



Borges poeta

Lucas Adur y Edna Goldman (editores)



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Borges poeta

Borges poeta

Lucas Adur y Edna Goldman (editores)

Fundación Internacional Jorge Luis Borges / FILOCyT
"Escrituras de dios. Borges y las religiones"



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Ricardo Manetti	Secretario de Investigación Jerónimo Ledesma	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert
Vicedecana Graciela Morgade	Secretaria de Posgrado Claudia D'Amico	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni Fernando Rodríguez
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretario de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Martín González	Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas Matías Verdecchia
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Secretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari	Jimena Pautasso Grisel Azcuy Silvia Gattafofi Rosa Gómez
Secretario de Hacienda y Administración Leandro Iglesias	Subsecretaria de Bibliotecas: María Rosa Mostaccio	Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Aylén Suárez
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Directora de imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes

Imagen de tapa e ilustraciones de interior: Mariana Bendersky

ISBN 978-987-8927-94-7

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2024

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Adur, Lucas

Borges poeta / Lucas Adur ; Edna Goldman. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2024.

238 p. ; 20 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-8927-94-7

1. Literatura. 2. Escritura. 3. Poesía. I. Goldman, Edna. II. Título.

CDD 860.9982

Índice

Prólogo a <i>Borges poeta</i>	9
<i>Lucas Adur</i>	

Parte 1

Configuraciones y reconfiguraciones de una poética	13
---	-----------

Posicionamientos poéticos. Himno y elegía	15
<i>Alan Ojeda</i>	

Borges antes de Borges. Fractalidades ultraístas	25
<i>Verónica García Moreno</i>	

Mirar con ojos de eternidad. Borges lector de poesía en los primeros ensayos	43
<i>Tomás Vernengo</i>	

<i>Poema conjetural</i> . Enigma político y canon literario	59
<i>Rodrigo Muryán</i>	

Parte 2

Poesía y Biblia	67
------------------------	-----------

Los hermanos sean unidos. Caín y Abel en la poesía de Borges	69
<i>Edna Goldman</i>	

<i>Cristo en la cruz</i> . La carne inquieta	79
<i>Lucas Adur</i>	

El judaísmo en algunas poesías borgeanas	103
<i>Daniel Goldman</i>	

Parte 3

Variaciones del Yo lírico 117

Yo fui Walt Whitman. Reflexión sobre el estilo, la estética y la configuración autoral de Borges en su obra poética hasta *Camden*, 1892 119
Nicolás Coria Nogueira

Te ofrezco el núcleo de mi ser.
Borges enamorado en *Two English Poems* 143
María Gabriela Raidé

La erudición vagabunda. Borges y *A Francia* (1977) 157
Carlos García

Parte 4

La poesía y lo trascendente 177

La pregunta detrás de la obra 179
Ignacio Navarro

Versos sobre el Otro. Entre el escritor y un dios 191
Belén de los Santos

"El hombre olvida que es un muerto que conversa con muertos".
Trascendencia en algunos poemas de *El otro, el mismo* 201
María Sevlever

La muerte o el revés de la trama en *Los conjurados*, libro final de Borges 215
María Amelia Arancet Ruda

Los autores y autoras 231

Prólogo a *Borges poeta*

Lucas Adur

La poesía, como lo saben todos los que
tienen que saberlo, es secretamente el
corazón mismo del campo cultural

Alejandro Crotto

Este volumen reúne reelaboraciones de los trabajos presentados en las Jornadas “Borges poeta”, realizadas en agosto de 2021 en el Centro Cultural Kirchner, organizadas por el Centro, la Fundación Internacional Jorge Luis Borges y el FILOCyT “Escrituras de dios. Borges y las religiones” (Facultad de Filosofía y Letras, UBA).

Los escritos aquí reunidos buscan continuar la relectura de la obra del autor, iniciada en 2019 con las Jornadas “Borges 120”, donde, con el lema “Todo hombre culto es un teólogo y para serlo no es indispensable la fe” (Borges, 1974: 688), nos propusimos discutir las operaciones de Borges sobre el discurso religioso. Los trabajos de aquellas jornadas fueron reunidos en un volumen recientemente publicado: *Borges 120* (2021). La indagación de la obra borgeana continuó en 2020 con las Jornadas “Relecturas del último Borges”, donde discutimos dos de los libros más notables de la última etapa de la producción del escritor: *El hacedor* (1960) y *El informe de Brodie* (1970).

En esta ocasión, el eje que organiza los estudios aquí reunidos es la poesía. Se trata de una de las facetas quizás menos

exploradas de la obra del gran escritor, cuya reputación se cimienta sobre todo en los relatos de *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). Decir que algo está “poco explorado” hablando de Borges es, claro, siempre muy relativo. Pero, aun así, la poesía tiende a ser menos conocida y, me atrevería a decir, menos valorada que su prosa. Sin embargo, es como poeta que Borges irrumpe en el panorama de la literatura argentina y es como poeta que cierra su obra con *Los conjurados* en 1985. La poesía fue, a la vez, una constante a lo largo de su obra, y uno de los lugares donde es posible constatar mayores desplazamientos y transformaciones.

Entre sus primeros poemas, escritos en Europa –marcadamente influidos por el expresionismo primero y por el ultraísmo después–; su obra “criollista” y fervorosa de los años veinte, con una inflexión particular del vanguardismo; y los poemas de madurez, donde vuelve a las formas clásicas y muchas veces a temas metafísicos, es más fácil encontrar rupturas que continuidades. El propio Borges pareció consciente de esto y se ocupó de rearmar y reescribir sus primeros poemarios, introduciendo modificaciones radicales o excluyendo poemas enteros, donde ya no podía reconocerse. Su concepción de la rima, de la metáfora, de la inspiración, de la técnica, del lenguaje, de la idea misma de la poesía se fue transformando a lo largo de los años. En este libro indagamos distintos momentos de este itinerario creador, alternando los abordajes panorámicos de algunas etapas u obras, con el análisis minucioso de poemas que consideramos especialmente significativos (y bellos).

El propio escritor situó más de una vez la poesía como el corazón de su obra. Se definía a sí mismo y a los escritores que admiraba con ese título: poeta. Como dijimos, su ingreso a la literatura fue por el camino de la poesía y su testamento literario, *Los conjurados*, también tiene esa forma. Es cierto que hubo casi dos décadas en las que publicó

muy pocos poemas –lo que no quiere decir que no los siguiera escribiendo–. Pero, luego de su retorno a la poesía –que podemos vincular con su ceguera–, esta se convierte en el centro de su producción: la mayoría de los libros que publica a partir de los años sesenta son poemarios. En los versos, además, como han señalado varios críticos, se construye una imagen de autor que no coincide exactamente con la que emerge de sus relatos clásicos, ni con la imagen pública: la ironía constante y el escepticismo parecen dejar lugar, al menos en muchas ocasiones, a formas más directas de la emoción, lo sentimental, incluso de la pregunta por lo trascendente –como se explora en algunos de los trabajos de este libro–.

Como repite Borges más de una vez en esos prólogos de sus últimos libros, que son breves y bellísimos fragmentos de una poética, la poesía está en el origen de toda literatura. Dice en el de *La rosa profunda*:

La literatura parte del verso y puede tardar siglos en discernir la posibilidad de la prosa. La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría. La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud. Dos deberes tendría todo verso: comunicar un hecho preciso y tocarnos físicamente, como la cercanía del mar.

La crítica literaria, tal como la concebimos, debe estar al servicio de los lectores y lectoras. Tender puentes hacia la obra, trazar recorridos, inventar modos de entrada. Ojalá este libro contribuya a que la poesía de Borges siga resonando en nuestro presente, ojalá ayude a que quien lee sea tocado por un verso y se sienta convocado a redescubrir esta obra vasta y profunda, como quien se adentra en el mar.

Parte 1

Configuraciones y reconfiguraciones de una poética



Posicionamientos poéticos

Himno y elegía

Alan Ojeda

De una extensa serie de tópicos que recorren la obra de Borges (laberintos, espejos, tiempo cíclico, puñales, la muerte, la dicha que no fue y el olvido), me resultó interesante un pequeño detalle de sus primeros textos: la aparición oblicua de una palabra que cobra sentido especialmente gracias a una mentira inocente (o no tanto) de su juventud. Esa palabra es *himno* y sus formas derivadas, como *hímnico* o *hímicamente*.

¿Por qué resulta llamativa esa palabra? Principalmente porque la obra de Borges, al menos esa parte de la obra que podríamos llamar “clásica”, incluso la imagen del autor que nos hemos construido a lo largo de los años, no pareciera coincidir en absoluto con el significado de himno: *texto lírico que expresa sentimientos positivos, de alegría y celebración*. La idea de un Borges vitalista, de voz whitmaniana, que construye el paisaje con su canto, parece extraña. Por el contrario, si pensamos en algunos de sus poemas más conocidos, como “1964”, “Poema conjetural”, “Poema de los Dones”, “Mateo, XXV, 30”, encontramos que predomina el estilo *elegíaco*, es decir, la lamentación por aquello que se

pierde: la ilusión, la vida, el tiempo, un ser querido, un sentimiento. Todo parece estar perdido, todo es fatal, todo es inevitable: “Ya no es mágico el mundo. Te han dejado” (*Obra poética*, 1989: 248); “se dispersan el día y la batalla / deforme, y la victoria es de los otros. / Vencen los bárbaros, los gauchos vencen” (186); “Has gastado los años y te han gastado, / Y todavía no has escrito el poema” (195). Poco parecen tener que ver esos versos con los del primer poema de Borges, publicado en 1919 en la revista *Grecia*, titulado “Himno del Mar”:

Yo he ansiado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas
que gritan;
del Mar cuando el sol en sus aguas cual bandera escarlata flamea;
del Mar cuando besa los pechos dorados de vírgenes playas que
aguardan /sedientas;
del Mar al aullar sus mesnadas, al lanzar sus blasfemias los vientos,
cuando brilla en las aguas de acero la luna bruñida y sangrienta;
del Mar cuando vierte sobre él su tristeza sin fondo La Copa de
Estrellas (Borges, 2011: 26).

O con su texto en prosa “Paréntesis pasional”:

Yo paso junto a un Árbol. Mi mano cóncava acaricia la rugosa corteza y murmuro: Heil Dir Freund Baum... [Salve, amigo árbol] Yo lo saludo con vocablos germánicos, pues creo que un árbol fuerte y viril comprenderá aquellas palabras fuertes y viriles (20).

En la obra borgeana, esta diferencia entre el *himno* y la *elegía* no responde solamente a una cuestión etaria. Borges joven canta himnos, mientras que el viejo se lamenta. Corresponde, y de eso se trata este trabajo, a un posicionamiento problemático frente a las puertas del siglo. Ese

posicionamiento tendrá lugar en una pequeña mentira que hace pendular a Borges entre los años 1899 (el fin de un siglo) y 1900 (el comienzo de lo nuevo).

Hay un Borges, podríamos decir, que va desde su primer poema hasta, quizá, la publicación de ese libro inclasificable que es *Evaristo Carriego* (1930). Ese periodo abarca poemas publicados en revistas locales y europeas, tres libros de poemas y cuatro de ensayos, que incluyen al poeta ebrio de Whitman, al ultraísta y al criollista. Tres formas distintas de un fervor, de una exaltación: el vitalismo, la vanguardia y la identidad nacional. Ese fervor se traducirá, cuando no en himno, en un ademán, un gesto o una entonación himnica. Para indagar esta hipótesis hay que ir más allá del significado estrictamente religioso de la palabra “himno”. En efecto, no solo existen los himnos litúrgicos, sino que hay himnos a la guerra, a la naturaleza, a territorios o a otros seres humanos cuya grandeza nos subyuga. Sin embargo, como señala el filósofo Giorgio Agamben: “La poesía moderna, aunque con llamativas excepciones, sobre todo en la poesía alemana [...], es más elegíaca que himnica” (2019: 413). La poesía alemana es, entre las tradiciones a las que Borges adhiere en su juventud, una de sus preferidas. En su “Antología expresionista” (1920), destaca a Stadler por “el oleaje de sus himnos” (Borges, 2011: 65), lo compara con Rilke, Trakl y Heym, y lo considera precursor del expresionismo; al hablar de Johannes R. Becher, se refiere a sus “hinnarios plenos de oceánicas resonancias, la gesta de la guerra y la revolución” (66). Para este joven Borges, la poesía alemana de esos años, producto de la guerra, parecía cortar con el sentimentalismo, la actitud nostálgica, la lírica depresiva que denominaba “lirastenia”. En oposición a eso, el movimiento construyó una poesía de carácter “dostoievskiano, utópico, místico y maximalista”. También es en alemán que Borges realiza su primera lectura de Whitman, autor

del cual –según Borges– son deudores los expresionistas alemanes. Hay, entre el joven Borges, el expresionismo alemán y Whitman, un *pathos* común.

Sin embargo, ese *pathos* común solo indica una dirección, no una identidad total. Las veces que Borges habla del ultraísmo, señala que cada poeta deberá crear su propia experiencia dentro del movimiento. En esta línea recordemos que uno de los manifiestos que publica se titula “Anatomía de *mi* ultra” (1921). Si bien aclara que no es una vanguardia individualista, sí prevé un acceso individual como la única condición de que el poeta muestre “una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; como si ante sus ojos fuera surgiendo auroralmente el mundo” (Borges, 2011: 90). Cada poeta es un Adán secular que poblará el mundo de metáforas inéditas. No le canta a un mundo por venir, sino que lo crea en su poesía.

Toda vanguardia busca definir la experiencia de un mundo nuevo. A lo largo de estos años, digamos entre 1919 y 1921, esta experiencia sin melancolía ni nostalgia parece estar acompañada de la distancia de la patria, una distancia que parece no sentir hasta su retorno en 1921, año en el que también empiezan a aparecer los primeros poemas de *Fervor de Buenos Aires*, que se publicarán como libro recién dos años después. Hasta ese momento, es una poética sin territorio. *Himnos rojos* o *Salmos rojos*, ese mítico primer libro que Borges olvidó voluntariamente, cantaba a esa promesa de lo nuevo que era la revolución y todo lo que traía consigo (“Trinchera”, “Rusia”, “Guardia roja”).

Junto con la publicación de los primeros poemas de *Fervor de Buenos Aires*, aparecen dos artículos que buscan continuar esta experiencia de “lo nuevo” en el territorio nacional: “Crítica del paisaje” y “Buenos Aires”. Movimiento estratégico; para no dejarse atrapar por el pasado y su retórica, apuesta a la experiencia de lo que está en construcción:

el paisaje urbano. El campo es el siglo XIX y parece imposible transformarlo en una experiencia renovada, como exige el espíritu vanguardista. La ciudad, que está creciendo, necesita su propia poesía. Por esos mismos años funda *Prisma* (1921-1922). Ya en Argentina, con un estilo menos parco y más emotivo empieza a presentarse en los poemas de Borges la tensión entre el pasado y el presente. En el poema “Forjadura” (1922), podemos leer:

Como un ciego de manos precursoras
que apartan muros y vislumbran cielos,
lento de azoramiento voy palpando
por las noches hendidas
los versos venideros.

He de quemar la sombra formidable
en su límpida hoguera:
púrpura de palabras
sobre la espalda flagelada del tiempo.
He de encerrar el llanto de los siglos
en el duro diamante del poema.
Nada importa que el alma
ande sola y desnuda como el viento
si el universo de un glorioso beso
aún abarca mi vida
y en lo callado se embravece un grito.

Para ir sembrando versos
la noche es una tierra labrantía (Borges, 2011: 166).

Borges se encuentra ante el desafío de habitar el umbral entre dos siglos, como Mandelstam que, en el mismo año, publica su poema “El siglo”:

Siglo mío, bestia mía, ¿quién sabrá
hundir los ojos en tus pupilas

y pegar con su sangre
las vértebras de las dos épocas?
El constructor de sangre a mares
vomita cosas terrestres.
el vertebrador se estremece apenas
en el umbral de los días nuevos (cit. en Badiou, 2005: 28-29).

Acá o en la Rusia soviética, escribir en el umbral del siglo es difícil. Lo nuevo está emergiendo y lo viejo parece no terminar de morir, y ellos están en el medio. La contradicción comienza a hacerse presente poco a poco porque no existe una experiencia abstracta de la patria y la nación para Borges, sino una concreta. En su prólogo a la primera edición de *Fervor de Buenos Aires*, dice:

Mi patria –Buenos Aires– no es el dilatado mito geográfico que estas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables, y juntamente con esas calles y retiros, que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor, de pena y de dudas (Borges, 2011: 167).

Sin embargo, nada sufre tanto el avance del tiempo como la materia, aquello concreto. Cuando Borges decide escribirle a Buenos Aires, lo que él llama Buenos Aires ya se está perdiendo:

De propósito pues, he rechazado los vehementes reclamos de quienes en Buenos Aires no advierten sino lo extranjero: La vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puestos, acontecimientos ambos que rubrican con inquietud inusitada la dejadez de una población criolla (167).

Todo lo sólido se desvanece en el aire, y Borges no es Marinetti. No pretende destruirlo todo, no cree en la higiene de la guerra ni en la violencia destructiva. Muy a su pesar, realiza un giro conservador. No abraza el progreso. Mira hacia un presente que ya se está perdiendo, que poco a poco desaparece. Borges, como el “*Angelus Novus*” (1920) de Paul Klee, observa aterrado la transformación en ruinas de todo aquello que ama, mientras es arrastrado al futuro. Lo que se está perdiendo para él también se pierde para todos.

En 1924, luego de la publicación de *Fervor de Buenos Aires*, Borges se involucra en la fundación de la revista *Proa*. Con 25 años, busca proporcionar un territorio fértil para los jóvenes poetas argentinos, ya que “un país joven como el nuestro presentaba la extraña paradoja de no tener juventud” (Borges, 2011: 193). Para Alan Pauls, en este periodo, en el que participa de *Proa* y de *Martin Fierro*, “Borges parece descubrir algo más, o algo distinto, de lo que exaltan y promueven sus colegas vanguardistas [...]. Encuentra una *nostalgia*: la emoción de no poder volver a ese modesto paraíso perdido” (2013: 16).

Un último intento desesperado por mantenerse en el siglo, una última oportunidad de preservar la juventud, la posibilidad de un himno, de cantarle a lo nuevo, a algo que será o que pueda ser. En 1926, en la nota autobiográfica que acompaña la *Antología de la poesía argentina moderna* (1900-1925), Borges dice haber nacido en agosto de 1900, un movimiento mínimo para nacer con el siglo y para ser exponente de su primera etapa, sin el lastre del campo, de las guerras de la independencia, de la guerra civil: un chico de ciudad. Sin embargo, el giro poético es innegable. El entusiasmo de *Fervor de Buenos Aires* es el entusiasmo por una patria mínima y amenazada por el progreso. No importa que sea un año más joven. El Borges posterior rechazará

ese énfasis, no solo en su pasado, sino en cualquier ocasión, como un gesto de falsedad. El énfasis de mostrarse moderno y contemporáneo es un gesto innecesario; uno es fatalmente contemporáneo.

Pese a ese año robado al tiempo, su lírica abandona, de forma progresiva, cualquier tipo de relación con la poesía himnica. En 1925 *Proa* publica el poemario *Luna de enfrente*, en cuyo prólogo escribe:

Éste es cartel de mi pobreza, compuesto no en pasión, en contemplación. [...] Diálogo de muerte y de vida es nuestro cotidiano vivir, tan hecho de recuerdos (formas del haber sido y no ser ya) [...]. Mucha no vida hay en nosotros y el ajedrez, reuniones, conferencias, tareas, a veces configuraciones de vida, maneras de estar muerto (Borges, 2011: 224).

