el “pliegue” entre el ser y el ente (*Was heißt Denken?* 175).

la circunferencia en ninguna" (*Otras inquisiciones*. OC 2: 14 ss.). Esta última "entonación" de la metáfora parece comunicar la experiencia de quien, mirando a Dios, no ve otra cosa que la naturaleza. Pero aun así la esfera sigue siendo el lugar de lo divino, el lugar habitado o abandonado por la imagen de la divinidad. Más que una metáfora de lo divino, diríase que la esfera es la metáfora del cielo, ambigua metáfora de la localización y de la distancia de lo divino. De hecho, Borges intercala una frase bíblica en la que el poeta se dirige a Dios en esos términos: "El cielo, el cielo de los cielos, no te contiene": la metáfora geométrica de la esfera hubo de parecer una glosa de esas palabras" (15). Es la perfección de Dios pensada *in abstracto*, la altísima dignidad de su localización, la que en este caso desborda la condición de su propia presencia. Brindar exactitud al lenguaje que habla de lo divino es despojarlo de toda imagen. Es concebir una teología de índole negativa, más interesada en el "mirar" que en el "ver" la divinidad. En este punto Borges encuentra a Schopenhauer: "Esa teología es la única verdadera, pero no tiene contenido." (115)

La introducción de la metáfora de la esfera nos ha llevado a una nueva constatación: *La imagen sin inscripción sería, en realidad, un lugar sin imagen*. La estética de la imagen no-inscripta es una estética de la localidad sin imágenes. Se recordará que el "Aleph" es también descripto como una esfera, "tornasolada, de casi intolerable fulgor" (*El Aleph*. OC 1: 625). Los adjetivos aplicados a la esfera -de manera ejemplar aquél de "effroyable", pensado por Pascal¹²- indican menos una calificación del objeto que una imposibilidad de objetivación. Por cierto, la esfera misma no es otra cosa que un adjetivo, el adjetivo de la perfección de un objeto no-dado, apresado y oculto en su propia perfección. De allí la importancia de una cierta *inversión* de la relación de atribución: sustantivizar ese adjetivo es hacer que todos los entes aparezcan como sus accidentes. No es otro el sentido del panteísmo spinoziano. Pero Borges leerá ese panteísmo justamente como corolario de una teología negativa. Ser una afección de una sustancia perfecta e infinita es no ser en modo alguno una afección.

Lo mismo sucede con el Aleph. Sólo en una primera y apresurada aproximación diríamos que la esfera del Aleph es el lugar en el que todo se inscribe. En rigor, el Aleph es más precisamente el lugar en el que todo ha venido a borrarse, el elemento en virtud del cual todas las imágenes son eximidas de su inscripción en el mundo. Ver en el Aleph ca-

¹² *Otras inquisiciones*. OC 2: 16.

da detalle del universo es más bien, repetidamente, ver el Aleph: “vi el Aleph desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph...” (*El Aleph*. OC 1: 626). La apreciación del narrador al cabo de su experiencia y su ulterior reflexión no son menos sugestivas: “-Formidable. Sí, formidable. / La indiferencia de mi voz me extrañó”. Vuelve a triunfar la indiferencia, hasta el punto de arrasar los últimos relieves significativos del mundo: la existencia de la antigua moradora de aquella casa, Beatriz Viterbo, desplegada en la serie de “sus muchos retratos”, y luego su letra en ciertas cartas hasta entonces secretas, y luego su memoria. El recurso del narrador de “El Aleph” es el inverso de aquel que Borges hace notar en Dante, quien “alguna vez enumeró en una epístola sesenta nombres de mujer para deslizarse entre ellos, secreto, el nombre de Beatriz” (*Nueve ensayos dantescos*. OC 3: 373). La nueva Beatriz es olvidada cuando se la incluye en una serie infinita de seres anónimos, cuando la irrevocable visibilidad del Aleph la priva de todo secreto, cuando su rostro adviene a ese lugar en el que todos los rostros confiesan la imposibilidad de perdurar. Finalmente el narrador no sabrá si ha sido el Aleph o el tiempo -que el Aleph localiza y condensa- lo que lo ha llevado al olvido de Beatriz: “yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz” (OC 1: 628). El Aleph no es ya, por cierto, la “altísima Rosa” en la que cada alma se sitúa, sino el infierno en el que se consume toda imagen.

