

LA VISION DE BUENOS AIRES EN CINCUENTA AÑOS DE POESIA BORGIANA

La imagen de Buenos Aires es uno de los motivos temáticos que refleja significativamente la evolución de la lírica borgiana¹.

En la etapa inicial del ultraísmo porteño, en los poemas de *Fervor de Buenos Aires* (1923), la ciudad surge fragmentariamente en los motivos de las calles, las plazas, los patios, como puntos de apoyo para trascender a la evasión temporal de los ocasos y las noches o de algún amanecer. No es ciudad de multitudes, sino confin de suburbio con horizonte de pampa, donde toda proximidad humana es casi una ausencia. El hablante lírico proyecta su única presencia como creador y contemplador de esa realidad.

*Yo soy el único espectador de esta calle,
si dejara de verla se moriría.*

(«Caminata».)

¹ La obra lírica de Borges comprende, según el orden de fechas de publicación: *Fervor de Buenos Aires*, 1923; *Luna de enfrente*, 1925; *Cuaderno San Martín*, 1929; *Poemas*, ed. 1943, 1954, 1958; *Obra poética*, ed. 1964 y 1967; *Elogio de la sombra*, 1969; *El oro de los tigres*, 1972. En nuestras citas abreviaremos el título de los libros con la correspondiente palabra inicial. En 1969 Borges publicó separadamente, en tres libros, *Fervor de Buenos Aires*; *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, y *El otro, el mismo*. Este último reúne los poemas publicados entre 1939-1966 que figuran en *Obra poética*, 1967. En cada una de las obras reeditadas en 1969 Borges incluye un nuevo prólogo con adiciones o cambios con respecto a los anteriores. Son numerosos los cambios introducidos en los poemas de *Fervor*, *Luna* y *Cuaderno*, en las respectivas ediciones de 1969.

² *Fervor de Buenos Aires*, 1923. Esta edición no tiene numeradas las páginas. En las citas de los poemas damos la versión de la edición original. Cuando hay cambios en los versos, consignamos en las notas correspondientes sólo los de la última versión.

Borges aplica así subjetivamente a la lírica el concepto de Berkeley que desarrolla en sus tempranos ensayos de *Inquisiciones* (1925, páginas 109-119). La realidad es una percepción de la mente y los objetos sólo existen por la captación de un sujeto que los percibe. En cuanto la percepción cesa, desaparece la existencia del objeto.

*Y si esta numerosa urbe de Buenos Aires
 asemejable en complicación a un ejército
 no es más que un sueño
 que logran en común alquimia las ánimas,
 hay un instante
 en que peligr desafortadamente su ser
 y es el instante estremecido del alba*

.....
*Pero otra vez el mundo se ha salvado
 La luz discurre inventando sucios colores.*

(«Amanecer», *Fervor*)³.

Con la luz del día la ciudad no puede librarse de la «prolijidad de lo real», ya que recobra sus formas terrenas en la percepción de muchos seres y no hay posibilidad de soñarla íntima y secretamente.

[...] *amanecer horrible que ronda
 igual que una mentira
 los arrabales desmantelados del mundo.*

(«Amanecer».)

³ Este poema ha tenido numerosas variantes desde la primera edición de 1923. Si bien la idea prefigura la visión de la realidad que Borges mostrará en logradísimas imágenes en su poesía actual, en el texto de 1923 el verso sólo tiene un sentido expositivo con símiles demasiado notorios. Los versos que citamos están entre los mejores del poema. En la versión de 1969 gana en sencillez y en dimensión metafísica. El texto es el siguiente:

*y si esta numerosa Buenos Aires
 no es más que un sueño
 que erigen en compartida magia las almas,
 hay un instante
 en que peligr desafortadamente su ser
 y es el instante estremecido del alba* (pág. 96).

El resto del poema tiene numerosos cambios.

El ocaso, en cambio, es la apertura a la evasión, a la realidad del sueño. Entonces, una calle es cualquier calle, una conjetura en el vaivén de la ciudad, cuyo fatalismo es la realidad que el poeta busca transmutar.