En 1926 encontramos en la revista *Nosotros* poemas como “Elegía de Palermo”. En 1928 aparecen los poemas “La Chacarita” y “La Recoleta”. Los tres fueron publicados luego en 1929 dentro del poemario *Cuaderno San Martín*.

Para 1930, fecha de publicación de *Evaristo Carrigo*, ninguna visión queda puesta en el futuro. Su trabajo irá de lleno hacia el pasado, hacia sus mayores, sus precursores. Borges comienza a recuperar el siglo que había decidido perder. Se reconcilia con el cauce temporal, va en busca del tiempo perdido. Comienza a aparecer el Borges clásico, el lector, el que desconfía de las metáforas nuevas, porque ya todas fueron dichas, y las que aún pueden crearse tal vez no valgan la pena; comienza a aparecer el que busca antepasados con los cuales construir un linaje de lo que no fue y no pudo haber sido, porque ya era tarde. Surge, entre las páginas, el rostro de ese Borges que nunca parece haber sido joven, ese que nos hace sentir su pérdida como nuestra, porque

su historia se hunde en los orígenes de la nación, donde se funda lo común.

Abrazar el fin del siglo XIX, recobrar ese pasado, volver a situar su nacimiento en 1899, es, al mismo tiempo, abrazar la pérdida, una pérdida que no es solo individual, como sí puede serlo la experiencia del *himno* en esa fusión casi mística de sujeto y objeto. En ese sentido, podríamos pensar, la *elegía* posee una potencia universal o *universalizante*. Mientras lo que obtenemos, ganamos o conquistamos puede ser personal o parcialmente colectivo –una comunidad, una nación, un movimiento, un territorio–, hay cosas que, una vez perdidas, han desaparecido para todos: el pasado que ya no es, la utopía de un siglo que se agotó o la cara crucificada que acecha en cada espejo; que tal vez se murió, se borró, para que Dios sea todos.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2019). *El Reino y la Gloria*. Adriana Hidalgo.

Badiou, A. (2005). *El siglo*. Manantial.

Borges, J. L. (1989). *Obra poética*. Emecé.

Borges, J. L. (2011). *Textos recobrados 1919-1929*. Sudamericana. [*Textos recobrados 1*]

Pauls, A. (2013). *El factor Borges*. Anagrama.

Borges antes de Borges

Fractalidades ultraístas

Verónica García Moreno

La época ultraísta de Jorge Luis Borges suele ser desestimada por la crítica como un divertimento juvenil de su breve estancia en España. Sin embargo, las implicaciones del movimiento *ultra* van más allá de un mero ejercicio de preciosismo literario y están vinculadas, no solo a los primeros diálogos literarios transnacionales entre España y Latinoamérica, sino también a los complejos movimientos intelectuales y sociopolíticos de principios del siglo XX en Europa. Este movimiento vanguardista peninsular, de raigambre esencialmente poética, con su nueva retórica de las identidades nacionales, el uso del universalismo, las fronteras líquidas y los conceptos de otredad y transferencia, va a influir profundamente en la obra del maestro argentino.

Quisiera realizar una aproximación a la prehistoria de Borges –ese “Borges antes de Borges”– y lo que fue su breve estancia en España, de 1919 a 1921. Resulta necesario recategorizar al ultraísmo más allá de un movimiento literario sin mayor trascendencia o mera copia de las vanguardias europeas, y recalcar su carácter comprometido con la construcción de una nueva retórica que pondría las bases para

un vibrante diálogo de España con Latinoamérica a lo largo de todo el siglo XX. Este paso de Borges por España y lo que se percibe por la crítica como una fugaz aventura literaria traería a la vida del maestro argentino figuras de una gran importancia. En primer lugar, la de Rafael Cansinos Assens, al que Borges siempre consideró su maestro, y Guillermo de Torre, el que sería, primero, su compañero de juegos ultraístas y, después, el marido de su hermana Norah y fervoroso defensor del ultraísmo. También encontramos otras figuras de la vanguardia peninsular como Ramón Gómez de la Serna y, luego de que Borges vuelve a la Argentina, el escritor Macedonio Fernández o el enigmático pintor y místico Xul Solar.¹

Antes de entrar en el análisis, quisiera señalar cierta ansia de la crítica por encontrar ese punto *aléptico* desde el que poder comprender en su totalidad la obra de Borges, hecho que suele, desgraciadamente, denotar otras posibles naturalezas. Los estudios borgeanos imponen, por lo general, una multiplicidad de Borges en lid, que se rechazan con crudeza unos a otros, acallando lo que podría ser un diálogo fructífero entre diferentes paradigmas definitorios de la figura del maestro.² Por eso es iluminador y, de alguna forma, liberador ir más atrás, cuando Borges todavía no era Borges; en ese entonces existía una enorme permeabilidad en su vida literaria e intelectual en ciernes y no había

1 Xul Solar tendrá un peso específico en la vida de los Borges y será amigo también de Macedonio Fernández. Aparece como personaje en "Tlon, Uqblan, Orbius Urbium" y estará vinculado a las vanguardias argentinas desde las revistas *Sur* y *Martín Fierro*. Su faceta de renovador de la lengua –inventó el Neocriollo y la Panlengua– lo acerca al ultraísmo, aunque su relación con Guillermo de Torre fue bastante conflictiva (cfr. Artundo, 2006).

2 De este modo, el Borges hebreo no dialoga con el Borges agnóstico, el Borges porteño pelea con el Borges europeo, el Borges traductor se opone con virulencia al Borges creador y así en una secuencia infinita. Consideramos que esto no es solo un ejercicio de futilidad, ya que es imposible separar su obra en erráticas taxonomías, sino que además empobrece y encallece el estudio del universo borgeano.

cristalizado este constructo y esa autoconsciencia de autor que aparece ya desde *Fervor de Buenos Aires* (1923). Esta primera etapa de Borges, todavía como lector y tertuliano más que como escritor, no ha sido realmente estudiada de forma sistemática y rigurosa por la crítica, por varias razones;³ entre ellas, el ultraísmo fue defenestrado con virulencia por su propio progenitor: Rafael Cansinos Assens reniega públicamente del ultraísmo con su obra *El movimiento V.P.* (1921) y luego Borges también rechazará explícitamente este movimiento.⁴

Además, el ultraísmo aparece en España a caballo entre dos grandes generaciones del siglo XX (la Generación del 98 y la del 27) y cerca de un fecundísimo siglo XIX, con enormes figuras de la literatura y el pensamiento peninsular. Encontramos autores que reciben el Premio Nobel, como el dramaturgo Jacinto Benavente, los poetas Vicente Alexandre y Juan Ramón Jiménez, y prosistas de la talla de Benito Pérez Galdós, que fue nominado reiteradas veces al Nobel sin conseguirlo.

La poca atención que se le ha brindado a este movimiento también radica en que no ha tenido ninguna continuación posterior, ya que no encontramos ninguna secuela *post-ultraísta* que reivindicque y se declare heredera –aunque solo sea en parte– de sus preceptos. Por si esto fuera poco, hay que sumar que el ultraísmo no solo existe en los canales habituales de difusión literaria, que son los libros. Debido a su propia naturaleza renovadora, tanto ideológica como literaria, se desarrolla en torno a un nutrido material

3 Existen acercamientos meritorios, como el de Carlos Meneses (1978, 1999), el de Gloria Videla (1971, 1975, 2011), el de Carlos García (2000) y, por supuesto, los estudios del propio Guillermo de Torre (1925, 1964, 1965), pero estamos todavía a la espera de un estudio pertinente y riguroso de esta etapa.

4 Según Guillermo de Torre, Borges habló de "áridos poemas de la equivocada secta ultraísta" (1964: 457).

epistolar, en las tertulias literarias (ese material oral, obviamente, está perdido)⁵ y también en revistas literarias. En general, estas revistas han tenido una corta vida –como las revistas españolas *Grecia* o *Ultra*, que terminaron en 1923,⁶ o *Proa* y *Prisma* en Argentina). Pero, a pesar de su brevedad, los manifiestos ultraístas nos dan una medida de la consciencia ideológica de este movimiento. El primero se publicó en enero de 1919, en la revista *Cervantes*. Uno de los más importantes es el de Guillermo de Torre, en 1920, y otro es del mismo Borges, en la revista *Ultra*, del 20 de mayo de 1921.⁷

El poema se convierte en un artefacto visual a la vez que literario, los ultraístas ya intuyen el enorme potencial del cine como vehículo artístico e ideológico, y hay una sugerente mezcla entre diferentes disciplinas artísticas que habían estado tradicionalmente separadas. No debemos olvidar que en la segunda mitad del siglo XIX y, a raíz de la guerra de África de 1859, la fotografía, los dibujos y los textos periodísticos serán la antesala de las vanguardias. Hay un sentido de trascendencia de la palabra escrita ante la inminencia de la muerte en el campo de batalla, y una relación, a veces de depredación, entre el texto y la imagen.

5 Las tertulias literarias son un género literario (o, más bien, hubieran podido serlo). Entre los vanguardistas había dos tertulias principales que estaban en competencia y eran privativas. El bar Pombo era la sede de las tertulias de Ramón Gómez de la Serna y el Café Colonial, que era el de los ultraístas, estaba liderado por Rafael Cansinos Assens. Borges fue aceptado en ambas, aunque se declaró miembro de la de Cansinos.

6 Estas revistas aparecieron en varias ciudades españolas como Madrid, Sevilla, Oviedo o La Coruña. Algunas de las más importantes fueron *Cervantes*, *Grecia*, *Horizonte* y, con menos relevancia, *Alfar*, *Reflector*, *Ronsel* y *Cosmópolis*, que, aunque no era ultraísta, publicó los artículos críticos y ensayos sobre literatura de vanguardia de Cansinos Assens, Guillermo de Torre y Borges.

7 "Anatomía de mi Ultra" (*Ultra*, N° 11). Borges publicó otros manifiestos ultraístas en revistas de Buenos Aires, como la prestigiosa revista *Nosotros* ("Ultraísmo", 1921). Esto denota no solo que el ultraísmo no fue fruto exclusivo de la estada de Borges en Madrid, sino también el intenso diálogo transatlántico que ya existía a principios del siglo XX entre España y los países latinoamericanos.

El humor tiene una gran importancia, aparece la caricatura y una mordacidad algo ácida en los textos. Estos nuevos elementos abren un apasionante campo de encuentros y una nueva construcción de la figura del escritor y su relación con el mundo. La misma Norah Borges será una artista vinculada a la vanguardia y se encargará de las portadas de varios libros, entre ellos, la primera edición de *Fervor de Buenos Aires*.⁸ Por todo esto, consideramos que el ultraísmo solo puede estudiarse debidamente desde los estudios culturales.

El autor que va a iluminar mejor la relación de Borges con el ultraísmo será el propio Guillermo de Torre, quien acuñará el término “ultraísmo” y cuyo artículo “El movimiento ultraísta español” (1925) se convertirá en el texto teórico sobre este movimiento.⁹ De Torre nunca perdonó a Borges lo que él consideraba una traición al ultraísmo y una vuelta al clasicismo y a paradigmas literarios más formales:

Cuando Borges publica *Fervor de Buenos Aires* excluye, salvo una, todas las composiciones de estilo ultraísta, acogiendo únicamente otras más recientes, de signo opuesto o distinto. De ahí mi asombro, y el de otros compañeros de aquellos días, al recibir tal libro, y no tanto por lo que incluía como por lo que omitía (de Torre, 1964: 458).

El ultraísmo además no nace a raíz de las vanguardias europeas (aun cuando no deje de tener rasgos comunes), sino que aparece bajo la influencia del *Horizon Carré*, de

8 Norah diseñó las portadas de poetas peninsulares tan importantes como Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego (que formó parte del círculo ultraísta de Borges en España) o Rafael Alberti (McCarthy, 2015).

9 La edición de *De la aventura al orden* realizada por Rodrigo Ródenas (2013) subraya la importancia de de Torre en el diálogo entre los intelectuales peninsulares y latinoamericanos.

Vicente Huidobro, y del creacionismo, estableciendo puentes, tanto hacia Europa y Latinoamérica, como a los propios movimientos literarios peninsulares. Abolirá el modernismo y, al mismo tiempo, se sentirá heredero del legado de la Generación del 98, en el sentido de dar respuesta a los grandes retos políticos, sociales y culturales a los que se enfrenta España. Entre sus integrantes, encontramos –aparte de Cansinos Assens y Guillermo de Torre–, a Juan Larrea, Pedro Garfias, Ernesto López-Parra, Gerardo Diego, José Rivas Panedas, Eugenio Montes, Isaac del Vando-Villar, Adriano del Valle y Rafael Lasso de la Vega.

Existe una característica peculiar que diferencia a la vanguardia española de otras vanguardias europeas. Además de responder al reto de la modernidad, la situación de construcción identitaria establecerá, por un lado, la necesidad de entablar un nuevo diálogo con los países latinoamericanos, superando la retórica paternalista o proteccionista del pasado imperial;¹⁰ por otro lado, aparece la necesidad de incluir los elementos semíticos, tanto árabes como judíos, en la nueva idea de España. De hecho, Cansinos Assens será un ardiente defensor de este carácter sefardí de lo español. Incluso se convertirá al judaísmo, cambiando su nombre y entroncándose con una familia hebrea en Sevilla, con ánimo de legitimizar su acercamiento literario al judaísmo.¹¹

10 Por ejemplo, Rubén Darío llega a España en 1892 y Valle Inclán publica *Tirano Banderas* en 1926.

11 Esta será una práctica seguida por otros autores, como Gil Benumeja, que cambian su nombre en pos de legitimar su aproximación a los elementos andalusíes, a los que llamaremos "genealogías imaginarias". Estas posiciones no serán solo literarias sino políticas, con firma de manifiestos filosefardíes a partir de 1904, como el promovido por el senador Ángel Pulido, proyecto al que pronto se adhirió Cansinos Assens. Bajo este estigma, Cansinos escribe *El candelabro de los siete brazos* (1914), inspirado en la Torah y prologado por Borges en la edición de 1981. El maestro argentino reiterará el carácter hebreo de Cansinos en el poema "Rafael Cansinos Assens", que le dedicó con motivo de su muerte, incluido en *El otro, el mismo* (1964): "Y sintió que era suyo aquel destino. / Lo llamaba Israel" (Borges, 1974: 915) (Cfr. Aizenberg, 1980 y Prenz, 2018).

En esencia, el ultraísmo reniega todo aquello que conlleve confesionalismo o adoctrinamiento y, al igual que en muchas vanguardias, la producción literaria gira en torno a la palabra poética, una nueva articulación de la realidad y un nuevo imaginario estético a través de la lengua. Hay un fuerte uso de la metáfora y una audaz adjetivación. Es común también el uso de la síntesis, los neologismos, y la omisión de los nexos y de los “trebejos ornamentales” en un afán de alejarse de un modernismo caduco. Hay imágenes y metáforas chocantes, muy cercanas al surrealismo donde aparecen el cine, el deporte, el tecnicismo, la necesidad de alabar el mundo moderno con todos sus nuevos adelantos técnicos. El escritor dialoga con su tiempo, en su carácter de modernidad; y las primeras décadas del siglo XX albergarán hechos y movimientos tan significativos como la Guerra Mundial, el fascismo, el psicoanálisis, las primeras revoluciones obreras, el tecnicismo o el feminismo.¹² La poesía abandona los temas absolutos, toda realidad es susceptible de ser poetizable. El poema es un artefacto visual con una nueva disposición gráfica más allá de la tradicional línea horizontal del verso.

Es este el ambiente que va a encontrar en España el joven Borges de 19 años. El autor aparece ya en los textos de esa época; en concreto, Cansinos Assens en su sección “Los ultraístas” de *La novela de un literato II*, comenta:

Atraídos por el fragor del ultra, llegan a nuestra tertulia del Colonial varios escritores argentinos, unos muchachos jóvenes, que simpatizan con las nuevas tendencias estéticas. Jorge Luis Borges, un joven alto,

12 Dirá, muy acertadamente, Guillermo de Torre en *Literaturas europeas de vanguardia*. “Los poetas ya no se creen enviados de los Dioses, voceros de la inspiración divina, verbos de la multitud ni aceptan otros mitos ridículos. Son, sencillamente, hombres de su tiempo” (1925: 20).

delgado, con lentes y aire de profesor. Viene de recorrer Europa en compañía de su hermana Norah, que hace unos dibujos muy modernos. Ha estado en Alemania, es políglota y tiene un enorme fondo de cultura. Aún no publicó ningún libro, pero ya en su país se hizo notar por su colaboración en revistas literarias. Se adhiere, desde luego, al Ultra y se propone ser su introductor en la Argentina. [...] Jorge Luis y su hermana celebran reuniones literarias en su casa, a las que acude Guillermo de Torre que, según me dicen le hace el amor a Norah, a la que califica de fémica dinámica y porvenirista (1985: 287-288).

Cansinos subraya en su obra *La Nueva Literatura* el carácter humano y literario de su discípulo:

Pasó entre nosotros como un nuevo Grimm, lleno de serenidad discreta y sonriente. Fino, ecuánime, con ardor de poeta sofrenado por una venturosa frigidéz intelectual, con una cultura clásica de filósofos griegos y trovadores orientales que le aficionaba al pasado, haciéndole amar calepinos e infolios, sin menoscabo de las modernas maravillas (1998: 137).

Quisiera detenerme en la figura de Cansinos Assens. Al margen del ultraísmo, Cansinos será una poderosísima presencia en la vida de Borges. Tal como señala Jorge Schwartz (1987), se debe no tanto a su propia obra, sino a su labor de mentoreo entre los jóvenes de la intelectualidad de la época, que lo consideraban un verdadero maestro y un erudito. Borges describía a Cansinos de la siguiente manera:

Vivía exclusivamente para la literatura, sin pensar en el dinero o la fama, en realidad su casa entera era

una biblioteca: Uno tenía la sensación de atravesar un bosque. Era demasiado pobre para tener estantes y los libros estaban amontonados desde el suelo hasta el techo, y había que abrirse paso entre las pilas (Williamson, 2006: 101).

La imagen de una biblioteca laberinto, que tan fuertemente define el imaginario borgeano, puede venir de esta experiencia en la biblioteca de Cansinos. Tenemos este poema entrañable de Borges a Cansinos que aparece en el primer número de *Proa* en agosto de 1924, y que resulta revelador sobre la relación que mantenía el joven Borges con su maestro:

Larga y final andanza sobre la exaltación arrebatada del ala del viaducto.

A nuestros pies, busca velajes el viento, y las estrellas —corazones absueltos— laten intensidad.

Bien paladeado el gusto de la noche, traspasados de sombra vuelta ya una costumbre de nuestra carne la noche. Noche postrer de nuestro platicar, antes de que se levanten entre nosotros las leguas. Aun es de entrambos el silencio donde como praderas resplandecen las voces. Aun el alba es un pájaro perdido en la vileza más lejana del mundo. Última noche resguardada del gran viento de ausencia.

Grato solar del corazón; puño de arduo jinete que sabe sofrenar el ágil mañana.

Es trágica la entraña del adiós como de todo acontecer en que es notorio el Tiempo.

Es duro realizar que ni tendremos en común las estrellas.

Cuando la tarde sea quietud en mi patio, de tus cuartillas surgirá la mañana.

Será la sombra de mi verano tu invierno y tu luz será gloria de mi sombra.

Aún persistimos juntos. Aún las dos voces logran convenir, como la intensidad y la ternura en las puestas del sol (1924: 50-51).