Hemos visto que el fuego afecta en primer término a las inscripciones que pretenderían dar un sentido a la variedad del universo. El devenir sin historia, el puro devenir ya despojado de la máscara de la memoria humana, sería así una mera serie de imágenes inclasificables. En este punto son las imágenes mismas las que sucumben al fuego y a la destrucción. La necesidad de una borratura de las inscripciones responde, de hecho, menos a la barbarie que a una cierta *iconoclastia*. El mundo de las imágenes sería condenado en razón de su falsedad. Pero lo más significativo es que la iconoclastia descrita por Borges hace coincidir el objeto de la condena -lo que ha de ser destruido o borrado- y el procedimiento de la misma. El infierno preparado para las imágenes está, él mismo, hecho de imágenes. El texto borgesiano lo indica mediante dos referencias paralelas. Una corresponde a aquella doctrina islámica según la cual el castigo infligido a los forjadores de efigies sería, en la otra vida, la obligatoriedad de una repetición de sus propias obras y una suerte de convivencia con ellas. La otra es una paráfrasis de la admonición de Tertuliano: “Os agradan las representaciones; esperad la mayor, el Juicio Final” (*Discusión*. OC 1: 235). El infierno consiste en la revelación del mundo de las imágenes como un orden que podría tornar-

se absoluto: una suma de efigies que ya no se asemejan a modelo alguno, porque ellas son todo cuanto hay; o un teatro del que no hay salida, porque el espectáculo llena el universo. Lo siniestro de la imagen no reside en el carácter inquietante de alguno de sus rasgos, sino en la simple posibilidad de su indefinida proliferación a partir de un rasgo indeterminado. Es la diversificación infinita de las imágenes la que de suyo borra el principio de diferenciación entre lo que es imagen y lo que no lo es. Un infierno compuesto exclusivamente de imágenes carecería de límites. De manera recíproca, cualquier serie infinita de imágenes, o el hecho mismo de que una imagen pueda ser infinitamente referida a otras, revestiría un carácter infernal. La infinitud del mundo de las imágenes es la sustancia del infierno. Como dice Borges, soñar el infierno sería soñar una "vigilia desconsolada", soñar una interminable "vigilia sin destino", perder de vista el límite entre la vigilia y el sueño (238). Soñar el infierno es soñar la posibilidad de una eterna permanencia ante las imágenes.

Es significativo que debamos hablar del infierno en términos de "sueño" o de "pesadilla", cuando las leyes mismas del sueño son, al parecer, las de la representación.

Borges evoca a Góngora y a Addison para sostener que el sueño es "autor de representaciones" pero al mismo tiempo un "teatro" para ellas (*Siete noches*. OC 3: 226ss.). Por cierto, no es que las imágenes constituyan el contenido de los sueños, sino que el mundo de las imágenes y el mundo de los sueños comparten una cierta estructura. Las pesadillas - que son ya "grietas del infierno" - nos enseñan que las imágenes no son en modo alguno los "objetos" del sueño. En la pesadilla no soñamos esencialmente imágenes. "Como quiera que sea, en las pesadillas lo importante no son las imágenes. Lo importante, como Coleridge (...) descubrió, es la impresión que producen los sueños. Las imágenes son lo de menos, son efectos" (226). Este relegamiento de las imágenes en la explicación borgesiana del sueño implica, sin duda, la prioridad de un cierto orden de "lugares" desprovistos de imágenes¹³. Las pesadillas, dice Borges, "tienen una topografía exacta". Soñamos lugares precisos, lugares que incluso se articulan entre sí de manera precisa - "sé exactamente dónde estoy y sé que debo dirigirme a algún lugar lejano" -, pero su articulación no depende de las imágenes que el sueño les asigna. Es posible soñar una ciénaga o una jungla, y sin embargo "reconocer" en

¹³ Hemos intentado mostrar las consecuencias de esta distinción entre los "lugares" y las "imágenes" del sueño en algunos de nuestros trabajos anteriores. Cf. principalmente "Heterotopos. Abstracción y realidad en Borges" 23 ss.