*Las calles de Buenos Aires
ya son la entraña de mi alma.
No las calles enérgicas
molestadas de prisas y ajetreos,
sino la dulce calle de arrabal
enternecida de árboles y ocasos.*

(«Las calles», *Fervor*)⁴.

*Toda la santa noche he caminado
y su inquietud me deja
en esta calle que es cualquiera.*

(«Calle con almacén rosado», *Luna*, pág. 9.)

Los patios porteños, en la intimidad de un zaguán, una parra y un aljibe, son una apertura al infinito. En el poema «La guitarra», en un rincón de un patio de la calle Sarandí, el poeta recupera por evocación de la música la presencia de la pampa. «La transmutación de la realidad del mundo en realidad emocional» —meta del ultraísmo borgiano— tiene su elemento conductor en la metáfora, «curva verbal que traza entre dos puntos el camino más breve»⁵. En esa traslación lo cotidiano se desrealiza y se hace extraño. Las imágenes del ocaso son las que mejor ejemplifican la visión ultraísta de Buenos Aires estructurada básicamente en la metáfora:

*Juntamente
caducan la población y la tarde.*

(«Sur», *Fervor*.)

⁴ En la edición de 1969, pág. 15, el texto es el siguiente:

*Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
No las ávidas calles,
incómodas de turba y ajetreo,
sino las calles desgastadas del barrio,
casi invisibles de habituales,
enternecidas de penumbra y de ocaso.*

⁵ Concepto que Borges expone en «Anatomía de mi ultra», en *Ultra*, núm. 11 (mayo de 1921).

*Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y estuve entre las casas
miedosas y humilladas
.....
encarceladas en manzanas
diferentes e iguales.*

(«Arrabal») ⁶.

El ocaso es imagen agónica, es lucha y angustia. Significa la fugacidad del tiempo irrecuperable y es también el salto a lo inasible. Con la iniciación de la tarde, «cuando la sombra aún no entorpece los pasos» y la noche llega como «una música esperada», el poeta recupera la visión íntima de la ciudad.

*Penumbra de la paloma
llamaron los hebreos a la iniciación de la tarde.*

*Intimo y entrañable
era el milagro de la tarde clara.*

(«Calle desconocida») ⁷.

Ante la imposibilidad de abarcar la visión de la ciudad en una imagen, el poeta dirá:

*La ciudad está en mí como un poema
que aún no he logrado detener en palabras.
A un lado hay la excepción de algunos versos
y al otro, arrinconándolos,
la vida se adelanta sobre el tiempo
como terror.*

(«Vanilocuencia») ⁸.

⁶ En la edición de 1969, pág. 71, cambian los versos:

*y quedé entre las casas,
cuadriculadas en manzanas
diferentes e iguales.*

⁷ Los dos últimos versos de nuestra cita del original no figuran en la última edición, 1969.

⁸ Este poema no se recoge en la edición de 1969.

Este reconocimiento de «la excepción de algunos versos» y la angustia del tiempo conforman una actitud y un temple lírico. Es significativo el poema «Arrabal», donde Borges busca en la frustración del ocaso la visión de la ciudad consustanciada de tiempo.

*Y sentí Buenos Aires
y literaturicé en la hondura del alma
la viacrucis inmóvil
de la calle sufrida
y el caserío sosegado.*

Sin embargo, este propósito de trascender lo cotidiano hacia una realidad íntima, personal, no logra superar los motivos concretos de una imagen estática. Una segunda versión del poema publicada en 1943, cambia los cuatro últimos versos, en una captación abstracta, universalizada, con sentido de ubicuidad temporal y espacial.

*Esta ciudad que yo creí mi pasado
es mi porvenir, mi presente;
los años que he vivido en Europa son ilusorios,
yo he estado siempre (y estaré) en Buenos Aires.*

En los poemas citados es característico el verso libre con apoyo rítmico en la distribución sintáctica y no en el pie del verso. Aunque parezca un simulacro de prosa, el ritmo le transmite una vibración interna que indica cómo debe leerse. Borges usa por primera vez métrica regular y rima en «Versos de catorce», de *Luna de enfrente*, 1925 (pág. 41). Este poema, escrito en alejandrinos asonantes, reúne la imagen de Buenos Aires en la recurrencia de motivos típicos con sentido metafórico descriptivo.