Cansinos se convierte, más allá de una influencia real, en el arquetipo del maestro y del intelectual. Borges nunca dejará de alabar su figura hasta su muerte en 1964. En *Inquisiciones*, dice acerca de la obra de Cansinos: “No quiero banderizar en pro de Cansinos ni desquitar con admiración vocinglera la indiferencia innumerable del mundo; quiero prometer a quienes examinen sus libros, la más intensa y asombrosa de las emociones estéticas” (Borges, 1998: 54).

Y, en una entrevista, años después:

Él había leído todas las bibliotecas de Europa. Recuerdo que dijo, en su estilo hiperbólico, que era capaz de saludar a las estrellas en diecisiete idiomas clásicos y modernos. No sé si realmente eran diecisiete, pero está bien la mención de las estrellas, que ya sugieren lo infinito. No sé si ustedes conocen toda la obra de Cansinos, yo no conozco nada, pero recuerdo quizá menos lo escrito que lo hablado por él, o lo sonreído por él [...]. Además, quizá más importante que un libro es la imagen que este libro deja; quizá más importante que lo dicho por un hombre es la imagen que esos dichos o ese silencio dejan. Yo creo que Cansinos fue un gran maestro oral; bueno, también lo fueron Pitágoras, Jesús, el Buda, Sócrates. De la obra de él no sé qué perdurará, pero sé que su memoria personal perdura. Y además ese estilo psálmico, digamos, esas largas frases, siempre armoniosas, que no se perdían nunca. Yo he conocido a muchos hombres de talento, pero hombres de genio, no sé, hay dos que yo mencionaría: uno, un nombre quizá desconocido aquí, el pintor y místico argentino Alejandro Xul-Solar, y el otro, ciertamente, Rafael Cansinos Asséns. Y quizá, pero solo como maestro oral, Macedonio Fernández.

Los demás eran meros hombres de talento (Fernández Ferrer y Borges, 1988: 15).

La influencia de Cansinos en la obra de Borges implica diversos aspectos, que no podemos desarrollar en detalle, pero proponemos sintetizar en los siguientes puntos:

- La concepción del oriente como parte de un orientalismo integrador que incorpora la otredad más allá de exotismos europeístas.
- El concepto de fronteras líquidas del mito andalusí que incluye a todas las tradiciones mediterráneas, la frontera que siempre se expande, de Persia a Latinoamérica, desde el *panalandalusmo*, donde Latinoamérica se considera “la Nueva al-Andalus”.
- La legitimación de la posibilidad de apropiarse de cualquier tradición y posicionarse en ella.
- La transgresión que supone considerar la palabra sagrada como texto literario (no solo la Biblia, sino el Corán, la Torá, y todas las escuelas y tradiciones espirituales orientales).
- La idea de un nacionalismo cultural de frontera geopsíquica que incluya una historia y un mito que alejan a Borges de los localismos y los nacionalismos excluyentes, y que le sedimentarán su espíritu universalista.
- La valoración de la traducción con el sentido de interpretación, más allá de la traducción literal. La traducción como un proceso de adquisición y apropiación del texto, y la libertad de adaptarlo (incluso forzar certezas que no están en la versión original).

- La figura del *mentor*, que Borges encuentra en Cansinos y que luego transferirá a Macedonio Fernández (el perfil de ambos es muy similar: grandes oradores y pensadores que tienen mayor relevancia en su labor de mentor que en la de creadores –al menos desde la perspectiva de Borges–).

Por otra parte, Cansinos Assens no solo describe a Borges como un joven intelectual y un gran escritor en ciernes a su paso por España, sino que más adelante reiterará la relación (y la pervivencia) de las vanguardias y propone que Borges no abandona del todo el ultraísmo: “La modernidad expresase en él, por medio de un vehículo anticuado, que, en general, da a sus versos y a su prosa un aire contradictorio, muy propio del momento actual, en que el ansia de lo nuevo hace que resurja también, como tal, lo olvidado” (1998: 137).

Pero mucho más interesante que las declaraciones de Cansinos Assens (que siempre podemos considerar parciales o subjetivas) resulta la voz del mismo Borges; en “Las Kenningar”, dentro de *Historia de la eternidad* (1936), casi dos décadas después de abandonar el ultraísmo, aparece esta sorprendente declaración que cierra el texto: “El ultraísta muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándonos, goza con estos juegos” (Borges, 1974: 380). Esta afirmación se encadena naturalmente a esta otra, que aparece en “La aventura y el orden”, dentro de *El tamaño de mi esperanza*: “El ultraísmo, que lo fío todo a las metáforas y rechazó las comparaciones visuales y el despacible rimar que aún dan horror a la vigente lugonería, no fue desorden, fue voluntad de otra ley” (2009: 70).

Empezamos ya a sospechar que el rechazo de Borges a sus primeros experimentos literarios españoles no fue tan contundente como en principio nos podía parecer. Algo que tampoco debemos olvidar es que Borges nace como escritor

bajo el estigma de la vanguardia y sus primeras piezas literarias son poemas ultraístas, y eso determinará no solo un estilo literario, sino un paradigma mucho más complejo en torno a la producción literaria. Borges había estado en contacto con todos los “-ismos” de la vanguardia europea durante su estancia en Suiza, sobre todo con el expresionismo.

En sus estudios sobre las vanguardias en Latinoamérica, Gloria Videla (1975, 1990 y 2011) analiza los rasgos vanguardistas en los tres libros poéticos que Borges publica luego de volver a la Argentina en los años veinte, sobre todo en *Fervor de Buenos Aires* (1923) y en algunos de sus ensayos. Según Videla, el estilo de Borges en estos primeros trabajos en Argentina sigue muchas de las características formales del ultraísmo, con un ritmo cadencioso y reiterativo, lirismo con reminiscencias orientales, fraternidad universal, huellas de un modernismo ya amanerado y artificioso, uso del oxímoron y la hipálage, audacia en la metáfora y la adjetivación, y la intencionalidad de llevar el lenguaje más allá de lo previsible. Y esto no solo como creador, sino también como traductor y crítico de piezas vanguardistas.

En la Revista *Grecia*, todavía en España, Borges publicó “Al margen de la moderna estética”, una encendida defensa del ultraísmo:

El ultraísmo es la expresión recién redimida del transformismo en la literatura. Esa floración brusca de metáforas que en muchas obras creacionistas abruma a los profanos, se justifica así plenamente y representa el esfuerzo del poeta para expresar la milenaria juventud de la vida, que, como él, se devora, surge y renace, en cada segundo (1920: 9-11).

En algunas cartas que dirigió a su futuro cuñado, Guillermo de Torre, en 1920 y 1923, recogidas en el artículo

“Borges y la fatalidad de las metáforas” de Álvaro Salvador, Borges empieza a dudar del ultraísmo y ya hay cierta animadversión entre ellos, que persistirá durante toda su vida:

Hago experimentos en prosa ultraísta, aún comprendiendo que todo eso peca por la base. Este problema estético que intentamos solucionar a priori con influencias más o menos disfrazadas es una forma de un problema grande –el del individuo ante la realidad externa–, y el día que éste se resuelva (cuando conozcamos bien nuestras limitaciones) el otro se resolverá automáticamente, como sucede en la conversación con un amigo (Salvador, 2001: 54).

Con todo, muchas de sus comparaciones y metáforas son ultraístas y responden a las teorizaciones que el mismo Borges publicó en revistas españolas y argentinas entre 1921 y 1924, y luego en su libro de ensayos *Inquisiciones*. La relación de Borges con la vanguardia poética no corresponde a una línea recta y acumulativa, puede describirse mejor como una convergencia de actitudes entre la tradición y la búsqueda de nuevos límites a través de la experimentación.¹³ Pero, siguiendo de nuevo las palabras del maestro, cuando declara en varias ocasiones que *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después, no solo como un reencuentro afectivo con sus raíces y su ciudad, no nos parece imposible albergar la idea de que el espíritu ultraísta perviviera de una forma más contundente de lo que nos parece y de la que el propio Borges llegara a reconocer.

13 Además, el propio carácter del criollismo como un mestizaje cultural coincide con esa naturaleza, propia de la vanguardia, de fusión entre diferentes elementos que, en principio, pueden parecer irreconciliables.

Para concluir, podemos afirmar que Borges, aunque sí abandonó el ultraísmo como movimiento literario en sus características formales, nunca abandonó el espíritu que lo guiaba, que era esencialmente poético en su sentido más audaz y renovador, con un tenaz uso de la metáfora como herramienta de extrañeza y de enriquecimiento del *dictum*. Es cierto que en su obra la poética no está restringida al poema, sino que inflama su narrativa, sus ensayos, sus conversaciones y entrevistas.¹⁴ Además, podemos encontrar otras características ultraístas, como la transferencia entre sujeto y objeto, las continuas metamorfosis del autor huyendo de la axialidad de su creación en un nuevo constructo de sí mismo, la importancia de la ciudad (que en el caso de Borges será Buenos Aires) como paisaje resonante y agencial, la modernidad como algo inevitable, el movimiento, los artefactos casi futuristas en torno a los que gira la narración, la presencia de la plasticidad y el universalismo (definitorio de la obra borgeana).

Quisiera señalar la entrevista televisiva, en 1976, donde el entrevistador, Joaquín Soler Serrano, le trajo a colación a Borges la descripción en la que su maestro sevillano, Cansinos Assens, definía al autor como “intelectual con una cultura clásica de filósofos griegos y de trovadores orientales que le aficionaba al pasado sin menoscabo de las modernas maravillas”. Borges agradeció emocionado, con su habitual gentileza, recalcando la hermosa aliteración de esas palabras (“sin menoscabo de las modernas maravillas”). Creo que, por el contrario, somos nosotros los que tenemos que estar agradecidos a Borges por su legado intelectual y por el supremo placer que supone la lectura y el estudio de su obra.

14 Al abrir las Jornadas Borges 2021 María Kodama señaló que la prosa de Borges era una prosa poética.

Y, para finalizar, me remito a la imagen del mar, que fue además el primer poema ultraísta de Borges, publicado el 31 de diciembre de 1919 en la revista *Grecia*.¹⁵ Ese mar del *viking*, puerta del otro mundo, el mar al que se asoma Buenos Aires, el mar Mediterráneo que unirá Bagdad y al-Andalus, tal como reza en una de sus estrofas de este “Himno al mar”:

Ambos encadenados y nómadas;
Ambos con una sed intensa de estrellas;
Ambos con esperanzas y desengaños;
Ambos, aire, luz, fuerza, obscuridades (Borges, 1919: 3-4).

Que este sea el símbolo de su obra, a la vez milenaria y novísima, y que ese Borges-mar sea para todos nosotros un vehículo de diálogo y de encuentro.

Referencias bibliográficas

- Aizemberg, E. (1980). Cansinos Assens y Borges: En busca del vínculo judío. *Revista Iberoamericana, University of Pittsburgh*, vol. 46, pp. 112-113.
- Artundo, P. (ed.) (2006). *Alejandro Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos*. Corregidor.
- Borges, J. L. (1919). Himno al mar. *Grecia. Revista de literatura*, núm. 37, pp. 3-4.
- Borges, J. L. (1920). Al margen de la moderna estética. *Grecia. Revista de literatura*, núm. 39, pp. 9-11.
- Borges, J. L. (1924). A Rafael Cansinos Assens. *Proa*, núm. 1.

15 En 1980 Borges recibe el Premio Cervantes junto a Gerardo Diego. No deja de ser paradójico que, solo seis años antes de su muerte, el destino del maestro argentino vuelva a estar unido a uno de sus primeros compañeros ultraístas.

- Borges, J. L. (1974). *Obras completas 1923-1972*. Emecé.
- Borges, J. L. (1986) [1914]. Prólogo. *El candelabro de los siete brazos*, Rafael Cansinos Assens. Alianza.
- Borges, J. L. (1998). Definición de Cansinos Assens. *Inquisiciones*. Alianza.
- Borges, J. L. (2009) [1921]. La Aventura y el orden. *El tamaño de mi esperanza*. Seix Barral.
- Cansinos Assens, R. (1985). *La novela de un literato II*. Alianza.
- Cansinos Assens, R. (1998) [1927]. *La Nueva Literatura*. Arca.
- Cansinos Assens, R. (2009) [1921]. *El movimiento V.P.* Arca.
- De Torre, G. (1925). *Literaturas europeas de vanguardia*. Rafael Caro Raggio.
- De Torre, G. (1964). Para la Prehistoria Ultraísta de Borges. *Hispania*, 47(3), pp. 457-463.
- De Torre, G. (1965). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Guadarrama.
- De Torre, G. (2013). *De la aventura al orden*. Obra Fundamental.
- Fernández Ferrer, A. y Borges, J. L. (1988). *Borges A/Z*. Siruela.
- García, C. (2000). *El joven Borges poeta*. Corregidor.
- Meneses, C. (1978). *La poesía juvenil de Jorge Luis Borges*. José Olañeta.
- Meneses, C. (1999). *El primer Borges*. Espiral Hispanoamérica.
- McCarthy, E. (2015). Flirting with Futurism: Norah Borges and the Avant-garde. Berghaus, G. (ed.), vol. 5. De Gruyter.
- Prenz, A. C. (2018). El yo y sus pluridades luminarias de Janucá de Rafael Cansinos Assens. *DIALOGOI Rivista di studi comparatistici*, pp. 21-35.
- Salvador, Á. (2001) [1990]. Borges y la fatalidad de las metáforas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar" (CELACP), núm. 27/53, pp. 53-64.
- Schwartz, J. (1987). Cansinos-Assens y Borges: ¿Un vínculo (Anti)vanguardista?. *Hispania*, 16 (46/47), pp. 167-177.

- Soler Serrano, J. (1976). Entrevista con Jorge Luis Borges. *A fondo*, Radio Televisión Española.
- Videla de Rivero, G. (1971). *El ultraísmo, estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Gredos.
- Videla de Rivero, G. (1975). Anticipos del mundo literario de Borges en su prehistoria ultraísta. *Iberoromanía*, núm. 3, pp. 173-195.
- Videla de Rivero, G. (1990). Convergencias o fluctuaciones en los comienzos poéticos de Jorge Luis Borges (tradición y vanguardia, universalismo criollismo). *Borges entre la tradición y la vanguardia*. Generalitat Valenciana.
- Videla de Rivero, G. (ed.) (2011) [1998]. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano, Estudios sobre poesía de vanguardia 1920-1930*. Indagaciones.
- Williamson, E. (2006). *Borges*. Seix Barral.

Mirar con ojos de eternidad

Borges lector de poesía en los primeros ensayos

Tomás Vernengo

El principal interés de este trabajo se encuentra en observar el modo en que Borges se posiciona como escritor de poesía a través de la crítica de poesía, es decir, mediante su crítica sobre los poemas de otros autores. Existe cierto consenso acerca de que Borges en sus ensayos se posiciona como autor, como si la crítica le sirviera al escritor para darnos un “manual de instrucciones” sobre cómo leerlo.¹⁶ La idea entonces es revisar, en una lectura panorámica, sus ensayos de juventud para ver cómo piensa allí la poesía. Aquí me enfocaré en sus ensayos y en el modo en que ellos anticipan, justifican y dan contexto a sus poemas.

La tesis que intento demostrar es que Borges propone, a partir de sus ensayos de juventud, que la poesía debe expresar ideas concretas, más específicamente, que debe ser expresión de una experiencia de vida, que en los poemas se debe poder leer que el poeta realmente expresa algo que

16 En el apartado “Borges y la crítica” que apareció en el N°3 de *Variaciones Borges*, Sergio Pastormerlo escribe un breve artículo y publica cuatro entrevistas realizadas a grandes figuras de la crítica literaria argentina (Sarlo, Piglia, Gramuglio y Barrenechea) acerca de este tema.

sintió, de la manera que sea, contra la concepción de la poesía como un mero juego de palabras que “suene bien”. Si el poeta logra este objetivo, va a alcanzar “eternizarse” en sus lectores, es decir, ser recordado.

Borges escribió tres libros de ensayos a los que llamamos “de juventud” por varias razones, entre ellas, porque, luego de ellos, han sido perceptibles notables cambios en su escritura y, además, porque son los únicos tres libros que el autor ha decidido excluir de sus obras completas. Nos referimos a *Inquisiciones*, de 1925, *El tamaño de mi esperanza*, de 1926, y *El idioma de los argentinos*, de 1928. En estos volúmenes el autor habla de forma insistente sobre poesía y, en especial, lo realiza criticando a otros poetas. Sopesa sus poemas, les encuentra las fallas, las virtudes, analiza sus procedimientos y determina con qué se queda de todo lo que va leyendo.

Es posible segmentar en tres períodos a lo largo de estos años: el primero, relacionado a su defensa de la metáfora como instrumento predilecto de la poesía, que podemos encontrar en los textos recogidos en *Inquisiciones*; una segunda etapa dedicada a un trabajo acerca de la libertad en la expresión poética, pensando en la rima o el verso libre como procedimiento central para poder dar ejemplos de esto, que podemos ubicar alrededor de *El tamaño de mi esperanza*; y una última fase en donde Borges apunta muy firmemente a contestarse la pregunta acerca de la permanencia de la poesía y de los poetas en la memoria, con el símbolo como objetivo a alcanzar para lograr no ser olvidado, para ser “inmortal”, que vamos a asociar con los ensayos de *El idioma de los argentinos*. Está claro que estos períodos que distinguimos no implican cortes tajantes entre los libros, pero es posible afirmar que cada una de las obras enfatiza, al abordar la poesía, estos distintos aspectos señalados.

La metáfora

El primer punto desde una perspectiva cronológica es la defensa de la metáfora. Entre sus dieciocho y veinte años, Borges vivía en España. Allí conoció a un grupo de poetas, amigos de Guillermo de Torre, y tomó de ellos la estética a la que llamaron *ultraísta*. Nucleados alrededor de las revistas *Grecia* y *Ultra*, estos poetas se pensaron como una vanguardia, un movimiento que quería revolucionar la poesía de esa época.

Una de las apuestas más fuertes de los ultraístas era el uso de la metáfora, y es eso, más allá de otros rasgos del movimiento, en lo que Borges decidió enfocarse. Ya para 1923, cuando publicó *Fervor de Buenos Aires*, su primer libro de poemas, no era más un ultraísta. Hacia 1923 estaba encontrando una voz propia y además ya vivía de forma permanente en Buenos Aires. Pero su interés por la metáfora persistía, le parecía uno de los mejores instrumentos para hacer esa poesía que él luego llamaría “verdadera”. Es por eso que en los diferentes ensayos de esta época hace foco en ver qué metáforas usan los diferentes poetas a los que lee y cómo están compuestas, si son “verdaderas”, si traslucen una experiencia de vida o si son simplemente algo lindo que se le ocurrió al poeta en ese momento, es decir, si son realmente intensas o no.

Una de las definiciones de metáfora, tal como la entiende Borges, se encuentra en “Ejecución de tres palabras”¹⁷ de *Inquisiciones*:

La actividad metafórica es, pues, definible como la inquisición de cualidades comunes a los dos términos

17 Este es uno de los pocos textos que Borges no publicó en una revista antes de hacerlo en un libro. Data, entonces, de febrero de 1925, fecha en la que se publicó *Inquisiciones*.

de la imagen, cualidades que son de todos conocidas, pero cuya coincidencia en dos conceptos lejanos no ha sido vislumbrada hasta el instante de hacerse la metáfora (Borges, 2011: 151).