tales imágenes sitios bien determinados de la ciudad que habitamos. Hay una “sabiduría de tipo onírico” (*Nueve ensayos dantescos. OC 3: 348*), un saber propio del que sueña que, sin embargo, no concierne a las imágenes sino de manera negativa. Cualquier imagen es secundaria con respecto a la certeza del “lugar” que ocupa en el sueño, puesto que *la imagen es siempre soñada como variación de una hipotética imagen anterior que habría sido borrada*. Toda imagen remite a un original del que no quedan trazas. Sólo sabemos que la imagen se sitúa en el lugar del original. Así, en una pesadilla de Borges: “Me encontraba con un amigo, un amigo que ignoro: lo veía y estaba muy cambiado. Yo nunca había visto su cara, pero *sabía* que su cara *no* podía ser ésa” (*Siete Noches. OC 3: 227*, las itálicas son mías). El sueño postula una imagen -en este caso un rostro-que sólo puede definirse como diferente en sí. La diferencia de la imagen no puede ser fundamentada ni explicada, dado que no hay imagen original. La borradura constituye, paradójicamente, el único fundamento de su aparición. Por la misma razón, una imagen cualquiera es *indiscernible* con respecto a toda otra imagen posible. Todas las imágenes son adecuadas a la expresión onírica y, por consiguiente, ninguna de ellas es la imagen verdadera. Toda imagen es falsa en su particularidad, y esto significa que lo verdadero con respecto a lo cual juzgamos esa falsedad no es ya una imagen, sino el lugar que la imagen ha venido a usurpar.¹⁴

El rasgo de ausencia

De manera análoga, un infierno “realmente atroz” -como el que Borges encuentra en el *Vath Vathek* de William Beckford- debería ser descripto como “un lugar atroz”, y no simplemente como “un lugar en el que ocurren hechos atroces” (*Nueve ensayos dantescos. OC 3: 347*). Cualquier

¹⁴ Conviene ciertamente subrayar este último término, ya que el fenómeno que nos interesa aquí no es el de la sustitución de una imagen por otra determinada, sino el de la usurpación de un lugar por parte de una imagen *cualquiera*. Esto es lo que hace que el horror característico de la pesadilla no sea en modo alguno reductible al horror experimentado en la vigilia. Los horrores de la vida cotidiana son en general horrores determinados, horrores de sustitución y no de indefinida usurpación. “Nuestra vigilia abunda en momentos terribles: todos sabemos que hay momentos en los que nos abruma la realidad. (...) son tantos los motivos de tristeza, de desesperación (...) Sin embargo, esos motivos no se parecen a la pesadilla; la pesadilla tiene un horror peculiar y ese horror puede expresarse mediante cualquier fábula” (*Siete noches. OC 3: 231*). El horror es absoluto cuando la aparición de “cualquier” imagen lo expresa. La posibilidad de un intercambio o sustitución de una imagen por otra -que de hecho no cesa de cumplirse en los sueños- no es el testimonio de la infinita riqueza de la imaginación, sino más bien la prueba de una esencial pobreza.

imagen inmediatamente reconocible -la imagen de un “hecho” cualquiera- restaría terribilidad al lugar¹⁵. Si las imágenes pueblan el infierno, es sólo porque éste es el lugar de su borradura. Esto parece explicar la necesaria reducción de la imagen de lo horroroso a un “rasgo”, algo que es a la vez más que una imagen y menos que una imagen:

Stevenson (*A Chapter on Dreams*) refiere que en los sueños de la niñez lo perseguía un matiz abominable del color pardo; Chesterton (*The Man who was Thursday*, VI) imagina que en los confines occidentales del mundo acaso existe un árbol que ya es más, y menos, que un árbol, y en los confines orientales, algo, una torre, cuya sola arquitectura es malvada; (...) Melville dedica muchas páginas de *Moby Dick* a dilucidar el horror de la blancura insoportable de la ballena (347)