*A mi ciudad de patios ahondados como cántaros
y de calles que surcan las leguas como un vuelo,
a mi ciudad de esquinas aureoladas de ocaso
y arrabales azules, hechos de firmamento⁹.
A mi ciudad que se abre clara como una pampa.*

La metáfora queda aún en el paralelismo del símil: «patios-cántaros»; «ciudad-pampa». Hay un evidente localismo con apoyo en la realidad concreta. Sin embargo, en busca de la imagen esencial el poe-

⁹ Edición 1969, pág. 85: «A mi ciudad de patios cóncavos como cántaros.»

ta siente el optimismo del acercamiento y con acento sálmico, a la manera de Whitman, dirá en «Casi juicio final», *Luna*, pág. 28:

*He santificado con versos la ciudad que me ciñe:
la infinitud del arrabal, los solares.
He dicho asombro de vivir, donde otros dicen solamente costumbre*¹⁰.

Borges, consciente de que los motivos de la ciudad aislados o reunidos concretamente no funcionan para lograr su mundo poético autónomo, proyectará su lírica al tiempo fabuloso y primordial de los comienzos. Con «La fundación mítica de Buenos Aires», primer poema de *Cuaderno San Martín*¹¹, el poeta ingresa en la esencia del mito.

*¿Y fue por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?
Írían a los tumbos los barquitos pintados
entre los camalotes de la corriente zaina.*

La interrogación inicial con la «y» consecutiva que abre la estrofa crea la proyección misteriosa del origen, entre duda y verdad, y el mito es desde ese momento la realidad auténtica del poema. El río encierra el principio sagrado del incierto origen donde confluyen remotos hombres y tiempos, pero a su vez adquiere viva realidad en el lenguaje: «río de sueñera y de barro» (alusión a la amplitud y aparente mansedumbre de las aguas, como asimismo a su color castaño-oscuro); «corriente zaina» (oscura, engañosa). Hay una intención de dar al verso un matiz conversacional, de espontaneidad casi infantil: «Írían dando tumbos los barquitos pintados.»

El origen tiene así un sentido íntimo esencial y permanente, anterior a la ruptura en que el tiempo primordial se transforma en tiempo vivido. El poeta siente el nacimiento de la ciudad como de su exclusiva pertenencia: «las proas vinieron a fundarme la patria». La apertura del momento inicial se logra con acierto en el recurso alusivo de

¹⁰ Edición 1969, pág. 69:

*He conmemorado con versos la ciudad que me ciñe
y los arrabales que se desgarran.
He dicho asombro donde otros dicen solamente costumbre.*

¹¹ El título original es «La fundación mitológica de Buenos Aires», en *Cuaderno San Martín*, pág. 9. Cambia acertadamente el título en *Obra poética*, 1964, pág. 105.

la sinécdoque; las proas, más significativamente que los barcos, abren el camino del mar.

En la estrofa siguiente hay una incursión en lo sagrado como actividad creadora del mito. El río se identifica en su origen con lo eterno: el cielo, pero es a la vez temporalidad terrena que fija un hecho irreversible en el tiempo:

*Pensando bien la cosa, supondremos que el río
era azulejo entonces como oriundo del cielo.
Con su estrellita roja para marcar el sitio
en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.*

La alusión se da con economía de elementos, mediante la contradicción de los dos verbos *ayunó* y *comieron* que refieren la versión tradicional del sacrificio de Juan Díaz de Solís, el descubridor, devorado por los indios. Pero «lo cierto» es que los hombres que arribaron en el tiempo fabuloso del caos aún poblado «de sirenas y endriagos» «y de piedras imanes que enloquecen la brújula» cumplieron el rito inicial del orden:

*Prendieron unos ranchos trémulos en la costa,
durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo,
pero son embelecados fraguados en la Boca.
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.*

Es significativo el efecto del pretérito «prendieron» —con el sentido de arraigar en la tierra— que fija el acto de la fundación como permanencia, en contradicción con el adjetivo «trémulo», que implica lo inestable, inseguro, tímido. El poeta vive aquí el mito como experiencia verdaderamente sagrada y personal que distingue de la experiencia ordinaria. Rechaza la tradición histórica como engaño («Dicen que en el Riachuelo») y encuadra el nacimiento de la ciudad en aquella manzana primera de su infancia donde para él *siempre fue* Buenos Aires.