Construir metáforas, entonces, es unir dos ideas conocidas, pero que no relacionamos de forma habitual. En “Después de las imágenes”, de diciembre de 1924, vemos nuevamente esta idea. Borges primero hace una retrospectiva del ultraísmo en Buenos Aires, cuando funda *Proa* y *Prisma*, y luego comenta:

Los novilunios, las verjas, el color blando del suburbio, los claros rostros de las niñas, eran para nosotros una obligación de hermosura y un llamamiento a ejecutivas audacias. Dimos con la metáfora, esa acequia sonora que nuestros caminos no olvidarán y cuyas aguas han dejado en nuestra escritura su indicio, no sé si comparable al signo rojo que declaró los elegidos al Ángel o a la señal celeste que era promesa de perdición de casas, que condenaba la Mazorca. Dimos con ella y fue el conjuro mediante el cual desordenamos el universo rígido (75).

En este ensayo afirma que la metáfora es una de las grandes herramientas del poeta, porque hace ver la realidad de otra manera, y de ahí su expresividad; hace que uno pueda expresar la realidad de una forma subjetiva, una experiencia plenamente individual, como dice más adelante: “La metáfora, vinculando cosas lejanas, quiebra esa doble rigidez [la del creyente y la del positivista]” (75). Entonces, Borges propone esta idea de que la metáfora une cosas distantes, como la luna con una moneda plateada, por ilustrar con un ejemplo que seguramente el mismo autor criticaría

por fácil o inexpresivo. Pero no se queda solamente con ese gesto, que sería más bien intelectual. Unir a la luna con una moneda es una operación de la inteligencia que no expresa ningún sentimiento. En cambio, la intención de Borges es hacer que el poeta vaya más allá. Al final del mismo ensayo dice:

Hay que manifestar ese antojo hecho forzosa realidad de una mente: hay que mostrar un individuo que se introduce en el cristal y que persiste en su ilusorio país (donde hay figuraciones y colores, pero regidos de inmovible silencio) y que siente el bochorno de no ser más que un simulacro que obliteran las noches y que las vislumbres permiten (76).¹⁸

Es decir, si vamos a hablar de alguien como doble nuestro (tema muy borgeano, o carrolliano) en un poema que vemos en espejo, deberíamos creer en la realidad de eso que estamos diciendo, introducirnos en ella. Esto mismo sostiene Borges en sus análisis sobre muchos poetas a lo largo de sus libros, tanto para criticarlos como para alabarlos. Justamente cuando retoma a Fernán Silva Valdés, un poeta gauchesco uruguayo, dice sobre sus metáforas: “El ambiente suyo sabe a palpable realidad y no a versos ajenos” (95). Lo mismo ocurre cuando habla de Rafael Cansinos Assens: “Quiero señalarlo como el más admirable anudador de metáforas de cuantos manejan nuestra prosodia” (87), y luego se extiende afirmando cómo el autor español toma la metáfora y la trabaja. Dice que sus metáforas son: “[i]mágenes preclaras que van de lejanía a lejanía como esas líneas

18 Podemos ver aquí, además, una idea que persistirá en Borges y que dará lugar a “Las ruinas circulares” y a “Magias parciales del Quijote”, tomada (o reforzada) por la lectura borgeana de Lewis Carroll.

alucinadoras que organizan el espacio estelar en semejanzas de caballos y héroes” (87).¹⁹ Sobre Eduardo González Lanuza, sostiene algo similar:

González ha logrado el libro nuestro. Derrota, pues las más de las veces no hay una intuición entrañable vivificando sus metáforas; hazaña, pues el reemplazo de las palabras lujosas del rubenismo por las de la distancia y el anhelo es, hoy por hoy, una hermosura (117).

Y en este punto es donde Borges da un paso más y define con qué objetos se pueden hacer metáforas que valgan la pena. Lo que propone –o “descubre” como una verdad– es que los objetos poetizables son aquellos que ya han sido trabajados por generaciones de poetas, es decir, que ya poseen un cierto peso poético. Esto aparece de forma constante en los ensayos de *Inquisiciones*, pero la misma idea se encuentra en los otros dos libros. Esto se nota muy claramente en sus comentarios sobre dos poetas uruguayos. Primero, en su ensayo sobre Herrera y Reissig, donde expresa:

Lo antiguo en él pareció airoso y lo inaudito (por no escuchado nunca) se juzgó por eterno. A veces dijo lo que ya muchos pronunciaron; pero le movió el no mentir y el intercalar después verdad suya. Lo bienhablado de su forma rogó con eficacia por lo inusual de sus ideas (144).

Y, luego, en el ensayo sobre Silva Valdés: “[S]i *El rancho* de Fernán Silva Valdés es bello y no asombroso meramente, ello se debe a que generaciones de payadores han poetizado acerca de ese sujeto, acostumbrándonos a pensarlo con

19 Vemos aquí la relación entre el concepto de constelación de Walter Benjamin y el de Borges.

devoción” (96). Utiliza a este poeta en concreto para teorizar sobre la poesía en general: “Pájaro de bandada (metáfora) es el verso, y en la garganta del cantor deberán confluír muchas voces para que su canto logre hermosura” (96). Entonces, la intensidad de la metáfora se encuentra justamente en la confluencia de muchos significados acumulados por los años. El cierre del ensayo expresa de manera sucinta esta idea:

Áspero privilegio del poeta, cuyo camino de perfección es calle de todos y que debe viajar a eternidad por el camino real que demasiadas músicas urgen; torpeza del poeta, cuyos versos más íntimos y decisivos de su entraña de sombra, nacerán en labios ajenos (96).

En estos ejemplos es posible observar aquello que hemos señalado al comienzo: hay una búsqueda de la intensidad, de hacer que la metáfora le agregue intensidad al poema, que se trasluzca una experiencia de vida.

Defensa del verso libre

El segundo punto es la defensa realizada por Borges del verso libre, que es posible identificar, a grandes rasgos, con el período de escritura de *El tamaño de mi esperanza*. A lo largo de los ensayos de este libro, la idea general de Borges supone la búsqueda de una libertad en la expresión, es decir, el romper con los límites impuestos por las diferentes corrientes estéticas del momento. La rima, justamente, se convierte en un “talón de Aquiles” que Borges encuentra en la estética por entonces dominante, el modernismo, cuyo poeta más representativo en Buenos Aires es Leopoldo Lugones.

Esta estética parece molestarle casi a nivel personal. Escribe un ensayo que se llama “Milton y su condenación de la rima”, publicado en *La Prensa* el 14 de febrero de 1926, y luego recogido en *El tamaño de mi esperanza*, en el que se extiende acerca de este tema. Aquí el autor afirma y argumenta por qué la rima es una deformación de la poesía. Lo que intenta transmitir es que, si bien tiene algunas ventajas (en términos de mnemotecnia, belleza o armonía), la rima muchas veces termina haciendo que, por estar obligado a rimar, el poeta no exprese de forma completa todo lo que siente.

El primer argumento que retoma es el histórico. Borges repite el argumento de John Milton y de Arthur Schopenhauer de que la rima no es obligatoria, ya que los griegos y los romanos la despreciaron; y como los clásicos no la utilizan, sería hasta deseable descartarla. Borges no está satisfecho con este argumento porque sostiene que rebaja la rima a una cuestión meramente formal y no a una cuestión de sentimiento.

El segundo es el argumento hedónico, con el que Borges está completamente de acuerdo, y consiste en afirmar que la rima deforma la expresión:

¿Qué gusto puede ministrarnos escuchar *flecha* y saber que al ratito vamos a escuchar *endecha* o *derecha*? Hablando más precisamente, diré que esa misma destreza, maña y habilidad que hay en ligar las rimas, es actividad del ingenio, no del sentir, y solo en versos de travesura sería justificable (241).

Aquí podemos hallar cierta similitud con las metáforas: lo importante es la expresión, la emoción transmitida.

El tercer argumento es intelectual y es el que Borges considera “el más certero de todos” (242), ya que “acusa a los

rimadores de no seguir la correlación y la natural simpatía de las palabras, sino la contingencia de la consonante: esto es, de suicidarse intelectualmente, de ser parásitos del re-truécano, de no pensar” (242).

Si bien en este ensayo Borges no lo menciona de forma directa, no solo está pensando en los poetas antiguos como Milton, William Shakespeare o los del Siglo de Oro español. Como anticipamos, encuentra el ejemplo más claro en Lugones. Tal es el caso de la crítica que realiza Borges del *Romancero*, publicado dos años antes que este ensayo. Se refiere a los poetas que riman, específicamente a los españoles del Siglo de Oro cuando sostiene:

[...] si alguna vez rimaron *baúl y azul o calostro y rostro*, fue en composiciones en broma, en donde esas rimas irrisorias caen bien. Lugones lo hace en serio. A ver, amigos, ¿qué les parece esta preciosura?

*Ilusión que las alas tiende
en un frágil moño de tul
y al corazón sensible prende
su insidioso alfiler azul*

Esta cuarteta es la última carta de la baraja y es pésima, no solamente por los ripios que sobrelleva, sino por su miseria espiritual, por lo insignificativo de su alma. Esta cuarteta indecidora, pavota y frívola es resumen del *Romancero*. El pecado de este libro está en el no ser: en el ser casi libro en blanco (234).

El ejemplo sobre Lugones resulta realmente ilustrativo y, si recorremos el *Lunario sentimental*, uno de los libros más célebres del autor, llegaremos quizás a la misma conclusión. Cabe destacar aquí un último ejemplo donde Borges des- troza a Lugones:

El *Romancero* es muy de su autor. Don Leopoldo se ha pasado los libros entregado a ejercicios de ventriloquia y puede afirmarse que ninguna tarea intelectual le es extraña, salvo la de inventar (no hay una idea que sea de él: no hay un solo paisaje en el universo que por derecho de conquista sea suyo. No ha mirado ninguna cosa con ojos de eternidad) (235).

La idea es, entonces, mostrar que la rima deforma la poesía, porque va en contra de la jerarquía que propone Borges, la de ubicar la expresión por encima de todo.

El símbolo

Por último, indagaremos en la idea de símbolo tal como lo plantea Borges, que, para él, es el ideal o el objetivo de todo poeta y toda poesía. Su concepción de la poesía, como veremos, no sufre grandes variaciones, sino que se va profundizando hasta llegar a la formulación que parece más acabada dentro de este *corpus*, la de “Las coplas de Jorge Manrique”. Al hablar de la pasión amorosa dentro de las coplas, dice: “Lo que de veras fue, no se pierde; la intensidad es una forma de eternidad” (307). Es decir, aparece la idea de que la poesía debe ser la expresión o la cifra de una pasión.

En estos ensayos, podemos notar que Borges está especialmente preocupado por el problema del recuerdo y el modo de encontrar la forma literaria que pueda garantizarlo. La solución o intuición de Borges es que aquellos autores y personajes que recordamos son los que han llegado a tener estatuto de símbolo.

En *El tamaño de mi esperanza*, ya desde el comienzo podemos percibir una preocupación central para la producción temprana de Borges: producir una literatura nacional. Casi

como si no se hubiese escrito ningún texto valioso en algo más de cien años de historia argentina, Borges propone que, como “nuestra realidad pensada es mendiga”, hay que “encontrarle la poesía y la mística y la pintura y la religión y la metafísica” (184-185). En este sentido, ya en “La pampa y el suburbio son dioses” vemos la idea de que la pampa y el gaucho “ya tienen su leyenda” y son “cosas arquetípicas”, “cosas no sujetas a las contingencias del tiempo” (190). Por su parte, “el de las orillas” es “símbolo a medio hacer” y, por lo tanto, “las obras duraderas de esta centuria” (191-192) versarán sobre ellas.

En “Las coplas acriolladas” vemos una concepción similar a la de la poesía: “Confesión de Juicio Final, resumen de un vivir, alegato para lo eterno son los versos de veras y no pensaron otra cosa el salmista y Jorge Manrique y Dante y Browning y Unamuno y Whitman y quizás nuestro payador” (220). Aquí podemos ver dos cuestiones: en primer lugar, la idea de que la poesía “de veras” es la cifra o el resumen de una vida o, en términos borgeanos, un destino;²⁰ en segundo lugar, la concepción de que aquello que es “verdadero” es lo que perdura en el tiempo, idea que se ve reforzada en la cita ya ilustrada de “Las coplas de Jorge Manrique” o cuando, al hablar sobre el modo en que Quevedo conceptualiza el amor, declara: “La intensidad le es promesa de inmortalidad. [...] El goce, plenitud del ser, rebasa su minuto y afirma que quien alguna vez tanto vivió, ya no se olvidará de vivir y no morirá” (297).

La pregunta que podríamos realizar es entonces la siguiente: ¿cómo definir qué es poesía “de veras”? O, por lo menos, ¿cómo lo hace Borges? A esto contestará en

20 Esto es lo que ocurre en “Hombre pelearon”, de 1927, que concluye de este modo: “Así fue el entretrevero de un cuchillo entre el Norte y el Sur. Dios sabrá su justificación: cuando el Juicio retumbe en las trompetas, oiremos de él” (Borges, 2011: 331).

“Profesión de fe literaria” y “El culteranismo”, y la respuesta se relaciona con la expresión de una experiencia vital que incluye, sin lugar a dudas, los sentimientos, tanto del escritor como del lector.

En “Profesión de fe literaria”, Borges se pregunta por qué algunas composiciones nos gustan y otras no. Para esto, da un rodeo y propone como axioma que toda literatura es autobiográfica y que aquellas composiciones que nos gustan, y por lo tanto “no se nos cae[n] de la memoria”, son las que “bosquejan siempre un alma, una idiosincrasia, un destino” (256). Pero, frente a esto, surge una nueva pregunta: “¿Cómo alcanzar esa patética iluminación sobre nuestras vidas? ¿Cómo entrometer en pechos ajenos nuestra vergonzosa verdad?” (257). Borges recurre, entonces, a la permanencia en la memoria, es decir, a la inmortalidad de un texto con la intensidad de la experiencia vital. Al final del ensayo sostiene:

Pienso que las palabras hay que conquistarlas, viviéndolas, [...] Que nadie se anime a escribir *suburbio* sin haber caminoteado largamente por sus veredas altas; sin haberlo deseado y padecido como a una novia; sin haber sentido sus tapias, sus campitos, sus lunas a la vuelta de un almacén, como una generosidad (257).

Esto mismo es lo que le atribuye al culteranismo en el ensayo mencionado previamente. Borges lee la poesía barroca española de finales del siglo XVI y principios del XVII, con Góngora como su representante más conocido, de la siguiente manera:

Poesía es el descubrimiento de mitos o el experimentarlos otra vez con intimidad, no el aprovechar su halago forastero y su lontananza. El culteranismo pecó: se alimentó de sombras, de reflejos, de huellas,

de palabras de ecos, de ausencias, de apariciones. Habló –sin creer en ellos– del fénix, de las divinidades clásicas, de los ángeles. Fue simulacro vistosísimo de poesía: se engalanó de muertes (294).

Esta intensidad de la experiencia vital transmitida es la que garantiza o permite que se llegue a la inmortalidad literaria, es decir, a que un texto sea releído a lo largo de muchos años. Además, y es un detalle no menor, aquí vemos cómo en estos libros de ensayos los términos “vida” y “muerte” están constantemente presentes como formas de marcar esta veracidad de la poesía. De modo permanente, Borges cataloga como “cosas muertas” a aquellas obras que no le parecen veraces o intensas, como vimos en la crítica al *Romancero* de Lugones.

Algo similar piensa Borges en “Otra vez la metáfora”, texto en el que indaga de qué manera una palabra puede ascender a poesía, es decir, a símbolo.²¹ La solución propuesta sigue el mismo camino que el de las metáforas: los temas de la literatura recorren dos períodos, “el de poetización y el de explotación” (286). En el primero, se utiliza al símbolo de un modo tímido y, en el segundo, se lo puede utilizar dado que “el tema ya tiene firmeza de símbolo” (287). Lo interesante para pensar esta creación de símbolos (o de metáforas, para el caso) es la manera en la que un tema llega a serlo, y es simplemente por reiteración de uso de los poetas y, por consiguiente, por reiteración de lecturas. Dice Borges acerca de cómo se eleva algo a poesía:

El hecho puede tal vez resolverse así. Las cosas (pienso) no son intrínsecamente poéticas; para ascenderlas

21 En los ensayos de *El idioma de los argentinos*, Borges habitualmente utiliza de forma indistinta los términos “símbolo” y “poesía”, o “poesía de veras”.

a poesía, es preciso que las vinculemos a nuestro vivir, que nos acostumbremos a pensarlas con devoción. Las estrellas son poéticas, porque generaciones de ojos humanos las han mirado y han ido poniendo tiempo en su eternidad y ser en su estar (286).

Nuevamente, se vincula la preocupación por la “inmortalidad” literaria, la permanencia en el tiempo de un texto o de un tema, con la experiencia vital del poeta o del lector; y, una vez más, es posible observar esta persistencia de la emoción y la “vida” en relación a la perduración en el tiempo.

Un último ejemplo es su reflexión acerca de cómo concebimos la literatura o cierta metáfora; esto lo podemos ver en “La fruición literaria”. Por un lado, el ensayo comienza con el “apasionadísimo” encuentro con el *Sartor Resartus* de Carlyle, en donde la pasión se liga directamente a su posibilidad de evocar el momento preciso en el que Borges realizó su primera lectura. Por otro lado, a modo de rastreo de las razones por las cuáles a los lectores nos gusta alguna porción de literatura, habla de cómo la distancia y la antigüedad “tiran de nuestro corazón”, es decir, nos emocionan. Entonces, propone pensar que es difícil que no guste un texto tan antiguo como el *Prometeo encadenado* de Esquilo, razonando que “[s]i ya nos engravece pensar que hace dos mil quinientos años vivieron hombres, ¿cómo no ha de conmovernos saber que versificaron, que fueron espectadores del mundo[?]” (310).

Ya en el final del texto, retoma nuevamente la idea de que la inmortalidad literaria se consigue a través de los símbolos utilizados por los autores y propone, a su vez, una jerarquía en donde la emoción es el criterio definitivo para realizar la categorización. Plantea que hay autores que se immortalizan porque son asignados a un lugar particular

en el mundo, como Robert Burns en las montañas escocesas y Evaristo Carriego en el arrabal; luego, hay poetas que se immortalizan en cuestiones eternas, y ejemplifica con Heinrich Heine, Algernon Charles Swinburne y Walt Whitman, que poetizaron sobre la luna, el mar y los embarcaderos estirados; y, por último, hay una categoría que queda vacante: la de los escritores que ganarían su inmortalidad tomando como símbolos aquellas cosas gobernadas por el “señorío de la pasión”, como puede ser “el total del querer, del odiar, de la muerte o del desesperar” (310).

El objetivo de este trabajo era mostrar cómo Borges piensa la poesía en sus primeros ensayos. Pareciera recorrer tres períodos más o menos entrelazados: el de la metáfora, el de la defensa de la expresión y el de la búsqueda de la inmortalidad, el período del símbolo. Quizás Borges haya querido olvidarse, de forma muy consciente, de esta época suya de pensamiento, pero la realidad es que es posible notar el influjo de todo este laboratorio de literatura que son sus ensayos, no solo en el Borges de los primeros poemas, sino a lo largo de su obra. Quizás es desde estos primeros textos que Borges aprendió, a través de sus modelos, a mirar las cosas con ojos de eternidad.