La importancia de dicho “rasgo” reside en el hecho de que éste pertenece todavía, en alguna medida, al mundo de la imagen -es casi un color, casi una forma-, pero de tal modo que es “ya” un confín de ese mundo. El sujeto del horror es también un “sujeto-límite” que tiene ante sus ojos lo ya-no perceptible o lo todavía-no perceptible, o más bien una indiscernible fusión de ambos. Que el rasgo constituya precisamente un “confín” del mundo de las imágenes no significa, sin embargo, que nos autorice a transponer sus límites. En su calidad de confines, en cuanto no son “ya” imágenes del mundo, el árbol y la torre de Chesterton están ahí para obligarnos más bien a volver nuestra mirada hacia el mundo de las imágenes. La imagen es una vez más, infinitamente, todo cuanto hay. El rasgo de la imagen (que es también su rasgadura o su grieta) nos permitiría entrever el más allá de la imagen como un más allá sin realidad. El rasgo siniestro de la imagen es, en definitiva, el rasgo de aquello que falta y faltará siempre en el mundo de las imágenes. Un teólogo podría decir -observa Borges a propósito de cierta región del Infierno de Dante-: “basta la ausencia de Dios para que sea terrible” (350). Dicho con mayor precisión: “Ahí está la ausencia de Dios” (*Siete noches*. OC 3: 229), la ausencia de una mirada capaz de prestar a las imágenes la realidad del ser no-imaginado que las mira. Hacer visible una imagen es hacer visible, en ella, la ausencia de la mirada. Es en vir-

¹⁵ En otra parte hemos comentado el sentido de la variación que el propio Borges introduce entre los poemas “Laberinto” y “El laberinto” (ambos en el *Elogio de la sombra*): en éste último el poeta “sabe” de la presencia del Otro, y lo busca al tiempo que se sabe buscado por él; en el primer poema, por el contrario, el horror es agravado por la suposición de la inexistencia del Minotauro: “No existe. Nada esperes. Ni siquiera / En el negro crepúsculo la fiera” (OC 2: 364 s.). El “Otro” debe ser afirmado como imagen de lo inquietante, pero también negado en su calidad de objeto reconocible. Lo común a ambas conjeturas es sin embargo el despliegue del laberinto como pura composición de lugares.

tud de ese rasgo que las imágenes nos parecen *sombras*, de una manera tan absoluta que ni siquiera será preciso indicar de qué y para quién. Deberíamos interrogar por qué es justamente la poesía borgesiana la que por todas partes alude a la presencia de cosas que “nadie mira”¹⁶, “ciegas”¹⁷ sin duda por hipálage, pero también por la extrañeza que nunca dejó de revestir para Borges el hecho de que las cosas no nos devuelvan la mirada, su esencial carencia de subjetividad. *Indiferencia* de las cosas respecto de quien las mira. La poesía es lo que acontece en el espacio de esa indiferencia. Poetizar es asumir como absoluto el ser visible de los objetos, descreer de todo aquello que no sea su pura aparición.

El desvío del rostro

Beatriz es acaso la figura poética que mejor ilustra este fenómeno. “Infinitamente existió Beatriz para Dante. Dante, muy poco, tal vez nada, para Beatriz” (*Nueve ensayos dantescos*. OC 3: 371). No por azar el encuentro con ella ocurre inicialmente “en un sueño”. Dante la reconoce con la certidumbre propia de los sueños, la certidumbre de la mirada y no la de la visión: “una mujer velada aparece; su traje es del color de una llama viva. No por la vista, sino por el estupor de su espíritu y por el temor de su sangre, Dante comprende que es Beatriz”. Es el encuentro con una imagen, destacada sobre un fondo de incontables imágenes: “El aire se ha poblado de ángeles; Beatriz les enumera, implacable, los extravíos de Dante” (369). El poeta no hace otra cosa que presenciar la aparición de una imagen que sólo parece prestar atención a otras imágenes. “Negado para siempre por Beatriz, soñó con Beatriz, pero la soñó severísima, pero la soñó inaccesible, pero la soñó en un carro tirado por un león que era un pájaro y que era todo pájaro o todo león cuando los ojos de Beatriz lo esperaban”. Los elementos de este sueño, dice Borges, “pueden prefigurar una pesadilla: ésta se fija y se dilata en el otro canto. Beatriz desaparece; (...)un gigante y una ramera usurpan el lugar de Beatriz” (371). No es que la fealdad de esta última imagen