La manzana pareja que persiste en mi barrio:

Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.

No se trata ya de conmemoración, sino de reiteración de la experiencia. Porque revivir el mito es conocer el secreto de las cosas y equivale a adquirir sobre él un poder mágico que puede dominarlo,

multiplicarlo y reproducirlo a voluntad en cualquier tiempo y lugar¹².

Los cuartetos siguientes reúnen los motivos del arrabal, ya en la trayectoria del tiempo vivido por el poeta. «El almacén rosado» cuyo color es para Borges el de las esquinas y el suburbio porteño, se identifica con la idea del nacer de la ciudad, como luz íntima de aurora, y asimismo con el sentido mágico intemporal que sugiere el juego del truco. El compadre personifica el individualismo criollo del arrabal, basado en su primitiva ética de coraje y rebeldía. No faltan el típico organito, el tango, ni la alusión a un momento crucial de la política revolucionaria argentina sintetizada en la figura de Yrigoyen. Estos versos, aunque con una búsqueda metafórica abstracta, representan lo típico, sin llegar a la trascendencia simbólica. Esa visión localizada, que trae un descenso en el proceso lírico¹³ y en la esencia mítica, se enmienda posteriormente con el cambio que Borges introduce en el cuarteto último, en la versión publicada en *Poemas* de 1943 (pág. 121).

*Una cigarrería sahumó como una rosa
el desierto. La tarde se había ahondado en ayer,
los hombres compartieron un pasado ilusorio.
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente*¹⁴.

El tercer verso trasciende a un concepto intemporal, de sentido metafísico, que porta un ascenso en la sustancia mítica del poema. El tiempo no es sucesión sino eternidad; identidad de instantes. Los dos versos finales, en una imagen unificadora de notable sencillez y profundidad emotiva, cierran el proceso lírico:

*A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
la juzgo tan eterna como el agua y el aire.*

¹² Véanse los conceptos sobre mito del origen en MIRCEA ELIADE: *Mito y realidad* (Madrid, Guadarrama, 1968), págs. 91 y sigs.

¹³ Damos al término «proceso lírico» de la acepción de Wolfgang Kayser en *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Madrid, Gredos, 1958), pág. 252: «La sustancia de la poesía lírica que resulta de la actuación conjunta de los estratos lingüístico, conceptual, sonoro, que se desarrolla progresivamente.»

¹⁴ En la versión original de *Cuadernos San Martín*, 1929, pág. 9, el cuarteto es el siguiente:

*Una cigarrería sahumó como una rosa
La nohecita nueva, zalamera y agreste.
No faltaron zaguanes y novias besadoras.
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.*

Se reitera el sentido ilusorio del pasado y la visión mítica de la ciudad queda en una permanencia omnipresente unida a los elementos primordiales del universo, «el aire» y «el agua».

En «La noche cíclica», de *Poemas*, 1943 (pág. 164), la visión de Buenos Aires se une a la historia cíclica del universo y es fragmento y renovación del mito cosmogónico. El hablante recrea la doctrina del tiempo cíclico y el eterno retorno, según los pitagóricos, con sentido pretérito y futuro.

*Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras:
Los astros y los hombres vuelven cíclicamente;
Los átomos fatales repetirán la urgente
Afrodita de oro, los tebanos, las ágoras.*

El proceso lírico estructural está dado tanto en la temática como en los estratos lingüístico y sonoro, por una conducción cíclica, reiterada también en la rima circular del alejandrino (abba) y en el equilibrio rítmico de los hemistiquios. Si bien el poeta parte de una objetividad remota, el movimiento cíclico se proyecta desde el pretérito a un futuro profético que confluye en el presente como mundo personal del hablante, quien percibe la certeza de una repetida y caótica realidad.