Referencias bibliográficas

- Barrenechea, A. M. (1997). Detalle y tono en la crítica borgesiana. , *Variaciones Borges*, Borges Center, University of Pittsburgh, núm. 3, pp. 28-34.
- Borges, J. L. (2011). *Obras completas I*. Sudamericana.
- Gramuglio, T. (1997). El ejercicio melancólico de las letras. *Variaciones Borges*, Borges Center, University of Pittsburgh, núm. 3, pp. 47-53.
- Pastormerlo, S. (1997). Borges crítico. *Variaciones Borges*, Borges Center, University of Pittsburgh, núm. 3, pp. 6-16.

Piglia, R. (1997). Los usos de Borges. *Variaciones Borges*, Borges Center, University of Pittsburgh, núm. 3, pp. 17-27.

Sarlo, B. (1997). Borges, un fantasma que atraviesa la crítica. *Variaciones Borges*, Borges Center, University of Pittsburgh, núm. 3, pp. 36-45.

Poema conjetural

Enigma político y canon literario

Rodrigo Muryán

Hace poco más de un siglo, el entonces escritor oficial, Leopoldo Lugones, pronunció en una imponente sala una serie de conferencias que, tres años más tarde, conformarían el volumen *El payador*. Su intervención tenía el objetivo de clausurar los interrogantes sobre el ser nacional que la afluencia masiva de extranjeros había significado para el país (y, fundamentalmente, para Buenos Aires). En pos de legitimar el poder de los criollos, enalteció al *Martín Fierro* como el “poema épico nacional” y transformó al gaucho en el símbolo de la identidad argentina (Lugones, 1991). A 110 años de aquel suceso, propongo que abordemos cómo Jorge Luis Borges trabajó para reescribir el canon literario, atendiendo particularmente a la operación llevada a cabo en el “Poema conjetural” como un hipertexto (cfr. Genette, 1989) del *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento.

Pero antes, un pequeño rodeo. ¿Qué es una conjetura? Consiste en el procedimiento fundamental del detective en el relato policial. ¿Por qué conjeturan los detectives? Porque no tienen otro modo de dar cuenta del enigma. Cuando un caso no puede ser resuelto, cuando no se ajusta al paradigma

de resolución de la policía, el detective interviene. Su método difiere ligeramente del que utilizan las fuerzas del Estado. Ambos observan, ambos deducen. Pero el detective da un paso más: conjetura. Un hecho inexplicable (el ejemplo por excelencia es el crimen en un cuarto cerrado por dentro) descoloca a la ley, entendida a un tiempo como extensión estatal y como normativa que rige el accionar humano. Aquí ingresa la conjetura: la hipótesis del detective se coloca en el lugar de la ley para corroborar si, a partir de ella, el caso puede volverse lógico, deductible (cfr. Sebeok & Sebeok, 1994: 32-35).

Un año antes de escribir el poema que organiza este capítulo, Borges había construido uno de los grandes cuentos policiales de la literatura argentina: “La muerte y la brújula” (1942). También en 1942, bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domecq y en conjunto con su amigo Adolfo Bioy Casares, publicó *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), colaboración que se extendió al año siguiente con *Los mejores cuentos policiales* (1943). El género surgido con Poe estaba en el centro de la narrativa borgeana por aquel entonces. En este mismo sentido, Umberto Eco relevó la utilización de ciertos procedimientos del género en la obra del escritor argentino: “Muchos de los relatos de Borges parecen ejemplificaciones de ese arte de la inferencia que Pierce llamaba abducción o hipótesis y que no es sino la conjetura” (Genette, 1989: 178).

Y en el “Poema conjetural”, ¿quién conjetura? ¿Laprida, acaso? No olvidemos la voz que da inicio al poema: “El doctor Francisco Laprida, asesinado el día 22 de setiembre de 1829, por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir” (Borges, 1974: 867). Solo tras esta introducción, el yo lírico le cede la palabra al unitario. La conjetura es realizada por otra voz que va a buscar una clave en esos imaginados pensamientos de Laprida.

Las cavilaciones de este hombre a punto de ser asesinado no solo corresponden a su muerte. Es necesario explicar –entender– la derrota de las ideas ilustradas, de las ideas del progreso universal, en “estas crueles provincias”. ¿Por qué triunfan los montoneros, los federales, Rosas?

Atendamos a la estructura del poema. Existen tres estrofas. La primera relata la derrota: “Se dispersan el día y la batalla / deforme, y la victoria es de los otros”. Mientras Laprida escapa de los vencedores, se produce un hiato que da lugar al segundo conjunto de versos. La acción se suspende y el personaje delibera sobre su destino, al punto de desdoblarse: “Al fin he descubierto / la recóndita clave de mis años, / la suerte de Francisco de Laprida”. Aquí buscará dar cuenta de ese fenómeno inexplicable, al menos para un hombre absolutamente convencido de que sus ideas son las mejores, las más evolucionadas, las más cercanas al proceso civilizatorio universal. Finalmente, el poema retorna al campo de batalla donde el último verso coincide con el silencio de Laprida: “El íntimo cuchillo en la garganta” (867).

Existió otro texto en el canon literario nacional que buscó explicar la derrota de la *civilización* a manos de la *barbarie*. Aún más, logró instalar esas dos categorías en la literatura argentina y en la realidad política. Ese texto fue *Facundo*, libro insigne para Borges en tanto y en cuanto “es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones” (1974: 561). Consideraremos, entonces, cómo Borges retoma y reescribe ciertos aspectos de la obra de Sarmiento en el “Poema conjetural” con la intención de intervenir en el canon.

Ambos textos habilitan una lectura policial. Existe un enigma: el de la organización política de la República. ¿Cómo desemboca la Revolución de Mayo en Rosas? ¿Por qué “vencen los bárbaros, los gauchos vencen” (Borges, 1974: 867), si Laprida estudió las leyes y los cánones, y declaró la

independencia? Para resolver el caso, es preciso llevar a cabo una conjetura. El gesto del yo lírico de imaginar los pensamientos finales de Laprida puede verse reflejado en la shakespeariana introducción de Sarmiento:

Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo. Tú posees el secreto, irevélanoslo! (Sarmiento, 1986: 7).

En el muerto está la verdad.²² Planteado el enigma, abordemos entonces los motivos por los cuales el partido federal triunfa sobre el unitario. La síntesis está en boca de Laprida: “Al fin me encuentro / con mi destino sudamericano” (Borges, 1974: 867).

En primer lugar, la Providencia. Hay una configuración divina que excede las voluntades individuales. Si los bárbaros triunfaron, es porque así lo “supo Dios desde el principio” (867). Pero el destino no se materializa sin un adjetivo que lo determine: sudamericano. Providencia por un lado, determinismo geográfico por el otro. Podríamos circunscribir un poco más los hechos, en función de las referencias del “Poema conjetural”: Sudamérica, estas crueles provincias, el llano.

Recordemos que la teoría del medio es uno de los factores fundamentales en la argumentación sarmientina. Famosa es la sentencia “El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión” (Sarmiento, 1986: 23), debido a que las llanuras serían fértiles al despotismo, mientras que las montañas

22 Teniendo en cuenta las hipótesis de Ricardo Piglia (1986), no resulta llamativo que, para Borges, esa verdad esté en uno de sus antepasados.

acuñarían la libertad. No es menor la importancia que Sarmiento les da a los factores físicos al dividir su trabajo en dos partes: una para la geografía, los hábitos que esta engendra y el tipo de asociación que surge en este suelo; la otra para la vida de Juan Facundo Quiroga, “de manera que la primera esté ya revelando a la segunda, sin necesidad de comentarios ni explicaciones” (18). Una suerte de *elemental, mi querido Watson*. Una vez que el detective puso todas las pistas en orden, el problema se vuelve claro y distinto: “He creído explicar la Revolución argentina con la biografía de Juan Facundo Quiroga” (15).

La Providencia, sin embargo, no cumple la misma función en *Facundo* que en el “Poema conjetural”. Para Laprida, reconocer su destino implica un “júbilo secreto” (Borges, 1974: 867) y aguarda a que se concrete: el tópico borgeano del momento en el que el hombre sabe para siempre quién es, sin lamento alguno. En Sarmiento, en cambio, la Providencia trae a Rosas pero trae, a su vez, inexorablemente, su caída. Rosas, sin saberlo, contribuye al plan providencial de progreso; favorece, a su pesar, la formación de los jóvenes, la caída del ejército federal, la imposición de un gobierno unitario. Mañana es mejor: “Un día vendrá, al fin, que lo resuelvan: y la Esfinge Argentina (...) morirá a sus plantas, dando a la Tebas del Plata el rango elevado que le toca entre las naciones del Nuevo Mundo” (Sarmiento, 1986: 9). Ese optimismo del sanjuanino está ausente en el texto de Borges que, cien años más tarde, decide volver a representar una escena donde un hombre letrado es perseguido por los representantes de la barbarie, tal y como sucede en la “Advertencia del autor” de *Facundo*.

El modo en que es asesinado Laprida no es menos significativo para entender el triunfo del partido federal. Pensemos en el verso que abre el monólogo: “Zumban las balas en la tarde última” (Borges, 1974: 867). Podemos sentir

en la onomatopeya de la zeta la balacera que atraviesa el campo de batalla. Todo indica que el anunciado asesinato será por medio de un disparo. Pero el poema lentamente se aleja de esta opción. En el cierre de la estrofa lo buscan “con jinetes, con belfos y con lanzas” (867). La muerte viene a caballo. Sin embargo, todo buen lector de Sarmiento sabe que ese no es el final apropiado. En la tapa de la primera edición del *Facundo* se lee la frase de Fortoul –de Denis Diderot–: “*On ne tue point les idées*”. Su traducción literal: “Las ideas no se matan”; la apropiación que de ella hace el escritor sanjuanino: “A los hombres se degüella, a las ideas no”. Borges, entre los diferentes finales que se le han atribuido a Laprida, elige el de “el íntimo cuchillo en la garganta” (867), ilustrando una muerte opuesta a su trayectoria y, al mismo tiempo, perfectamente adecuada a su esencia sudamericana, según el propio Laprida alcanza a comprender.

El cierre de este capítulo nos devuelve al punto de partida. Como si emulara el gesto de Lugones de poner por escrito aquello que perteneció a la oralidad, Borges publica en 1953 el ensayo “El escritor argentino y la tradición”, en el que discute con el escritor modernista acerca del canon de la literatura nacional. Se dedica a refutar las hipótesis de *El payador*: “Creo que el *Martín Fierro* es la obra más perdurable que hemos escrito los argentinos; y creo con la misma intensidad que no podemos suponer que el *Martín Fierro* es, como algunas veces se ha dicho, nuestra Biblia, nuestro libro canónico” (Borges, 1974: 67). Siete años más tarde, menos belicoso, Borges busca acentuar sus afinidades con Lugones, se lo imagina como un colega en el prólogo a *El hacedor*, donde sueña un apacible encuentro en la Biblioteca Nacional con quien medio siglo antes ocupaba su lugar: “Cambiamos unas cuantas convencionales y cordiales palabras y le doy este libro. (...) usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia

voz” (1974: 779). Acaso en 1974 ya sabe que el alumno no ha podido vencer al maestro. Sabe que su lectura no ha podido torcer la escritura de Lugones, al menos no en lo que respecta al gran libro nacional. En su prólogo a *Recuerdos de Provincia*, Borges concluye, derrotado: “Si en lugar de canonizar el *Martín Fierro*, hubiéramos canonizado el *Facundo*, otra sería nuestra historia y mejor” (2005: 134).

Referencias bibliográficas

Borges, J. L. (1974). *Obras completas 1923-1972*. Emecé.

Borges, J. L. (2005). *Recuerdos de provincia. Obras completas IV*. Emecé.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Taurus.

Lugones, L. (1991). *El payador*. Biblioteca Ayacucho.

Piglia, R. (1979). Ideología y ficción en Borges. *Punto de Vista*, II, 5, pp. 3-6.

Piglia, R. (1980). Notas sobre Facundo. *Punto de Vista*, III, 8, pp. 15-18.

Sarmiento, D. F. (1986). *Facundo: civilización y barbarie*. Hyspamérica.

Parte 2

Poesía y Biblia



Los hermanos sean unidos

Caín y Abel en la poesía de Borges

Edna Goldman

Si acaso no es la más conocida, la historia de Caín y Abel es, sin dudas, uno de los relatos más recordados de la Biblia. Y se ha vuelto célebre con el paso de los siglos por diversas razones. En primer lugar, porque muestra el primer crimen de la humanidad. Segundo, porque Caín mata nada menos que a su propio hermano, lo que implica que todo el linaje de la humanidad quedará bajo esa mancha, que luego Dios castigará y borrará con el diluvio al que sobrevivirá Noé. Pero, también, porque todos los personajes y las historias pertenecientes al *Génesis* de la Biblia Hebrea pueden ser pensados como arquetipos de carácter mítico que intentan dejar tras de sí un mensaje. En este sentido, el relato de Caín y Abel puede ser interpretado como un pronunciamiento en contra del derramamiento de sangre. Dios le dice a Caín: “La voz de la sangre de tu hermano clama a mí desde la tierra” (Génesis 4: 10, RVR). Allí se puede observar de manera casi explícita cómo la sangre derramada repercute en la tierra; esto significa que todas las acciones humanas tendrán consecuencias. Caín es condenado a ser nómada, es decir, es penado a cambiar su modo de producción en la tierra y, por tanto, su estilo de vida.

Pero en esta historia, además del mensaje ético que se desprende, hay un intento de explicar las causas del mal, de la violencia; una de esas causas se le adjudica a la libertad humana. La Biblia seculariza el origen del mal y denuncia la irresponsabilidad en el accionar humano. Si los hombres cometen una maldad, deben hacerse cargo de ello y asumir las consecuencias, cumplir con el castigo que les sea dado. Aquí se encuentra uno de los grandes debates a lo largo de la historia, que cuestiona si las acciones de los hombres recaen en la responsabilidad humana o son de orden divino.

Entonces, una de las primeras cuestiones que demarca el relato es que el origen de la humanidad también es el origen de la violencia, o para expresarlo de otro modo: la humanidad en sí es violenta. La historia de Caín y Abel es, en esencia, un recuerdo de que los hombres somos mortales, de la propia identidad humana, como sostiene Gonzalo Salvador Vélez (2009). La mortalidad es la condición humana.

La vasta obra de Jorge Luis Borges se encuentra plagada de menciones a los personajes de Caín y Abel. Para el siguiente análisis, he seleccionado algunos textos que resultan centrales para pensar de qué modo el autor trabaja y retoma este relato bíblico. Los textos elegidos son, en su mayoría, poemas y relatos breves, parte del último tramo de su obra, es decir que han sido publicados desde mediados de la década de 1960 en adelante. Estos son: el poema “Él”, perteneciente al libro *El otro, el mismo* (1964); el poema “Génesis IV, 8” –cuyo título hace referencia al pasaje de la Biblia en el que Caín mata a Abel–, que es parte del libro *El oro de los tigres* (1972); el poema “Milonga de dos hermanos”, que está en *Para las seis cuerdas* (1965); un pequeño relato titulado “Leyenda”, que se encuentra en *Elogio de la sombra* (1969); y, por último, el cuento “La intrusa”, que es parte de *El informe de Brodie* (1970).

Para el desarrollo de estos textos, introduciré un género literario judío que se encuentra ligado a la interpretación bíblica: el *midrash*. El *midrash* es un tipo de literatura exegética desarrollada por los rabinos de la época antigua. Se basa, justamente, en una interpretación de la Biblia Hebrea. La tradición judía, a lo largo de la historia y hasta el día de hoy, posee dos fuentes: la *Torá* escrita y la *Torá* oral. Por un lado, la *Torá* escrita es el pentateuco, los primeros cinco libros de la Biblia. Por otro lado, la *Torá* oral hace referencia a todo el universo de conceptos, debates e interpretaciones desarrollados por los rabinos de la época antigua que, a posteriori, se plasmaron en los escritos del *Talmud* y el *Midrash*, entre otros.

En este sentido, el “método” de la tradición judía se basa en la constante interpretación de los textos sagrados, que, a su modo, es lo que hace Borges al repensar las historias de la Biblia: darles diferentes dimensiones, y agregar conceptos y debates con sus lecturas. Tanto Borges como los *midrashim* plantean interpretaciones del texto bíblico de forma narrativa.

La responsabilidad humana o el determinismo divino

Como se mencionó anteriormente, la historia de Caín y Abel trae consigo la pregunta sobre si Dios es responsable o no del accionar humano, ya que en el Génesis se explica que Él creó al hombre y además lo hizo a su propia imagen y semejanza. Por ende, según una lógica deductiva, si la humanidad es malvada, Dios también lo sería. El poema “Él” hace una clara referencia a este debate de antaño, de la época *midráshica*, sobre el concepto de Dios y su responsabilidad frente a lo creado. El yo lírico de este poema es Caín; esto se explicita hacia el final. En un comienzo, le habla a su

hermano Abel: “Los ojos de tu carne ven el brillo / del insufrible sol, tu carne toca / polvo disperso o apretada roca” (Borges, 1974: 898). Más avanzado el poema, el yo lírico habla en tercera persona sobre Dios y sostiene: “No le basta crear. Es cada una / de las criaturas de Su extraño mundo (898). Aquí podemos ver la idea de que, al ser cada una de las criaturas que ha creado, Dios es cada hombre, es decir, Dios es Caín y Dios es Abel. La noción de que Dios sea Caín cuestiona justamente el dilema sobre si el hombre actúa por su cuenta o es llevado por Dios; pero al ser Abel, también una parte de Dios es aniquilada, o incluso podríamos llevar esta noción al extremo, como haría Borges: Dios se aniquila a sí mismo.

En los *midrashim* sucede lo contrario. Para defender la perfección de Dios, se plantea que Caín no sería realmente hijo de Adán, sino que habría sido engendrado por Eva y Samael, cuando este tomó forma de serpiente en el Edén y la guio hacia el fruto prohibido. Aquí podemos ver un contrapunto: los sabios de la antigüedad querían dejar intacto el concepto de Dios y alejarlo del criminal Caín, mientras que Borges plantea que Dios está dentro de Caín, unifica estas dos figuras.

Complejidad humana

En diversos textos borgeanos aparece cierta indiferenciación frente a quién mató a quién. Surge la pregunta sobre si es importante distinguir a los personajes o no. Esto lo podemos ver, por ejemplo, en el poema “Génesis IV, 8”, en “Juan López y John Ward”, breve texto que hace referencia a la guerra de Malvinas, o en el pequeño relato titulado “Leyenda”: “Abel contestó: ¿Tú me has matado o yo te he matado? Ya no recuerdo; aquí estamos juntos como antes” (1013).

A partir de esto, podemos pensar que en la obra de Borges se esboza la idea de que poco importa la separación entre Caín y Abel. Lo interesante del relato es que todos somos Caín y Abel a la vez, todos tenemos actitudes propias de Caín y actitudes propias de Abel; todos somos uno en ciertas circunstancias y otro en otras. No existe la completa maldad o la completa bondad, y esa es la complejidad humana. Entonces, si volvemos a la lectura que esboza Vélez, en la que sostiene que el relato de Caín y Abel en la literatura borgeana es un modo de mostrar que la identidad humana es, en sí misma, violenta y mortal, agregaría que, en este sentido, también es compleja.

En un ensayo que se encuentra en el libro *Otras inquisiciones* (1952), Borges expresa:

Ignoro, aún, la ética del sistema que he bosquejado. No sé si existe. El quinto párrafo del cuarto capítulo del tratado Sanhedrín de la Mishnah declara que, para la Justicia de Dios, el que mata a un solo hombre, destruye el mundo; si no hay pluralidad, el que aniquilara a todos los hombres no sería más culpable que el primitivo y solitario Caín, lo cual es ortodoxo, ni más universal en la destrucción, lo que puede ser mágico (1974: 763).