¹⁶ “El volumen caído que los otros / Ocultan en la hondura del estante (...) / El espejo que no repite a nadie / Cuando la casa se ha quedado sola (...) / Los colores de Turner cuando apagan / Las luces en la recta galería / Y no resuena un paso en la alta noche. (...) / El texto de las no cortadas hojas. (...) / (...) las cosas / Que nadie mira salvo el Dios de Berkeley.” (*El oro de los tigres*. OC 2: 483)

¹⁷ “ (...) Ciegas y extrañamente sigilosas! / Durarán más allá de nuestro olvido; / No sabrán nunca que nos hemos ido” (*Elogio de la sombra*. OC 2: 370); “ (...) la joven flor platónica, / La ardiente y ciega rosa que no canto.” (*Fervor de Buenos Aires*. OC 1: 25).

haya simplemente sustituido a la belleza de la primera. Ambas imágenes -la Beatriz velada y la Beatriz transformada- han usurpado “el lugar de Beatriz”, si bien esa usurpación se revela como tal sólo cuando el sueño se vuelve pesadilla. Todos los sueños “prefiguran” una pesadilla. La imagen no se afirma como objeto incondicionado sino por la posibilidad de su desaparición. La presencia apodíctica de la imagen soñada hunde sus raíces en algo que no es la imagen misma, y es justamente hacia ese “algo” que la imagen se encamina en el instante de mayor luminosidad.

Así, en el canto XXXI del *Paraíso*, la desaparición de Beatriz es pronunciada en todo su énfasis. Ella ha guiado al poeta “esfera tras esfera” hasta salir al empíreo.

Dante, con Beatriz a su lado, está en el empíreo. Sobre ellos se aboveda, incommensurable, la Rosa de los justos. La Rosa está lejana, pero las formas que la pueblan son nítidas. Esa contradicción, aunque justificada por el poeta (*Paraíso*, XXX, 118), constituye tal vez el primer indicio de una discordia íntima, Beatriz, de pronto, ya no está junto a él. Un anciano ha tomado su lugar (...). Dante apenas acierta a preguntar dónde está Beatriz. *Ov'è ella?* grita. El anciano le muestra uno de los círculos de la altísima Rosa. Ahí, aureolada, está Beatriz. (373)

Diríase que la imagen de Beatriz ha accedido finalmente al “lugar de Beatriz”. Pero acceder a ese lugar es perderse, borrarse en tanto imagen. El lugar de Beatriz ya no es Beatriz¹⁸. De hecho, Dante la venera en su última aparición, y ella “lo mira un instante y sonrío, para luego volverse a la eterna fuente de luz”. La sonrisa misma no es otra cosa que un momento de la retirada de Beatriz, un signo de su distancia. Más que sonrío, parece que sonrío¹⁹. Este “volverse” de la imagen ha-

¹⁸ Decir que la imagen de Beatriz se desvanece cuando ella alcanza “su lugar” en la rosa equivale a sostener que el lugar de Beatriz es aquel al que el poeta no accede, el lugar en el que Beatriz ya no coincide con la Beatriz de Dante. Jean-François Marquet ha observado agudamente que “sólo en el imaginario amoroso se establece fugazmente una relación en la que el otro es el lugar ($\chi\acute{o}\rho\alpha$) en el que *por entero* tengo lugar” (*Singularité et événement* 182). Pero entonces es también necesario describir la mayor desdicha del amor como la presencia “por entero” del enamorado en el espacio de la borradura de la imagen de la amada. La fugacidad del encuentro es al mismo tiempo la fugacidad de la coincidencia entre el lugar de la amada y su imagen poéticamente visible.