*Volverá toda noche de insomnio: minuciosa.
La mano que esto escribe renacerá del mismo
vientre [...]*

El poeta ya no es espectador ante el objeto, sino un yo actor dentro del movimiento cíclico:

*Pero sé que una oscura rotación pitagórica
Noche a noche me deja en un lugar del mundo
Que es el de los arrabales. Una esquina remota
Que puede ser del Norte, del Sur o del Oeste,
Pero que tiene siempre una tapia celeste,
Una higuera sombría y una vereda rota.
Ahí está Buenos Aires [...]*

En el éxtasis de ese instante pleno, tiempo eternizado que es siempre el mismo instante, repetido e idéntico, la imagen de Buenos Aires rescata su permanencia con sentido de ubicuidad y es para el poeta

*Esta rosa apagada, esta vana madeja
De calles que repiten los pretéritos nombres
De mi sangre [...]*

Pero en el confuso deambular, las calles «son corredores de vago miedo y de sueño» y la ciudad «es un árido palacio». Aunque la doble visión de la metáfora es claramente perceptible, ya advertimos una caótica realidad y la inquietud metafísica de dilucidar verdades esenciales.

Este cambio en la actitud poética se inicia en la época de prolongada detención lírica de la obra borgiana, cuyo momento más notorio data de 1930 a 1943, y que se manifiesta por su rechazo de los versos ultraístas, que posteriormente llamará «áridos y avaros poemas de la secta, de la equivocación ultraísta»¹⁵. Su poesía, si bien durante este hiato es sumamente escasa en cantidad, enaltece su calidad con la conducción lírica de su inquietud metafísica. Borges rechaza la metáfora ultraísta porque en ella ve sólo una unión momentánea de conceptos. En «Mateo, XXV, 30» (*Poemas*, 1954), define la poesía como «álgebra y fuego». Como el álgebra, la poesía es signo y clave; su combinación es cifra y requiere un orden intrínseco, un sistema de relaciones. Pero también es como el fuego, agente de transmutación, principio esencial creador y destructor de las cosas.

Borges busca unificar estas tensiones contrarias en su expresión poética mediante la captación del símbolo como palabra única y a la vez equívoca, con la potencialidad del significado doble y polivalente. En el poema «Buenos Aires», soneto de estructura métrica shakespeariana (*Obra poética*, 1967, pág. 224), el poeta logra integrar la visión de la ciudad en el símbolo del laberinto.

*Y la ciudad, ahora, es como un plano
De mis humillaciones y fracasos;
Desde esa puerta he visto los ocasos
Y ante ese mármol he aguardado en vano*¹⁶.

¹⁵ Palabras con que Borges recuerda su aventura ultraísta. Véase «Macedonio Fernández», en *Sur*, núms. 209-210 (1952), pág. 146.

¹⁶ En la primera versión del poema, que se publicó en *La Nación* (11 de agosto de 1963), el primer verso es exactamente igual al que citamos. En *Obra poética*, 1964, pág. 230, se suprime la «y» consecutiva, en perjuicio de la espontaneidad y el sentido temporal del poema. En *Obra poética*, 1967, pág. 224, el verso vuelve a ser textualmente el mismo de la primera versión, lo que nos demuestra la constante perfectibilidad que el autor exige a su poesía.

Es notorio el acierto de introducir el poema con la «y» consecutiva como continuidad en un presente estático, y el énfasis en el adverbio «ahora», que trasunta la convicción de ese presente. «Los fracasos», «las humillaciones», son alusiones equívocas; significan la frustración de la patria en la caótica realidad nacional y las limitaciones del poeta ante esa realidad.

[...] *aquí mis pasos*
Urden su incalculable laberinto.