Y aquí es necesario destacar lo mencionado al comienzo: en el *Génesis* de la Biblia, Dios, decepcionado de la maldad imperante en la humanidad que devino de Caín, envía un diluvio que acabará con ella; y esa humanidad resurgirá de la mano de Noé, a quien salva para continuar el linaje y ser el nuevo “origen” de los hombres. En este sentido, se podría pensar que, si con un diluvio Dios hizo borrar a la humanidad, Dios es como Caín. Nadie es tan bondadoso ni tan malvado, y Dios no está exento; esta es una concepción

que aparece como motivo constante de reflexión en los textos borgeanos.

Un detalle que no aparece mencionado en la Biblia, pero sí en los *midrashim* y en los textos borgeanos, es que Caín mató a Abel con una piedra. Esto lo podemos ver, entre otros, en el poema “Él”, o en “Leyenda”: “A la luz de las llamas, Caín advirtió en la frente de Abel la marca de la piedra” (1013). Pero hay un fragmento llamativo en el poema “Génesis IV, 8”: “Dos brazos arrojaron una gran piedra. / No hubo un grito. Hubo sangre. / Hubo por primera vez la muerte” (1092).

El hecho de que se aclara que no hubo grito, sino que hubo directamente sangre y muerte, está en consonancia con los *midrashim*. Allí podemos ver la interpretación de que la piedra aminoró el sufrimiento de la muerte de Abel. Si pensamos, como se ha explicado al comienzo, que el relato bíblico de Caín y Abel es un pronunciamiento en contra del derramamiento de sangre, este asesinato era inevitable: debía haber un crimen ejemplificador para la humanidad; pero, teniendo en cuenta la noción de la complejidad humana, tanto en los *midrashim* como en la obra borgeana se intenta destacar que, si bien Caín no deja de ser un asesino, trató de que su hermano no sufriera al morir.

Siempre se remite al crimen primero

Otro concepto relevante para destacar es que casi todo crimen que se encuentra en la obra borgeana parece remitir al asesinato de Caín a Abel como el crimen “primordial”. Esto lo podemos ver, por ejemplo, en el poema “Milonga de dos hermanos”. Allí se relata la historia de los hermanos Iberra, que transcurre en otro tiempo y en otro espacio, en un contexto muy disímil al bíblico; pero uno mata al otro, y el poema finaliza de este modo:

Sin demora y sin apuro
lo fue tendiendo en la vía
para que el tren lo pisara.
El tren lo dejó sin cara,
que es lo que el mayor quería.

Así de manera fiel
conté la historia hasta el fin;
es la historia de Caín
que sigue matando a Abel (955-956).

Entonces, en la muerte entre hermanos siempre reverbera el crimen primero. Pero no solo podemos ver esto en relación a los fratricidios, sino en cualquier duelo. Ya Ricardo Piglia (1979) ha planteado el doble linaje que ha creado Borges para pensar su literatura: el culto, el lector, el amante de lo inglés, por un lado, y el argentino, el cuchillero, el gauchesco, por el otro. Resulta interesante traer a colación la idea que sostiene Vélez, que propone que el duelo que tanto se ve en la literatura borgeana es siempre una reminiscencia de Caín y Abel. Esto se puede pensar por, al menos, dos razones. En primer lugar, en el duelo siempre hay uno que morirá y otro que asesinará. Y, en segundo lugar, el duelo supone, desde su concepción, la igualdad de condiciones de ambos participantes, ninguno debe tener ventajas ni desventajas sobre el otro. Y acaso qué es eso si no es, justamente, lo que significa ser hermanos. El concepto de fraternidad remite a eso: a ser iguales en un eslabón de descendencia, a ser iguales en una comunidad. Entonces, por nombrar solo algunos, el duelo entre el Negro y Fierro en el cuento “El fin”, o entre Dahlmann y el compadrito en el relato “El sur”, ambos pertenecientes a *Ficciones* (1944), pueden interpretarse como constantes reminiscencias al relato de Caín y Abel de forma implícita. Esta historia bíblica está en todas partes en la literatura borgeana.

Un final alternativo

En los *midrashim* hay ciertos intentos de pensar de forma más profunda o compleja por qué Caín mató a Abel, porque la justificación que aparece en la Biblia no parece ser suficiente. Y varios de esos mitos sostienen que el problema entre los hermanos en verdad estaba relacionado con una mujer. Un *midrash* relata que ambos peleaban por el amor de la llamada “primera Eva”, a quien conocemos como Lilith, la primera mujer que fue creada para Adán y que él supuestamente rechazó. Otro *midrash* cuenta que ambos hermanos nacieron con una gemela cada uno y que, en pos de generar descendencia, la gemela de Caín se casaría con Abel y la gemela de Abel, con Caín. Pero el problema era que Caín deseaba a su propia gemela; entonces, fue a plantearle esto a su padre y este rechazó el pedido. A continuación, les pidió a sus hijos que fueran a hacer sus ofrendas a Dios, y allí ocurre el asesinato tal como está relatado en la Biblia (Graves, 2000). En consonancia con estas interpretaciones bíblicas, resulta necesario mencionar el cuento “La intrusa”, en donde hay dos hermanos que viven una vida tranquila entre ellos hasta que uno de los dos lleva a una mujer a la casa, quien entabla relación con ambos. En un momento de la historia, el narrador nos advierte a los lectores: “Caín andaba por ahí, pero el cariño entre los Nilsen era muy grande —¡quién sabe qué rigores y qué peligros habían compartido!— y prefirieron desahogar su exasperación, con ajenos” (Borges, 1974: 1027). En vez de matarse el uno al otro, sacrificaron a Juliana. Más allá de los múltiples análisis que se pueden realizar acerca de este cuento, es interesante y enriquecedor pensar el relato en relación a los textos *midráshicos* y como un final alternativo de Caín y Abel, un relato del qué hubiera sucedido si hubieran vivido los dos. Esto, a su vez, es también lo que hace el texto “Leyenda”,

en donde los hermanos se encuentran –acaso después de la muerte– y ya poco importa el acto criminal, sino el hecho de que los hermanos están unidos nuevamente, como debió ser desde el principio. Entonces, aquí podemos pensar que Borges toma el relato bíblico, lo relee y lo reescribe, crea un final alternativo en donde los hermanos están juntos más allá de todo.

Para concluir, quisiera hacer una breve mención a la forma en la que están escritos estos textos y a las operaciones que logra Borges con ello. El relato bíblico de Caín y Abel transcurre, aproximadamente, en 10 versículos, es decir, esta historia es mínima en comparación a otros grandes relatos que aparecen en la Biblia y que, sin dudas, son más grandilocuentes. Es una forma breve y hasta fragmentada. Y no es casual que los textos en los que Borges retoma y profundiza este relato bíblico sean poemas o textos sumamente breves. Por un lado, los poemas se construyen de modo fragmentado, divididos en versos, a los que podemos pensar en consonancia con los versículos de la Biblia. Pero, por otro lado, es fundamental destacar la operación que logra Borges, muy similar al texto sagrado. Claro está que el texto bíblico ha logrado, a lo largo de los siglos, una cantidad inconmensurable de interpretaciones y debates sobre sus relatos, que agregan profundidad e intentan entender ese laconismo que, en este caso, posee la historia. Con estos textos de Borges que han sido analizados ocurre lo mismo: son breves y escuetos, pero el modo en el que están escritos nos llevan a nosotros, sus lectores, a intentar indagar qué hay debajo de esas palabras, qué es lo no dicho, qué cuestiones podemos complejizar o pensar desde otro lugar por pequeños detalles en su construcción. Entonces, podemos pensar que Borges logra, salvando las distancias, que se puedan realizar operaciones para con su obra similares a las que ocurren desde hace siglos y siglos con los textos

bíblicos. Esto lo logra a través de esos tres recursos: la brevedad, la fragmentación y la sobrecarga de reminiscencias y referencias a otros textos; entre ellos, justamente, los bíblicos. Quedan muchas cuestiones e ideas que reposan en lo no dicho.

Entonces, podemos ver cómo Borges reproduce ciertas operaciones que propone el texto bíblico y genera una innumerable cantidad de interpretaciones alrededor de su obra. A su vez, podemos pensar la misma idea, pero desde el lado de la recepción: Borges tomó un relato breve, pequeño, escueto, mínimo y pudo hacerlo resurgir, renovarlo, reinterpretarlo, debatirlo y, fundamentalmente, generar nuevas perspectivas sobre él. Ese es el pensar en forma de *midrash*: el darle siempre un significado distinto a la historia.

Bibliografía

- S. a. (1960). *La Biblia*. Reina Valera Revisada.
- Attala, D. (2016). Jorge Luis Borges y la Biblia. *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, Attala D. y Fabry, G. (eds.). Trotta.
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas 1923-1972*. Emecé.
- Graves, R. y Patai, R. (2000). *Los mitos hebreos*. Alianza.
- Piglia, R. (1979). Ideología y ficción en Borges. *Punto de vista*, año 2, núm. 5, pp. 3-6.
- Vélez, G. S. (2009). *Borges y la Biblia. Presencia de la Biblia en la obra de Jorge Luis Borges*. Universitat Pompeu Fabra.

Cristo en la cruz

La carne inquieta

Lucas Adur

A lo largo de su vida, Borges publicó numerosos textos que abordan, de modo central o lateral, la figura de Cristo. Entre sus poemas de juventud, son frecuentes las alusiones a la crucifixión, rasgo que quizás provenga de sus lecturas (y traducciones) del expresionismo alemán.¹ No se encuentran, sin embargo, en esta época, textos dedicados a reelaborar esa figura. Cristo cobrará cada vez más lugar en ensayos y relatos de la obra de madurez –digamos, a partir de los años treinta–. Pensemos en ensayos como “Historia de la eternidad” o “Una vindicación del falso Basílides” (ambos recogidos en *Discusión*, 1932), donde la figura del Hijo tiene un lugar relevante; o textos como “El *Biathanatos*” (*Otras inquisiciones*, 1952) o “Tres versiones de Judas” (*Ficciones*, 1944) que pueden considerarse como dedicados a indagar versiones heterodoxas de Jesús.

1 Pensemos, por ejemplo, en “La noche que en el Sur lo velaron” (*Cuaderno San Martín*, 1929), la mención del Gólgota en “Calle desconocida” y del vía crucis en “Arrabal” (ambos en *Fervor de Buenos Aires*, 1923). Además, el joven Borges había escrito un poema, hoy perdido, con el título “Crucifixión”. Sobre este punto y la relación del autor con el expresionismo alemán, cfr. García (2015).

Pero es especialmente en sus últimas décadas como escritor –luego procuraré indagar por qué– que Borges vuelve cada vez de forma más insistente sobre esta figura, en algunos relatos (“El evangelio según Marcos” en *El informe de Brodie*, 1970; “La secta de los treinta” en *El libro de arena*, 1976) y, sobre todo, en poemas: “Fragmentos de un evangelio apócrifo”, “Juan 1, 14” (ambos) y, el que abordaré en este trabajo, “Cristo en la cruz”.

Posicionamiento complejo: entre la cercanía y la distancia

“Cristo en la cruz” abre el último volumen publicado por Borges en vida, *Los conjurados* (1985). Esta ubicación privilegiada ha llevado a varios críticos a atribuirle un valor singular como “testamento” o última palabra del escritor acerca del cristianismo y de la figura de Jesús (Planells, 1989: 147; Hadis, 2006: 425; Navarro, 1997 y 2009: 500). Tal consideración podría matizarse, en tanto el mismo libro incluye otros textos que aluden a Cristo –“Doomsday”, “Alguien sueña” y, especialmente, “Otro fragmento apócrifo”–, aunque su importancia es indudable, tanto por su lugar en el libro como por su calidad estética y la propia historia de su recepción.

El poema ha sido interpretado muy diversamente por los críticos, quienes leen en él desde una confirmación de la incredulidad borgeana (Fresko, 2003; Vélez, 2008), que para algunos alcanza tonos blasfemos (Planells, 1989; Lona, 1998), hasta un testimonio de la persistente búsqueda espiritual del escritor, articulada en términos cristianos (Navarro, 1997 y 2009; Flynn, 2009). En este sentido, se puede decir que “Cristo en la cruz” es emblemático sobre el posicionamiento complejo de Borges con respecto al cristianismo, especialmente en sus últimos años.

Brevemente, ¿cuál era el posicionamiento de Borges con respecto a la figura de Jesús –y, más ampliamente, con respecto al cristianismo o, incluso, los cristianismos– en los últimos años de su vida? Quisiera comenzar por aclarar que, cuando hablo de *posicionamiento*, no me refiero a las convicciones íntimas de Borges –que son, en algún punto, inaccesibles y quizás irrelevantes para el análisis de su obra–. Lo que nos interesa aquí es su *posicionamiento de escritor*, que surge de la lectura de sus textos, sus intervenciones públicas, sus afinidades declaradas, los lugares donde publica y los ámbitos de sociabilidad que frecuenta. Si se quiere: lo que *da a ver* de sí mismo y lo que puede leerse –pensándolo más en términos de performatividad que de “verdad”–.

Tras algún momento, en su juventud, de una cercanía moderada con algunos grupos católicos –manifestaciones de su creencia en Dios y la inmortalidad, participación en *Criterio* y *Convivio*, amistad con poetas católicos que lo leen y admiran (cfr. Adur, 2014)–, a partir de 1930 el escritor había comenzado a trabajar en la construcción de un singular posicionamiento que denominó –retrospectivamente– “agnóstico”. Esto se debe, en parte, a una necesidad de tomar distancia de grupos creyentes –católicos– con los que había sido asociado en su juventud y de los que quería diferenciarse radicalmente, en un contexto, tanto nacional como global, que invitaba a tomar partido. Para decirlo de manera muy sencilla, Borges y “los católicos argentinos” (como él los llamaba) quedan de lados distintos ante acontecimientos como el golpe de Uriburu en Argentina, la Guerra Civil Española, el avance de los totalitarismos en Europa y la propagación del antisemitismo que también alcanza nuestro país. “Ninguna de las atracciones del cristianismo puede competir con su desaforada inverosimilitud”, escribe Borges en 1936 en la necrológica que publicó en *Sur* acerca de un autor emblemático para los católicos argentinos,

G. K. Chesterton (*Borges en Sur*, 20). Y en una nota de 1932, en repudio al antisemitismo, define a los católicos como “personas afiliadas a la Iglesia de Roma, que es una secta disidente israelita servida por un personal italiano, que atiende al público los días feriados y domingos” (“Campaña de repudio al antisemitismo”, *TR3*: 383-384).

Como puede verse por esos años, Borges profundiza su distancia con respecto a la religión que era oficial y mayoritaria en Argentina en aquel momento. Marca su distancia tanto con la Iglesia como con la doctrina, ante la que se declara más de una vez “incrédulo” (en *Discusión*, en el mismo “Modos de G. K. Chesterton”) o “escéptico” (en el epílogo de *Otras inquisiciones*, 1952). Sin embargo, este escepticismo-incredulidad resulta particular, en tanto es lo que hemos llamado, en otro lugar, un “agnosticismo interesado” (Adur, 2014: 193). “Interés” es, en Borges, una categoría que permite definir la atracción que suscita un discurso al que no se le concede, necesariamente, un valor de verdad.² Borges entonces construye este posicionamiento singular donde conviven el escepticismo con un interés y un notable conocimiento de cuestiones teológicas y del texto bíblico –una erudición algo caótica, es cierto, pero que probablemente sobrepasara la de muchos católicos practicantes contemporáneos suyos–. Podemos pensar que el énfasis con el que, en estos años, Borges busca *despegarse* de toda sospecha de ser asociado a grupos católicos –como había sucedido en la década anterior–, sin por eso dejar de hablar de temas, autores y textos que estos mismos grupos abordan de forma

2 Cfr. “Leslie D. Weatherhead: *After Death*” (“me interesa y no creo”, Borges, 1996a: 281), “La muerte y la brújula” (“Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis”, Borges, 1996a: 500) y “*Deutsches Requiem*” (“Antes, la teología me interesó, pero de esa fantástica disciplina (y de la fe cristiana) me desvió para siempre Schopenhauer, con razones directas; Shakespeare y Brahms, con la infinita variedad de su mundo”, Borges, 1996a: 577).

recurrente, tiene algo de reactivo. Borges fue consciente del riesgo de ser “confundido” con un católico –por los temas que abordaba, algunas de sus amistades y los medios en los que había publicado–, y se encarga de proclamar cada vez que puede –y, a veces, con exquisita ironía– que no pertenece a ese club (cfr. Adur, 2014).

Ahora bien, a partir de mediados de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, Borges alcanza una cada vez mayor popularidad, que lo vuelve un personaje público y –gradualmente– famoso (Adur, 2021). Para esa época, su posicionamiento agnóstico parece haber alcanzado cierto grado de difusión y puede considerarse como un dato previo para, prácticamente, cualquiera de sus lectores. A comienzos de la década del treinta, un crítico todavía podía afirmar que, si Borges no era católico, “merece serlo” (Rivero Olazábal, 1933: 18-19). Para los sesenta era impensable que alguien cometiera esa equivocación. Borges era un autor indudablemente escéptico.

En ese momento, su posicionamiento con respecto al cristianismo cambia. No se trata, por supuesto, de una conversión ni mucho menos. Pero la estrategia del escritor –como en otras cuestiones– parece aprovechar el contraste entre lo que podemos llamar su “obra escrita” y su “obra oral” (las incontables entrevistas que brinda a medios de todo tipo y origen) para construir un posicionamiento complejo –a veces, casi contradictorio–. En su obra oral, Borges seguirá insistiendo y reforzando los tópicos de su “escepticismo esencial” y tomando distancia irónica del catolicismo cada vez que puede: “el Papa es un funcionario que no me interesa”, “creer en el cielo y el infierno es de miserables”, etcétera, etcétera. Pero, simultáneamente, en su “obra escrita”, y muy especialmente en su poesía, puede advertirse un acercamiento menos irónico, que no implica un Borges creyente, pero sí una reflexión que se presenta como más

“sincera y espontánea” (Fresko, 2002: 12) sobre las cuestiones propias del discurso religioso. La figura de Cristo en particular es objeto de una valoración ciertamente positiva: se lo considera un maestro, un poeta, incluso se juega con la idea de su divinidad. Se valoran sus parábolas –como poemas–, sus enseñanzas acerca del perdón, su muerte en la cruz (cfr. Adur, 2014). Más ampliamente, en los últimos poemarios de Borges aparece a veces la pregunta por el Sentido (con mayúscula) o por la trascendencia, con inflexiones que son muy distintas a las que el escritor exhibe en sus intervenciones públicas.³

Creo que este aparente acercamiento solo puede entenderse teniendo en cuenta ciertos factores. En primer lugar, Borges ya era una figura pública consagrada y su agnosticismo no estaba en duda. Para dar un ejemplo, un poema como “Lucas XXIII” (*El hacedor*) podría hacer pensar en un autor creyente; pero el posicionamiento de Borges como escritor estaba lo suficientemente definido como para que algún lector desprevenido cometiera esa “atribución errónea” (de un modo similar: es su inquebrantable posicionamiento anti-nazi lo que le permite escribir “Deutsches Requiem” sin riesgo de ser tomado por un simpatizante del nazismo).