¹⁹ Borges halla esta precisión en la versión inglesa de Longfellow: *and she, so far away, / Smiled as it seemed*. La traducción nos autoriza a trasladar a la sonrisa de Beatriz la vaguedad de un “parecer” que, en Dante, califica más directamente a su lejanía: *e quella, sì lontana / come pareo, sorrise e riguardommi*. (cf. *Nueve ensayos dantescos*. OC 3: 274). Lo que hace posible esta transposición es el ambiguo estatuto del “pare-

hacia el sitio en el que habrá de borrarse no puede ser descripto sino a través de “circunstancias atroces, tanto más infernales, claro está, por ocurrir en el empíreo: la desaparición de Beatriz, el anciano que toma su lugar, su brusca elevación a la Rosa, la fugacidad de la sonrisa y de la mirada, el desvío eterno del rostro”. Cuando Dante escribe “*poi si tornò all’eterna fontana*” -comenta Borges- “*eterna* parece contaminar a *si tornò*” (374). Lo eterno no es sólo la fuente celestial a la que vuelve el alma de Beatriz, sino también el desvío de su rostro. Esta breve observación borgesiana está destinada a recusar la falsa oposición entre un orden de imágenes fugaces y un orden de esencias eternas. Lo que el poeta ve, en efecto, es la imagen absoluta y eterna de Beatriz, pero la ve como eternamente marcada por el *rasgo* de su desaparición, rasgo de aquello que no es en modo alguno ni una imagen ni una esencia.

La sonrisa y la mirada son índices de una falla en el mundo de la imagen. Califican más precisamente un “rostro”, aquello que en el interior mismo del mundo de las imágenes amenaza con quebrar su inmanencia. No hay rostro que no se defina por la posibilidad del desvío. No hay rostro que no se sitúe en el confín de la imagen, la zona en la que se decide la totalización o la aniquilación de las imágenes. La sonrisa y la mirada están siempre a punto de perder su soporte imaginario y de tornarse, por su propia fuerza, excesivamente reales. Pero la realidad que detentan es entonces una realidad sin imágenes. A esa realidad vacía se asocia, como hemos visto, una versión del “horror” que sobrepasa al horror de los hechos. Es por eso que Borges juzga “infernales” las alternativas de la desaparición de Beatriz, “tanto más infernales” puesto que ocurren en el cielo. La infernal desaparición se produce en el cielo de la sonrisa, en el cielo de la mirada de Beatriz.

El instante del “desvío del rostro” marca en este sentido el pliegue no-imaginable entre el cielo y el infierno, la esencial posibilidad de su confusión y de su divergencia²⁰. Uno de los poemas contenidos en *El otro*,

cer”, que no se atribuye propiamente ni a la imagen de Beatriz ni a la mirada del poeta, puesto que designa más bien la forma de relación entre ambos. La condición del encuentro con Beatriz es que éste debe producirse en la apariencia, y es por eso que el poeta ingresa de algún modo en el ámbito de la imagen. Pero entonces la forma de la apariencia se instala también *entre* Beatriz y su sonrisa, *entre* la imagen de Beatriz y el rasgo de su ausencia. Decir que “parece” que Beatriz sonríe es postular una indudable Beatriz que acaso no sonríe, o bien una sonrisa tan evidente que tal vez no pertenece a Beatriz.

²⁰ Borges acepta la interpretación según la cual “la apoteosis de Beatriz fue el tema primitivo de la *Comedia*” sólo porque la escena de la elevación de Beatriz incluye el gesto del “desvío” de su rostro, que para él es efectivamente el tema único (*Nueve*

el mismo introducía esta conjetura: vaciados de imágenes, el cielo y el infierno resultarían objetivamente indiscernibles, a menos que el juicio final consistiese precisamente en la aparición de un rostro ante la mirada de los hombres:

El infierno de Dios no necesita
el esplendor del fuego . (...)

Tampoco el fondo de los años guarda
un remoto jardín. Dios no requiere
para alegrar los méritos del justo,
orbes de luz (...)

En el cristal de un sueño he vislumbrado
el Cielo y el Infierno prometidos:
cuando el Juicio retumbe en las trompetas
últimas y el planeta milenario
sea obliterado y bruscamente cesen
(¡oh Tiempo! tus efímeras pirámides,
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)
y la contemplación de ese inmediato
rostro incesante, intacto, incorruptible,
será para los réprobos, Infierno;
para los elegidos, Paraíso. (*El otro, el mismo*. OC 2: 243ss.)