Buenos Aires encierra el símbolo metafísico del laberinto, con sentido de *oxymoron*, es decir, tensión de contrarios. Si bien significa el caos, en su centro secreto el poeta busca la verdad de Buenos Aires y su propia verdad. En los pareados finales, ante la angustia del problema argentino y de su propia existencia el espanto se le revela como única verdad:

No nos une el amor, sino el espanto;
Será por eso que la quiero tanto.

Se logra así la fusión del objeto (Buenos Aires) en la interioridad del hablante, con la revelación de una verdad. El último verso funciona dinámicamente y porta el elemento contradictorio, aparentemente disímil con respecto al verso anterior, en un ascenso de notable efecto lírico.

Un segundo soneto, «Buenos Aires», de estructura estrófica igual al anterior, publicado en *Obra poética*, 1967 (pág. 290), reúne la visión de la ciudad en dos momentos, pasado y presente. En los dos primeros cuartetos el hablante rememora su anterior búsqueda.

Antes, yo te buscaba en tus confines
Que lindan con la tarde y la llanura
Y en la verja que guarda una frescura
Antigua de cedrones y jazmines.

El recurso sintático de iniciar el verso con el adverbio «antes» y el imperfecto «buscaba», dan el matiz de continuidad de la búsqueda y su progresión en el pasado. La presencia de la ciudad surge de motivos predominantemente concretos («llanura», «verja», «cedrones», «jazmines»), si bien cargados de nostálgico recuerdo en la transmutada emoción del hablante. Pero en el segundo cuarteto hay mayor abstrac-

ción de conceptos. La visión de Buenos Aires se sintetiza en la mitología del arrabal, con la metonimia, que es a su vez alusión y símbolo (baraja: juego mágico que detiene el tiempo; puñal: coraje y rebeldía). En el tercer cuarteto lo objetivo cobra una visión de irrealidad.

[...] *Te sentía*
En los patios del Sur y en la creciente
Sombra que desdibuja lentamente
Su larga recta, al declinar el día.

Progresivamente, la imagen de la ciudad alcanza una abstracción total. El Sur reúne la esencia original de Buenos Aires, su pasado de hombría y coraje, pero en «la creciente / sombra» que *desdibuja* «su larga recta» está el transcurrir de lo irrecuperable. Los pareados finales resuelven el matiz aspectual del imperfecto «sentía» en la convicción de una continuidad presente acentuada por el adverbio «ahora»:

Ahora estás en mí. Eres mi vaga
Suerte, esas cosas que la muerte apaga.

La imagen metafísica es conductora de la sustancia lírica. Buenos Aires no es ya el laberinto cuya verdad de espanto compartiera el poeta. Hay «ahora» una identificación plena de la ciudad con el destino del hablante. Si en los cuartetos se da la búsqueda de la contemplación del objeto, en los pareados finales ésta se resuelve dentro del sujeto, en una realidad interior.

El efecto se produce por la imagen mental dinámica, en que es notoria la visión abstracta de lo efímero, dada en el encabalgamiento lento de dos palabras llanas «vaga / suerte» y en el verbo «apaga», que trae un descenso en el tono y cierra el poema.

En *Elogio de la sombra*, 1969, Borges intenta nuevamente en el poema «Buenos Aires» (pág. 127) una dilucidación de esa indefinible presencia. La pregunta inicial «¿Qué será Buenos Aires?» se resuelve ya sea en una sucesión de imágenes concretas, individualizadas por la recurrencia anafórica del verbo:

Es la Plaza de Mayo a la que volvieron, después de haber
guerreado en el continente, hombres cansados y felices.
Es el paredón de la Recoleta contra el cual murió, ejecutado,
uno de mis mayores;

ya sea en una imagen abstracta objetivada, un *flashback* mental que recobra una realidad pretérita:

*Es el último espejo que repitió la cara de mi padre.
Es Lugones, mirando por la ventanilla del tren las formas
que se pierden [...];*

para concluir en la imagen de lo ausente, la visión de lo irreal e inalcanzable:

*Buenos Aires es la otra calle, la que no pisé nunca,
[...] es lo que se ha perdido y lo
que será, es lo ulterior, lo ajeno, lo lateral, [...]
[...] lo que ignoramos y queremos (pág. 129).*

En el poema titulado «Elogio de la sombra» —elogio de la vejez— Buenos Aires vuelve a ser la imagen cotidiana. Aunque dada con elementos concretos, es una visión vaga, imprecisa, que unifica pasado y presente, realidad e irrealidad, y cobra todo su sentido como captación íntima del poeta.