Su lugar en el campo literario a partir de los años sesenta, entonces, le permite a Borges cierta libertad de movimiento. Si, desde los años treinta hasta los cincuenta, cada vez que escribía sobre el cristianismo parecía sentirse obligado a manifestar de forma paratextual su distancia e incredulidad, en las últimas décadas de su trayectoria como escritor, esta “distancia” ya está garantizada por la cristalización de su posicionamiento agnóstico. Y, si queda alguna duda, la “obra oral” se encarga de impedir que se asimile al autor con ningún tipo de posición creyente. En otras palabras:

3 Véase, en este mismo volumen, los capítulos de Belén de los Santos y María Sevlever.

puede escribir tranquilamente poemas dedicados a Cristo crucificado sin correr el riesgo de ser tomado por cristiano.

Podría sumarse que, a partir de los años sesenta, y creo que esto debe ponerse en relación con sus cada vez más frecuentes viajes a Estados Unidos, Borges redescubre el mundo protestante –con el que había estado vinculado por el linaje paterno y también por su estadia en Ginebra, en el College Calvin–. Escribirá –en algunas notas dispersas y en un cuento, “El soborno”– acerca de la superioridad ética de las sociedades protestantes sobre las católicas y en su autobiografía se definirá como un “protestante amateur” (1999b: 144). El cristianismo reformado funciona en Borges –a grandes rasgos– como un contrapunto positivo frente al catolicismo (cfr. Adur, 2014). Quizás este nuevo contacto con esa forma religiosa haya implicado también una reconsideración del cristianismo, que podía repensarse desligado de la forma “petulante y autoritaria” con la que, a su juicio, se practicaba en nuestra república (Borges, 1999a).

En cualquier caso, lo cierto es que este posicionamiento complejo –tensionado entre una distancia irónica y un acercamiento que parece involucrar existencialmente al poeta– queda notablemente plasmado en este poema y, en ese sentido, puede efectivamente considerarse el testamento del autor en lo que a Cristo refiere.

Cristo en la cruz: verso a verso

Vamos entonces al texto, al que propongo que nos acerquemos, como quería cierto poeta catalán, verso a verso. Seguimos la edición recogida en el volumen III de las *Obras completas* (1996c: 453).

El título, “Cristo en la cruz”, aliterado, es aquí temático y suficientemente expresivo. Se reiterará además en otros

versos, ritmando un poema que no tiene rima pero que trabaja con una métrica regular –versos endecasílabos–, aunque pródiga en cesuras y en encabalgamientos, que le dan al poema un ritmo particular, como de un todo fragmentado. Además, la opción por “Cristo”, el título mesiánico, en lugar de Jesús, si bien es más frecuente en Borges, nos sitúa en el terreno no solo de lo histórico, sino de lo religioso.

Cristo en la cruz. Los pies tocan la tierra.
Los tres maderos son de igual altura.
Cristo no está en el medio. Es el tercero.
La negra barba pende sobre el pecho.
El rostro no es el rostro de las láminas.
Es áspero y judío.

El poema comienza enunciando en presente –“tocan”, “son”, “no está”, “no es”, “es”–. Lo que se poetiza es el momento de la crucifixión. Ese es el lugar de enunciación desde donde habla el yo lírico. A diferencia de otro gran poema cristológico, “Juan 1, 14” (*Elogio de la sombra*), aquí el yo lírico se distingue de Cristo, a quien se nombra en tercera persona: es el tema del poema, pero no su voz.

Podemos pensar estos primeros versos, en términos de imagen, como una suerte de *zoom in* cinematográfico. La mirada se va acercando. De las tres cruces, a la cruz de Cristo, al rostro de Cristo. En estos primeros versos el poeta parece empezar por la negación, el rechazo de cierta imagen tradicional del crucificado. Aquí la enunciación en presente es relevante: no se trata de toda la iconografía posterior donde los pies no tocan la tierra, Cristo está en el medio y el rostro no es áspero y judío. No es la imagen de las láminas. Es, hasta aquí, la crucifixión tal como pudo contemplarla un observador contemporáneo a los hechos: un hombre muere, entre otros hombres, sin ningún lugar privilegiado, con un

rostro “áspero y judío”. Ahora bien, este rostro, es un rostro que se busca contemplar.

No lo veo
y seguiré buscándolo hasta el día
último de mis pasos por la tierra.

En estos versos irrumpe el yo lírico, la primera persona. Se trata también de un presente, pero que no puede ser simultáneo del presente de la crucifixión –que es el presente del enunciado– sino un presente de enunciación. El “no lo veo” juega con la imposibilidad de ver ese rostro “auténtico” –por la lejanía temporal, por las mediaciones y deformaciones a las que lo han sometido el tiempo y las religiones–, así como con la figura del yo lírico como poeta ciego, que, en efecto, no ve.

Sin embargo, ese “no lo veo” no lleva a la resignación sino a la búsqueda: “seguiré buscándolo hasta el día último de mis pasos por la tierra” –como señala Navarro (1997), “pasos” intensifica a buscar–. Esta “larga busca” está enunciada con una frase verbal en futuro y con un gerundio: “seguiré buscándolo”, una acción que ya se realiza y se continuará realizando hasta el final. ¿Por qué se busca incansablemente ese rostro?

El rostro de Cristo es objeto también de una de las más bellas páginas de Borges, “Paradiso XXXI, 108”:

Los hombres han perdido una cara, una cara irre recuperable, y todos querrían ser aquel peregrino (soñado en el em píreo, bajo la Rosa) que en Roma ve el sudario de la Verónica y murmura con fe: «Jesucristo, Dios mío, Dios verdadero ¿así era, pues, tu cara?» (...) si realmente supiéramos cómo fue, sería nuestra la clave de las parábolas y sabríamos si el hijo del carpintero fue también el Hijo de Dios.

Esta idea de no ver pero seguir buscando parece cifrar un lugar de enunciación, que puede vincularse con otros poemas del escritor de esa misma época. No hay una certeza –no se “ve”–, pero hay una búsqueda. Esto de ningún modo es asimilable a un posicionamiento creyente, pero tampoco puede reducirse sin más al escepticismo. Podemos pensar, por citar solo algunos otros textos de *Los conjurados*, en “Abramowicz”, “Nubes (II)” y, especialmente, “El hilo de la fábula”: “Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos...”, (Borges, 1996c: 477).⁴

Luego de esta irrupción del yo lírico –que se define como un buscador–, volvemos al presente del enunciado, el momento de la crucifixión:

El hombre quebrantado sufre y calla.
La corona de espinas lo lastima.
No lo alcanza la befa de la plebe
que ha visto su agonía tantas veces.
La suya o la de otro. Da lo mismo.

Como ha señalado Fresko (2003), se trata de un momento de máxima humanización. Estamos ante un hombre quebrantado, agonizante, lastimado, que sufre. La acotación “y calla” sitúa otra cuestión: cierta entereza ante la muerte, que Nahson (2009: 190) ha subrayado, diciendo que, en ese aspecto, la muerte de Cristo constituye un modelo para otros personajes borgeanos. Sin embargo, veremos que, luego, este silencio será roto por un grito.

El verso que sigue, “La suya o la de otro. Da lo mismo”, puede leerse en distintas direcciones. Sin ser un poema

4 La formulación “lo encontramos y lo perdemos” es similar a lo que se dice en el citado “Paradiso XXXI...” sobre el rostro de Cristo.

críptico, “Cristo en la cruz” habilita, como todo poema, “un modesto plural de sentidos” (la formulación es de Barthes) que permite entender, especialmente en correlación con el posicionamiento complejo de Borges por esos años, la contradictoria recepción que ha suscitado. Una primera lectura del “da lo mismo” podría ser que, “desde la plebe”, digamos, la muerte de Cristo no es especialmente relevante. Si nos situamos en el presente del enunciado, como se nos dijo desde el inicio, Cristo no está en el centro, no tiene un lugar especial. Es un crucificado más. Otra lectura posible, en el contexto de la obra de Borges, puede relacionarse con la idea panteísta de que aquello que le sucede a un hombre es como si les sucediera a todos los hombres, idea que, frecuentemente, es ejemplificada con Cristo mismo (v.g. “*Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo*”, en “La forma de la espada”, Borges, 1996a: 493, nuestro destacado). Por último, llevando esta interpretación un poco más lejos, podría pensarse que este verso alude al carácter vicario de la muerte de Cristo: la afirmación de que su muerte vale por la de otro, u otros –murió por nuestros pecados, como se insiste en el Nuevo Testamento (Rom., 5: 6 y 8: 32; Mateo, 20: 28; Tito, 2: 14; Cor., 15: 3-4)– o, por el contrario, la negación absoluta de su relevancia: “da lo mismo” (sobre este punto volveremos con la pregunta final).

Cristo en la cruz. Desordenadamente
piensa en el reino que tal vez lo espera,
piensa en una mujer que no fue suya.

La recurrencia del título y del primer verso nos vuelve a situar en el presente del hombre crucificado. Retomando la idea del *zoom in* de los primeros versos, hemos pasado

de la mirada exterior a la interioridad del hombre quebrantado: “desordenadamente” –al fin y al cabo, está clavado en una cruz, no se puede esperar una meditación reposada–, piensa en dos cosas distintas, contrapuestas y, a la vez, conectadas por una repetición anafórica, en un posible pasado y en un posible futuro. El “reino que tal vez lo espera” es, claro, una alusión al “reino de los cielos” o “reino de Dios”, sintagmas muy frecuentes en los evangelios. Aparece aquí modalizado por un “tal vez” que, entendemos, debe atribuirse al propio Jesús más que al yo lírico. La modalización refuerza aquí, en línea con los otros elementos que venimos señalando, la polisemia del texto. La “mujer que no fue suya” parece aludir a la posible relación con María Magdalena –que ha hecho correr ríos de tinta en la cultura de masas–, a la que alguna vez Borges se refirió como “ese chisme conventillero sobre si Cristo la festejó a Magdalena” (1998b: 103). Se trata, podemos decir, de una nueva humanización de Cristo: su añoranza de una vida conyugal, que contrasta con su posible destino trascendente (el reino que *tal vez* lo espera).

Los siguientes versos rompen con el presente del enunciado, con lo que el crucificado “piensa”, para enumerar aquello que no llegará a conocer:

No le está dado ver la teología,
la indescifrable Trinidad, los gnósticos,
las catedrales, la navaja de Occam,
la púrpura, la mitra, la liturgia,
la conversión de Guthrum por la espada,
la Inquisición, la sangre de los mártires,
las atroces Cruzadas, Juana de Arco,
el Vaticano que bendice ejércitos.

La contraposición no es de un orden únicamente temporal. No se trata solamente de que Jesús no llegue a conocer todo lo que aquí se enumera porque murió antes, sino de que, más allá de que se reivindicuen como cristianos, los personajes históricos, los acontecimientos y los conceptos mencionados no se desprenden de la doctrina de quien –en el presente del poema– está siendo crucificado. Esto es patente, dado que aquello que puede considerarse el legado de Jesús, desde la perspectiva del poeta, se especifica, como veremos, pocos versos después (espléndidas metáforas, una doctrina del perdón).

La heterogénea enumeración de aquello que “no le está dado ver” al crucificado alterna referencias muy puntuales con otras más generales y puede organizarse en tres grupos vinculados a distintos ejes. El primero está relacionado con la especulación intelectual: la teología, la indescifrable Trinidad, los gnósticos y “la navaja de Occam”.⁵ El segundo grupo, conformado por las alusiones a distintas formas de violencia religiosa: la conversión del rey *viking* Guthrum luego de ser derrotado por Alfredo el Grande (*circa* 890 d.C.), la Inquisición, “la sangre de los mártires”, las Cruzadas –calificadas como “atroces”–, Juana de Arco –quemada en la hoguera por una condena de herejía, posteriormente canonizada– y “el Vaticano que bendice ejércitos”. En tercer lugar, aparecen las referencias a la institucionalización de la Iglesia, que se plasma en la estructuración jerárquica –la púrpura y la mitra, de nuevo “el Vaticano”–, y la transformación de los lugares y las formas de culto –catedrales y liturgia–.

5 Borges se refiere al principio, suscrito por el filósofo nominalista del siglo XIV, Guillermo de Occam, que rechaza, “desde el punto de vista metafísico, la multiplicación innecesaria de realidades (*entia non sunt multiplicanda sine necessitate*), lo cual constituye la más frontal negación del realismo” (Magnavacca, 2009: 174).

Una lectura posible de la enumeración que citamos consistiría entonces en entender que, a lo largo de los años, el cristianismo se ha ido apartando notablemente del espíritu de su fundador. Con respecto a esta cuestión, en distintos lugares de su obra, Borges establece la distancia entre la Biblia –donde se enmarcan la doctrina y la vida de Cristo– y la teología, que formula dogmas abstractos, que no se sustentan verdaderamente en el libro que debería ser una de sus fuentes principales (cfr. Adur, 2014). Pero, en un sentido más específico, las referencias pueden leerse como críticas que tienen por blanco, ante todo, a la Iglesia católica. Recordemos que la enumeración se cierra, antes de volver al presente de la crucifixión, con una mención específica –y crítica– de la Santa Sede, “el Vaticano que bendice ejércitos”. Los elementos enumerados ya habían aparecido en la obra oral como aquellos que separan al escritor del catolicismo, llevándolo a preferir las confesiones protestantes. Así, por ejemplo, en una entrevista con Rita Guibert para *Times* en 1968, Borges había mencionado ciertos rasgos que lo distanciaban del catolicismo, llevándolo a preferir el metodismo: “la pompa, la liturgia, las jerarquías eclesiásticas, los esplendores de la arquitectura” (1986: 353). Lo que en aquella entrevista aparecía como una declaración a título personal se convierte, en este poema, en una línea de demarcación entre Cristo y la posterior evolución de la Iglesia de Roma.

La perspectiva, como dijimos, es afín a la del cristianismo reformado. En efecto, el poderío y las riquezas materiales de los obispos –de los que la mitra y la púrpura pueden considerarse símbolos– estuvieron entre los primeros blancos de la crítica de los reformadores. Muchos de ellos –empezando por Lutero– propusieron también una simplificación de la liturgia, que volviera a poner en

el centro la lectura bíblica, rechazando gran parte de la liturgia medieval.⁶

Estos versos, entonces, proponen una interpretación del desarrollo del cristianismo como un progresivo alejamiento del espíritu original de la religión de Jesús; una percepción similar a la que encontramos en el prólogo a los *Evangelios apócrifos* (1985), publicado el mismo año que el poema: “Los dogmas de la Iglesia y los razonamientos del teólogo acontecerían mucho después; lo que importó al principio fue la nueva de que el Hijo de Dios había sido, durante treinta y tres años, un hombre, un hombre flagelado y sacrificado” (1996d: 480). Si bien no hay aquí una valoración positiva del cristianismo reformado, las posiciones del escritor ante determinados puntos de la organización eclesiástica quedan en sintonía con las denominaciones protestantes.

Después de este *flashforward* crítico, el poema vuelve al presente del enunciado:

Sabe que no es un dios y que es un hombre
que muere con el día. No le importa.
Le importa el duro hierro de los clavos.

6 Con respecto a la crítica del poder episcopal, puede recordarse la obra de Lutero *La autoridad secular* (1523), donde afirma: “El papa y los obispos, deberían ser obispos y predicar la palabra de Dios. Esto lo dejan de lado, se han convertido en señores seculares y gobiernan con leyes que solo conciernen al cuerpo y los bienes. ¡Han invertido las cosas de manera muy bonita! Deberían gobernar internamente las almas por la palabra divina. Pero gobiernan exteriormente castillos, ciudades, países y gentes, y torturan las almas con crímenes indecibles” (2006:14-15). Sobre la simplificación del culto a favor de una mayor concentración en la Biblia, puede leerse *Acerca del orden del culto público* (1523), donde propone: “Se deben discontinuar completamente las misas diarias; porque la Palabra es lo importante y no la misa. [...] Que se retengan los cantos en las misas dominicales y vísperas; son bastante buenos y son tomados de la Escritura. Sin embargo, se puede aumentar o disminuir su número. [...] Por el momento podemos eliminar las antífonas, responsorios, y colectas, al igual como las leyendas de los santos y de la cruz, hasta que hayan sido purificados, porque hay una horrible cantidad de inmundicia en ellos. [...] Para resumirlo todo: que todo se haga para que la Palabra tenga libertad para actuar en vez de palabrear como ha sido la regla hasta ahora. Podemos dejar todo menos la Palabra” (Lutero, 2005: 2-3).

Nuevamente estamos situados en la interioridad del crucificado. Parece importante subrayar que tanto la posibilidad de trascendencia (“el reino que tal vez lo espera”) como esta abjuración de la divinidad son atribuidos al propio Jesús –es él quien “piensa” y “sabe”– y no al poeta, lo que contribuye a volver más indeterminado el sentido de los versos.

Quisiera detenerme un momento en esta negación de la divinidad que se atribuye al crucificado. Borges se preocupa por separar a Jesús de la elaboración teológica posterior a propósito de su figura y situarlo en el presente de su crucifixión. En este sentido digamos que en los evangelios sinópticos es, como mínimo, difícil encontrar en boca de Jesús proclamaciones directas de su condición divina. En cuanto a la actitud de Cristo ante su propia muerte, es interesante lo que afirma Raúl Dorra:

En el caso de las palabras –y la actitud– de Jesús crucificado, Marcos y Mateo –es decir los representantes de la tradición más antigua– dejan la impresión de que Jesús murió desconsolado, clamando. Lucas y Juan, sin repetirse, sugieren que Jesús murió sintiendo que había hecho lo debido y confiando en que iba hacia el padre. Estas dos interpretaciones del final del nazareno, aún pensadas en términos mitológicos o hagiográficos –es decir: no históricos– remiten a posibilidades estremecedoramente diferentes. ¿Qué habrá sentido Jesús en el último minuto? ¿La justificación o el desastre? (1994: 228).

Si aceptamos esta perspectiva, el poema de Borges podría ponerse en línea –aunque extremándola o desviándola– con una de las interpretaciones contenidas en los propios evangelios. Pero, más allá de esto sobre todo

–la repetición de “importa” contribuye a enfatizar la idea–, eso no es lo que importa. En el momento de la muerte, lo más perceptible –esto busca capturar el poeta en el presente del poema– es el dolor físico, la realidad de la muerte. La condición mortal –y no la divina– es la que Jesús está experimentando en ese momento.

No es un romano. No es un griego. Gime.

Este verso parece contraponerse a lo que el propio poeta había dicho antes acerca de que el “hombre quebrantado sufre y *calla*”. Como vemos, más que una imagen unitaria y coherente, tenemos una mirada compleja, que contiene contradicciones. El verso, por un lado, recoge la afirmación evangélica (“Y Jesús, dando un fuerte grito, expiró”, Mc., 15: 37) que, de nuevo, sitúa el momento de la agonía como el de máxima humanización. Por otro lado, el grito, el gemido parece contrariar la imagen de la muerte estoica, que se acepta con coraje y resignación –la tradición grecorromana, digamos– que es modélica en Borges (Nahson, 2009), desde la de Francisco Real (“Se murió abajo del chambergo, sin queja”, Borges, 1996a: 333) hasta la que encuentra (o sueña) Dahlmann en “El sur” y la de Beatriz Viterbo, cuya agonía “no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo” (617). Aquí Jesús queda inscrito de un modo radical en otra tradición: no el culto clásico del valor, sino la tradición judía “tan arraigadamente sensual” (1998a: 163) y, por lo tanto, sensorial, sensible. Ante el dolor, grita, gime.

Nos ha dejado espléndidas metáforas
y una doctrina del perdón que puede
anular el pasado. (Esa sentencia
la escribió un irlandés en una cárcel.)