Aquí es evidente que el rostro no es pensado simplemente como imagen sino como rasgo o confín del universo de las imágenes. La *diferencia* entre el cielo y el infierno -que el rostro torna reconocible, negativamente reconocible- es la diferencia de la imagen con respecto a sí misma. La imagen particular del rostro (“tal vez el de la amada, quizá el tuyo”) es lo que en él hay de indiferente. Definido por el desvío de su imagen, ese rostro es *todo rostro*.

La no-identidad de la imagen

El secreto de la indiscernibilidad de las imágenes del cielo y del infierno reside tal vez en el hecho de que Borges, en el poema arriba citado, presta exclusiva atención al instante del “Juicio final”. Juicio que no

ensayos dantescos. OC 3: 373). Aun más, la división misma del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso le parece explicable no ya por la diversidad de sus imágenes, sino por la necesidad de una evocación de Beatriz bajo la forma del encuentro “soñado”, episodio ambiguo y “manchado de tristes estorbos” que es ya una anticipación del desencuentro: “tengo para mí que [Dante] edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro.” (371)

consiste sino en el trazado de una línea de demarcación entre dos reinos. Incluso en la tradición del apocalipsis bíblico, que lo describe en una onírica profusión de imágenes, el Fin no es ya una imagen sino un *lugar*, el lugar de una batalla. En el Fin, las imágenes batallan.²¹

Una de las más curiosas referencias al Fin es sin duda aquella que Borges recoge bajo el título de “Animales de los espejos”, en *El libro de los seres imaginarios*, escrito en colaboración con Margarita Guerrero (OCC 2: 132-133). En tiempos del Emperador Amarillo -se narra- los espejos eran la zona de libre pasaje entre dos mundos totalmente diversos, el especular y el humano, que convivían en paz. Una noche los seres de los espejos invadieron la tierra, entablándose así una batalla. Pero la magia del Emperador Amarillo prevaleció, de manera que a los invasores, confinados desde entonces en el interior de los espejos, se les impuso “la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres” (132). La magia del Emperador los despojó “de su fuerza y de su figura, y los redujo a meros reflejos serviles”. Vendrá sin embargo el día en que, roto el encantamiento, las criaturas de los espejos retomarán la batalla:

El primero que despertará será el Pez. En el fondo del espejo percibiremos una línea muy tenue, y el color de esa línea será un color no parecido a ningún otro. Después, irán despertando las otras formas. Gradualmente diferirán de nosotros, gradualmente no nos imitarán. Romperán las barreras de vidrio y de metal, y esta vez no serán vencidas. (133)

Los espejos no ofrecerían la imagen adecuada de nuestra realidad si no fuese porque una cierta “magia” mantiene encubierto el rasgo de su inadecuación. La percepción de ese rasgo anunciaría el fin de la imagen *qua* imagen, pero señalaría al mismo tiempo la posibilidad de un triunfo de las imágenes en nuestro mundo. La inexplicable línea en lo profundo del espejo es *a la vez* el rasgo de la aniquilación de la imagen y el rasgo de su absolutización. El horror de percibir esa línea no es el que derivaría de una u otra de tales alternativas. Es más bien el horror de la indecisión entre ambas, el horror de una batalla. No el horror obvio del infierno, ni el inverso horror del cielo, sino el horror ante el Juicio.

²¹ Heidegger evoca, en un texto sobre “el final de la filosofía”, la estrecha relación de los términos “lugar” [Ort] y “final” [Ende] en alemán: “Die alte Bedeutung unserer Wortes ‘Ende’ bedeutet dasselbe wie Ort: ‘von einem Ende zum anderen’ heißt: von einem Ort zum anderen” (*Zur Sache des Denkens* 63). Pero aun en este ejemplo es obvio que “final” es tomado en el sentido de “confín” o “extremo”, el lugar en el que la totalidad “se reúne en su posibilidad más extrema [*in seine äußerste Möglichkeit versammelt*]”. El “confín” es ciertamente el punto más exterior de un área determinada, pero lo es sólo en tanto que constituye todavía *su* posibilidad.