*Buenos Aires
que antes se desgarraba en arrabales
hacia la llanura incesante,
ha vuelto a ser la Recoleta, el Retiro,
las borrosas calles del Once (pág. 155)¹⁷.*

Asimismo, en algunos poemas de distinta temática, aunque no referidos específicamente a Buenos Aires, la presencia imprevista de la ciudad adquiere para el poeta el sentido de omnipresencia, en una imagen dinámica final que conjuga sincrónicamente «sueño» y realidad. En «El forastero», *Obra poética*, 1967 (pág. 259), con un signi-

¹⁷ En el prólogo de *Fervor de Buenos Aires*, 1969, pág. 9, Borges dice:

Yo, por ejemplo, me propuse demasiados fines: remedar ciertas fealdades (que me gustaban) de Miguel de Unamuno, ser un escritor español del siglo diecisiete, ser Macedonio Fernández, descubrir las metáforas que Lugones ya había descubierto, cantar un Buenos Aires de casas bajas y, hacia el poniente o hacia el sur, de quintas con verjas.

En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad.

ficativo uso de la alusión, el anónimo protagonista rememora conocidas imágenes del norte europeo en las tierras del Sur:

*camina por calles indefinidas
y advierte leves diferencias que no le importan
y piensa en Aberdeen o en Leyden,
más vívidas para él que este laberinto
de líneas rectas [...]*

El forastero, para quien Buenos Aires es una ciudad «de otro lenguaje y otro cielo» se identifica con el mismo poeta (El Otro-El Mismo) quien, extranjero también bajo otros cielos, recobra en ellos la visión única de Buenos Aires.

La conjunción se logra con una imagen dinámica que identifica dos realidades opuestas en el rasgo común de su inversión. Es un arco mental que fusiona una imagen menor, aparentemente distante: «el forastero de mi sueño» (para quien Buenos Aires es «una serie de imágenes imprecisas», una olvidable visión) con su reverso: «el forastero que yo he sido bajo otros astros», mediante la revelación de una verdad interior del poeta: la presencia de Buenos Aires en todo sitio del mundo.

*Antes de la agonía
el infierno y la gloria nos están dados;
andan ahora por esta ciudad, Buenos Aires,
que para el forastero de mi sueño
(el forastero que yo he sido bajo otros astros)
es una serie de imprecisas imágenes
hechas para el olvido.*

Es indudable que la visión de la ubicuidad de Buenos Aires es una imagen eludida en el poema, pero que adquiere viva presencia por la mención opuesta: «una serie de imprecisas imágenes / hechas para el olvido», en la conjunción *forastero* / yo (poeta) que son al fin, anverso y reverso de una identidad.

En el soneto «New England», de *Elogio de la sombra* (pág. 31), en los dos primeros cuartetos surgen las nuevas «formas del sueño» del poeta en el lento invierno y en los crepúsculos de Cambridge.

*Han cambiado las formas de mi sueño;
ahora son laterales casas rojas
y el delicado bronce de las hojas
y el casto invierno y el piadoso leño.*

Es notoria la función equívoca del *oxymoron* sueño como visión de esa realidad con todo el sentido ilusorio de la percepción de Berkeley, dada aquí como imagen. Es experiencia poética; no sólo concepto filosófico, como señalamos en el poema «Amanecer» de la época ultraísta.