Hay un poema de Borges que parece colocar esta alegoría en relación con la antes citada, la del rostro “inmediato” e “incesante”.

Yo, de niño, temía que el espejo
 Me mostrara otra cara o una ciega
 Máscara impersonal que ocultaría
 Algo sin duda atroz. Temí asimismo
 Que el silencioso tiempo del espejo
 Se desviara del curso cotidiano
 De las horas del hombre y hospedara
 En su vago confín imaginario
 Seres y formas y colores nuevos

Pero el poema dice, finalmente, algo aun más extraño:

Yo temo ahora que el espejo encierre
 El verdadero rostro de mi alma,
 Lastimada de sombras y de culpas,
 El que Dios ve y acaso ven los hombres.²²

Vuelve la alusión al Otro, la sospecha de una alteridad irreductible que, por ser pura mirada, es lo definitivamente ausente del mundo de las imágenes. El “acaso” del último verso -diríamos sin temor de repetir a Borges- “contamina” a la idea misma de una mirada divina, única mirada ante la cual nuestra imagen podría situarse de manera absoluta. La mirada del Otro no está en la imagen sino como rasgo, “acaso” el rasgo de su permanencia o de su borradura. La mirada del Otro no puede ser vista, sino sólo sospechada y temida. Por esa misma razón, sin embargo, todo rasgo visible la anticipa. Toda imagen es el esbozo de un rostro y, por consiguiente, la preparación de su propio desvanecimiento.

La estética de la borradura de las imágenes no contradice a aquella otra, más evidente para muchos, que afirma el dominio ilimitado de la inscripción. Pero el absoluto de la inscripción no puede ser formulado sino a partir de sus confines. Es fácil acordar con Borges cuando éste cita a Mallarmé: “El mundo existe para llegar a ser un libro”²³, o cuando nos invita a leer los numerosos precursores de esa sentencia. Menos fácil parece advertir que el lugar del encuentro entre el mundo y el libro no es el de la identidad sino el de un *llegar a ser*, no el del ser sino el del devenir, y que en el interior de ese devenir tanto el libro como el

²² *Historia de la noche*. OC 3: 193. Borges hace decir algo similar al sujeto-límite de su “Poema conjetural”: “Al fin he descubierto / la recóndita clave de mis años, / la suerte de Francisco de Laprida, / la letra que faltaba, la perfecta / forma que supo Dios desde el principio. / En el espejo de esta noche alcanzo / mi insospechado rostro eterno.” (*El otro, el mismo*. OC 2: 245ss.)

²³ *Otras inquisiciones*. OC 2: 91.

mundo están a punto de disolverse. Considerar una posible doctrina borgesiana de la "imagen" es prestar atención a un dominio incierto en el que la escritura es ya algo más que mera escritura, y el mundo, acaso, algo menos que un mundo.

Darío González
 Centro de Investigaciones Søren Kierkegaard
 Copenhagen

Bibliografía

- Almeida, Ivan & Cristina Parodi. "Borges and the Ontology of Tropes". *Variaciones Borges* 2 (1996): 18-36.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 3 vols. Barcelona: Emecé, 1989.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas en Colaboración*. Vol. II. Madrid: Alianza Tres, Emecé, 1983.
- Borges, Jorge Luis & Osvaldo Ferrari. *Diálogos Últimos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987.
- Champeau, Serge. *Borges et la Métaphysique*. Paris: Vrin, 1990.
- González, Darío. "Heterotopos. Abstracción y realidad en Borges". VV.AA. *Borges. Ocho ensayos*. Rosario: Viterbo Editora, 1995.
- Heidegger, Martin. *Was heißt Denken?* Tübingen: Niemeyer, 1971.
- Heidegger, Martin. *Zur Sache des Denkens*. Tübingen: Niemeyer, 1969.
- Klitting, Hanne. "¿Una hipálage textual? Lectura de 'El muerto'". *Variaciones Borges* 2 (1996): 54-67.
- Marquet, Jean-François. *Singularité et Événement*. Paris: Millon, 1995.
- Platón. *Dialogues*, vol. III. Oxford University Press, 1964.
- Plotino. *Ennéades*. Paris: Les Belles Lettres, 1963.