Los elementos de la realidad están en un plano concreto, físico, pero hay un paso gradual de lo sensorial a lo abstracto en la connotación de los adjetivos «laterales-rojas-delicado/casto piadoso» y en la proyección metonímica de los sustantivos. En la segunda estrofa la visión ambigua sueño-realidad cobra una trascendente y real permanencia:

*... En los crepúsculos persiste
algo que casi no es, osado y triste,
un antiguo rumor de Biblia y guerra.*

El tiempo sucesivo (los crepúsculos) rescata lo permanente del pasado como omnipresencia, en la alusión a la religión de los puritanos de New England. Pero en el tercer cuarteto hallamos la confrontación de esa realidad en el tiempo fugitivo:

*Pronto (nos dicen) llegará la nieve
y América me espera en cada esquina
pero siento en la tarde que declina
el hoy tan lento y el ayer tan breve.*

Si el futuro es aún esperanza posible («América me espera»), el presente es ya realidad huidiza («la tarde que declina») en que el pasado cobra su sentido irrecuperable («el ayer tan breve»). Mas, de improviso, en la aparente frustración y pesimismo del cierre del verso, los dos pareados finales abren una nueva imagen que, en notoria ruptura con la anterior, tiende un arco a una abstracción intemporal, en una captación discontinua y simultánea:

*Buenos Aires, yo sigo caminando
por tus esquinas sin por qué ni cuándo.*

Se da así un salto, acción mental que fusiona una imagen concreta (la realidad de Cambridge) con otra distante, aparentemente contraria (Buenos Aires), unidas en un pensamiento que revela una realidad interior. Las esquinas de Cambridge se transfieren en esquinas porteñas. El poeta rompe cronología y espacio; Buenos Aires es ubicua y está en el principio y el fin. «Sin por qué ni cuándo» revela una verdad

interior. No hay causa ni tiempo explicable, pero es realidad plena en la visión del poeta. La imagen, indudablemente intelectual, está penetrada, sin embargo, por una significación emotiva que no puede agotarse conceptualmente. Es una imagen dinámica metafísica cuyo significado está en la acción que va de un objeto concreto al concepto esencial de una verdad íntima. Es una relación imprevista que unifica elementos disímiles excepto en un detalle: el foco de la imagen. A diferencia de la imagen estática que describe la apariencia y las cualidades, la dinámica muestra cómo los objetos actúan o interactúan. La imagen dinámica de la poesía actual de Borges equivale a la llamada *radical image* según Henry Wells (*Poetic Imagery*, New York, 1951), y a la que Alice Brandenburg designa como *Dynamic Image* en su ensayo «The Dynamic Image in Metaphysical Poetry»¹⁸. La imagen dinámica tiene valor funcional, no decorativo; neutraliza y hace poético un término menor, distante, por la acción unificadora del pensamiento.

Nos interesa señalar, como nota final, que en la trayectoria lírica de Borges la visión de Buenos Aires evidencia una consciente búsqueda hacia la plenitud poética. En la primera época la imagen de su ciudad está básicamente estructurada en la metáfora ultraísta que enlaza conceptos, pero no fusiona íntimamente realidad e irrealdad. Sin embargo, como señalamos, ya algunas de las poesías citadas de *Fervor de Buenos Aires* (1923) prefiguran la visión que Borges logrará en las imágenes metafísicas de sus mejores poemas actuales. Pero en aquellos primeros versos, Buenos Aires está presente como concepto o como metáfora discontinua. En la etapa actual la imagen de su ciudad es visión permanente y plena experiencia poética: simultaneidad temporal y espacial que une lo discontinuo. Buenos Aires se identifica así con el mundo de los arquetipos; ubicua e intemporal, es experiencia íntima del poeta en la permanencia mítica del principio y del fin.

ZUNILDA GERTEL

University of Wisconsin-Madison (EE. UU.)

¹⁸ Para Henry Wells «the radical image might be expressed geometrically as a cone; one end is a point of no imaginative value in itself from which radiate lines of powerful suggestion». (*Poetic Imagery*, pág. 125.) Alice Brandenburg afirma: «The metaphysical image has been described as far-fetched in its comparison of dissimilar objects [...] It does not focus on a resemblance of external qualities, of sense impressions, but on a resemblance between actions.» «The Dynamic Image in Metaphysical Poetry», *Publication of the Modern Language Association*, LVII, 1942, 1039-45.