Nuevamente, aquí el poema se despega del presente del enunciado, de la crucifixión, para ponderar el legado de Cristo, lo que nos ha “dejado”. Podemos decir que hay una valoración de distintas dimensiones de su legado. En primer lugar, estética: “espléndidas metáforas”. Resuenan aquí, por supuesto, numerosos lugares donde Borges califica a Jesús como “poeta” –recuperando una idea que el escritor atribuye a William Blake– y a sus parábolas como poemas.⁷ Sin embargo, la valoración aquí no se limita a lo estético, sino que avanza sobre lo ético, hasta podríamos decir, lo religioso: “una doctrina del perdón”. Se trata de una cuestión relevante y recurrente en Borges: la pregunta acerca de la posibilidad de anular el pasado es el eje de uno de sus más notables relatos, “La otra muerte” (*El aleph*), y de numerosas alusiones en múltiples textos. La cuestión del perdón aparece, vinculada a Jesús, en “Otro poema de los dones” (*El otro, el mismo*), en “Lucas XXIII” (*El hacedor*) y, en el mismo volumen *Los conjurados*, en “Otro fragmento apócrifo”. El irlandés al que se alude en los versos citados es, por supuesto, Oscar Wilde. En *De profundis*, su larga carta redactada desde la prisión –que también propone una singular imagen de Cristo–, leemos:

El momento del arrepentimiento es el momento de la iniciación. Más que eso. Es el medio por el que uno altera su pasado. Los griegos lo tuvieron por imposible. A menudo dicen en sus aforismos gnómicos:

7 Afirma Borges en una de sus clases de Literatura Inglesa en la Universidad de Buenos Aires: “Cristo se expresa a sí mismo por parábolas, es decir por poemas. Cristo dice, por ejemplo: ‘Yo no he venido a traer la paz sino...’, y el entendimiento abstracto esperaría: ‘[...] sino la guerra’. Pero Cristo, que es un poeta, dice: ‘Yo no he venido a traer la paz, sino una espada’; ‘El que esté sin culpa que arroje la primera piedra’, etc. [...]. Es decir, usa siempre ejemplos concretos, es decir, ejemplos poéticos” (Borges, 2000: 213). Sobre la referencia a Blake, cfr. Borges, 1996: 199, y los trabajos de Almeida (2000), Nahson (2009) y Adur (2018).

“Ni los Dioses pueden alterar el pasado”. Cristo mostró que el pecador más vulgar podía hacerlo (Wilde, 2000: 94-95).

Como dijimos, el perdón no aparece solo como una cuestión ética, sino que tiene una dimensión religiosa –metafísica: su posibilidad de alterar el pasado–. Esto es significativo y volveremos a esta cuestión con la pregunta final: en este poema Cristo es objeto de una consideración no solo estético-dramática o ética, lo que ya era frecuente en la literatura borgeana, sino religiosa –lo que, como ha subrayado Vélez (2008), es mucho menos frecuente–.

El alma busca el fin, apresurada.
Ha oscurecido un poco. Ya se ha muerto.
Anda una mosca por la carne quieta.

El poema vuelve al presente para escribir la muerte de Jesús –sobre cómo se escribe esa muerte, Borges ha reflexionado en distintos lugares, por ejemplo, en “El *Biathanatos*” (*Otras inquisiciones*)–. Entre el primero y el segundo de los versos citados parece haber una elipsis que es, justamente, el momento exacto del deceso: “El alma busca el fin”⁸ y “Ya se ha muerto”. El instante de la muerte, como nos enseña Blanchot, no puede escribirse. “Ha oscurecido un poco” puede ser una referencia temporal –en ese caso han pasado varias horas en la elipsis si aceptamos que Jesús fue crucificado a la hora tercia (nueve de la mañana, Marcos) o sexta (Juan, al mediodía)– o, quizás, a la oscuridad que cubrió la tierra tras la muerte de Jesús, según declara Mateo (27: 45, también Lucas, 23: 45). El siguiente verso es, hay

8 ¿Un eco quizás, en el sujeto de esta oración, de lo que desarrolla en “El *Biathanatos*” a partir de Juan, 10: 18: “Nadie me quita la vida, yo la doy de mi propia voluntad”?

que decirlo, extraordinario: “Anda una mosca por la carne quieta”. En ese verso, con lo que Borges podría llamar un rasgo circunstancial, la mosca, y con la mención de la “carne quieta”, está toda la materialidad de la muerte. Si el poema se encargó de “humanizar” a Cristo, como afirma Fresko, este verso lo deshumaniza de una manera radical. El verso parece funcionar como una antítesis extrema de la idea de “resurrección de la carne”: esa carne quieta, recorrida por moscas, ¿puede ser objeto de resurrección? Teológicamente, podríamos responder que sí: son los cadáveres los que resucitan –la Iglesia católica ha llegado a aceptar incluso los cuerpos cremados como pasibles de resucitar–; sin embargo, poéticamente, la imagen parece querer acentuar esa muerte como un punto final. La carne allí está quieta, muerta. Como ha señalado Vélez (2009), las alusiones a la resurrección son prácticamente inexistentes en la obra de Borges. Se trata, como queda claro aquí, de un silencio elocuente.

¿De qué puede servirme que aquel hombre
haya sufrido, si yo sufro ahora?

Estos últimos versos han sido, por lo general, el centro de las lecturas críticas sobre este poema, a partir de los cuales se busca definir su sentido. Tiende a interpretarse como una mera pregunta retórica –en ese caso, equivaldría a “no me sirve que aquel hombre haya sufrido”–. En este caso, se lee como una abjuración definitiva (Vélez, 2008), a veces considerada hasta blasfema (cfr. Planells, 1989), por parte de Borges sobre la figura central del cristianismo. Existen también interpretaciones que proponen –generalmente, desde el campo cristiano– una interpretación de esta pregunta que no la vuelva necesariamente incompatible con su fe (Navarro, 1997 y 2009; Flynn, 2009).

Lo que quisiera proponer aquí es leer esta pregunta literalmente como una pregunta. En definitiva, si se acepta que este poema es la última palabra de Borges sobre Cristo, esta palabra es una interrogación. Si es un “cierre”, se trata de lo que José Rehin (2011) denomina un “cierre abierto” –y en esto no es indiferente que el género elegido sea la poesía, que se caracteriza por una mayor polisemia que la prosa–. Se parte del rechazo decidido de una imagen que *no es*, pero no se llega a una afirmación definitiva, sino a una pregunta.

En esta lectura “verso a verso” del texto quise mostrar su movimiento, sus vaivenes, incluso sus contradicciones. Bajo una aparente simplicidad, hay una tensión entre tiempos –el presente de la enunciación, el del enunciado, la irrupción del “futuro”, donde se ponderan los legados de Cristo y los desvíos de su legado– y entre perspectivas –los juicios del yo lírico y los atribuidos al “personaje” Cristo– que tornan al poema complejo y polisémico: Cristo sabe que muere con el día, pero piensa en el reino que tal vez lo espera; el yo lírico parece negar la relevancia de esa muerte para su propia vida, pero, a la vez, se propone seguir buscándolo hasta el final. Como demuestra la historia de la recepción de “Cristo en la cruz”, la tensión entre distintos elementos textuales –e intertextuales, pues la interpretación también depende de las series que los analistas construyen en relación con el poema– ha generado una modesta pluralidad de sentidos que permite que sea objeto de distintas apropiaciones. Entendemos que esto puede vincularse también con el posicionamiento complejo frente al cristianismo que el escritor había construido para ese momento, articulando fascinaciones y rechazos (Adur, 2014).

La carne de Cristo en ese sentido no parece estar tan “quieta”. Muerta, pero recorrida por una mosca, que le impregna metonímicamente algo de ese movimiento. Hay

algo perturbador en esa imagen, y lo que perturba es lo que no nos deja tranquilos. Algo que obliga a seguir buscando, a seguir en movimiento.

Referencias bibliográficas

Adur Nóbile, L. M. (2014). *Borges y el cristianismo. Posiciones, diálogos y polémicas*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Adur Nóbile, L. M. (2018). "Un dios despedazado y disperso. Imágenes de Jesús en la obra de Borges". *Lexis*, vol. 42, núm. 2.
En línea: http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92392018000200003

Adur Nóbile, L. M. (2021). "El Hacedor o la paratopía creadora". *Badebec*, vol. 11, núm. 21.
En línea: <https://radio1.unr.edu.ar/index.php/badebec/article/view/517>

Almeida, I. (2000). "«Felices los felices». Las bienaventuranzas según Borges". Robin Lefere, R. (ed.), *Borges en Bruselas*. Visor, pp. 143-159.

Borges, J. L. (1996a). *Obras completas I*. Emecé.

Borges, J. L. (1996b). *Obras completas II*. Emecé.

Borges, J. L. (1996c). *Obras completas III*. Emecé.

Borges, J. L. (1996d). *Obras completas IV*. Emecé.

Borges, J. L. (1998a). *Inquisiciones* [1925]. Alianza.

Borges, J. L. (1998b). *El tamaño de mi esperanza* [1926]. Alianza.

Borges, J. L. (1999a). *Borges en Sur*. Emecé.

Borges, J. L. (1999b). *Autobiografía* [1970]. El Ateneo.

Borges, J. L. (2000). *Borges profesor*. Arias, M. y Hadis, M. (eds.). Emecé.

Fresko, S. (2002). *Quel "vano cerbero teologico": l'idea di Dio in Jorge Luis Borges*. Universidad de Milán.
En línea: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/fresko.pdf>

- Flynn, A. (2009). *The Quest of God in the Work of Borges*. Continuum.
- García, C. (2015). *El joven Borges y el expresionismo literario alemán*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Guibert, R. (1986). "Borges habla de Borges". Alazraki, J. (ed.), *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Taurus, pp. 318-355.
- Hadis, M. (2006). *Literatos y excéntricos*. Sudamericana.
- Lona, L. (1998). "Una racionalización inaudita". *Criterio*, núm. 2211, p. 33.
- Lutero, M. (2005). *Acerca del orden del culto público* [1523]. Escritura y verdad. En línea: <http://www.escriturayverdad.cl/textos/1521-1525/1.pdf>
- Lutero, M. (2006). *La autoridad secular* [1523]. Escritura y verdad. En línea: <http://www.escriturayverdad.cl/>
- Magnavacca, S. (2009). *Filósofos medievales en la obra de Borges*. Miño y Dávila.
- Nahson, D. (2009). "Dios, Cristo, Borges y el canon de los evangelios". *La crítica del mito. Borges y la literatura como sueño de vida*. Vervuert/Iberoamericana, pp. 159-227.
- Navarro, I. (1997). "El más extraño de los hombres". *Criterio*, núm. 2209-2210, pp. 712-716.
- Navarro, I. (2009). *Últimas inquisiciones. Borges y Von Balthasar recíprocos*. Ágape/Bonum.
- Planells, A. (1989). "'Cristo en la cruz' o la última tentación de Borges". *Inti: Revista de literatura hispánica*, núm. 32-33, pp. 23-40.
- Rivero Olazábal, R. (1933). "Intervención en la Discusión sobre Jorge Luis Borges". *Megáfono*, pp. 18-19.
- Vélez, G. S. (2009). *Borges y la Biblia. Presencia de la Biblia en la obra de Jorge Luis Borges*. Universitat Pompeu Fabra. En línea: <http://www.tdx.cat/handle/10803/7447>
- Wilde, O. (2000). *De profundis*. Siruela.

El judaísmo en algunas poesías borgeanas

Daniel Goldman

Yo, judío

En un interesante artículo titulado “El cosmopolitismo como problema político”, el investigador Mariano Siskind cuenta que, en una suerte de revisión de los valores argentinos, en 1933, la revista *Megáfono* publicó un sondeo de opinión en el que solicitaba a personalidades literarias que se manifestaran sobre la figura y la obra de Jorge Luis Borges, considerado ya, en ese momento, el autor argentino más influyente sobre los escritores jóvenes de la época. Una de las respuestas excluidas de la publicación fue la de Ramon Doll, un escritor de raigambre socialista, que interpeló a Borges de un modo elegantemente agresivo, alegando que “ha escogido una expresión, una prosa antiargentina, sin matices, ni acentos nacionales” (Siskind, 2007: 76). Al leer esta observación y otras por el estilo, me preguntaba: ¿que se esconderá detrás de esta crítica “de la expresión de una prosa antiargentina”? ¿Será solo una observación de estética literaria en una búsqueda de identidad propia del lenguaje y la literatura, o se debe estar escondiendo algo más en esa

suerte de diatriba a un cosmopolitismo, en donde, tanto izquierdas como derechas se reúnen en la trama del prejuicio?

Siguiendo la cronología y, como si la condición fuese pasible de delito y la identidad una condena, en 1934, los directores de la revista *Crisol*, publicación de neto corte nacionalista de derecha, “acusaron” a Jorge Luis Borges de ocultar su judeidad. Y, como si fuese con un estilete, el genial escritor blandió su pluma con la respuesta de un modo ingenioso y asumiendo esa supuesta condición como deseada. La contestación borgeana fue publicada en *Megáfono*, en un breve ensayo titulado “Yo, judío”. Puedo abreviar una hipótesis absolutamente imaginaria, alegando que este “yo, judío” es un contrapunto al “yo, argentino”, frase popular cuyo origen remite a los pogromos realizados en la Semana trágica de 1919, durante el gobierno de Hipólito Yrigoyen. La oración era usada ante las hordas de las guardias parapoliciales que atacaban los barrios de Once y Villa Crespo; y, para salvar sus vidas, ese “yo, argentino” amortiguaba al yo judío, en una suerte de oposición a cualquier condición cosmopolita. Incluso me atrevo a afirmar que, a nivel gramatical, “yo, judío” está pensado como si fuese una escritura en hebreo, el idioma bíblico, que en su estructura deja de lado, ignora, la categoría del verbo “ser”, y por eso Borges no tituló su ensayo “Yo ‘soy’ judío”, sino “Yo, judío”.

Algunos párrafos de este ensayo son absolutamente conmovedores:

...no me disgustó pensarme judío. Se trata de una hipótesis haragana, de una aventura sedentaria y frugal que a nadie perjudica –ni siquiera a la fama de Israel, ya que mi judaísmo era sin palabras, como las canciones de Mendelssohn. *Crisol*, en su número del 30 de enero, ha querido halagar esa retrospectiva esperanza y habla de mi “ascendencia judía, maliciosamente

ocultada” (el participio y el adverbio me maravillan). Borges Acevedo es mi nombre. Ramos Mejía, en cierta nota del capítulo quinto de *Rosas y su tiempo*, enumera los apellidos porteños de aquella fecha, para demostrar que todos, o casi todos, “procedían de cepa hebreo-portuguesa”. Acevedo figura en ese catálogo: único documento de mis pretensiones judías, hasta la confirmación de *Crisol*. (...) Agradezco el estímulo de *Crisol*, pero está enflaqueciendo mi esperanza de entroncar con la Mesa de los Panes y con el Mar de Bronce, con Heine, Gleizer y los diez Sefiroth, con el Eclesiastés y con Chaplin (VV.AA., 2019: 66-67).

Y luego, viene esa frase tajante que lo incluye a Borges en esa topografía de los perseguidos: “Nuestros inquisidores buscan hebreos, nunca fenicios, garamantas, escitas, babilonios, persas, egipcios, hunos, vándalos, ostrogodos, etíopes, dardanios, paflagonios, sármatas, medos, otomanos, bereberes, britanos, libios, cíclopes y lapitas” (67). Presumo que ese filosemitismo borgeano no solo está amalgamado a una contestación como forma de rechazo al fascismo de la época porque eso no alcanza, tampoco el sumarse al bando de los hostigados, sino que, esencialmente, se fusiona en esa profunda seducción a bucear en la curiosidad y el conocimiento de fuentes y enigmas judíos.

Ilan Stavans, un inquieto ensayista de estos tópicos, asocia también el interés de Borges por lo judío a Alberto Gerchunoff, autor de *Los gauchos judíos*, a quien considera como uno de sus mentores:

Cuando Borges conoció a Gerchunoff, él había estado leyendo obsesivamente libros de y sobre judíos desde la infancia. Descubrió la cabalá por primera vez en un apéndice de la traducción de Longfellow de la *Divina*

comedia, que analiza los valores místicos del alfabeto hebreo (Stavans, 2012) [traducción propia].

En este sentido, el profesor Saúl Sosnowski, en su trabajo sobre Borges y la cabalá (1976), va más allá y sostiene que nuestro escritor se propone comprender cómo, en la mística, los mecanismos –y yo agregaría también la constelación– permiten observar, entender y organizar un texto, de modo tal que hay otros elementos que se filtran por los intersticios en aras de un recóndito secreto; y es allí donde se descubre que la cabalá no tiene por objeto ver lo que se ve, sino percibir aquello que no se ve.

Adrián Nazareno Bravi, en su ensayo sobre Borges y el Golem, afirma, de manera perspicaz, que el interés de Borges por la cabalá no constituía una búsqueda religiosa o filosófica, sino una pesquisa puramente metodológica; y cita el diálogo entre Borges y Sosnowski, en el que Borges dice: “Lo que me atrae es la impresión de que los cabalistas no escribieron para facilitar la verdad, para darla servida, sino para insinuarla y estimular su búsqueda” (Bravi, 1998: 227). No tengo derecho a contradecir a Bravi, y menos a Borges que, en sus vindicaciones sobre la cabalá, la da a entender como una técnica. No tengo derecho a contradecir, ya que soy simplemente un rabino; no soy profeta y mucho menos psicoanalista, pero me resisto a afirmar tal aseveración, ya que creo que la búsqueda de Borges era el interés por estos dos mundos: el del pensamiento judío y el de la filosofía, aplicando inclusive ese “antiguo método místico” de percibir aquello que no se ve.

Propondré aquí la hipótesis de una hipótesis que siempre he tenido sobre Borges: hay cierta matriz de la cabalá que es pensada a partir del término mismo que el Talmud utiliza para definir a la ceguera fisiológica. El vocablo que utiliza el idioma arameo es “*Sagui naor*”, que significa “exceso de luz”.

En la ceguera fisiológica hay una luz en aquello que la física nos permite percibir –una realidad limitada–, y la mística es un estado de la vista que permite iluminar lo oscuro de modo tal que supera nuestras percepciones vulgares y prosaicas, y dirige la mirada a aquello que va más allá del engaño fisiológico. Y siendo Borges un *Sagui naor*, la mística no le resultaba ajena.

Siguiendo esta línea, no puedo avanzar más sin citar al Golem, personaje del cual tuve el privilegio de hablar en las Jornadas Borges 2020. Me atrevería a decir que hay un placer espiritual en Borges de descubrir en la trama del poema “El golem” esta constelación cabalística, misteriosa, mágica, metafísica, que no es de un orden metodológico, aunque obviamente debemos admitir, y dando un paso más, que hay un intento maravilloso en el que Borges enhebra lo judío con la filosofía griega, recurriendo a una suerte de polo hermenéutico. De manera asombrosa, en sus primeros versos comienza razonando con una estrategia diferente al resto del poema, a través de un intento de definición de la naturaleza del significado y el significante de las cosas. En “El golem”, Borges concentra cuatro versos para compen-sar los miles de pensamientos socráticos:

Si (como el griego afirma en el Cratilo)
El nombre es arquetipo de la cosa,
En las letras de *rosa* está la rosa
Y todo el Nilo en la palabra *Nilo* (Borges, 1974: 885).

No quisiera entrar específicamente en la categoría de las definiciones. Pero sí aclarar que el concepto de definición pertenece al universo de los griegos y no al de los judíos. Y, en este intento de amalgamar los dos mundos, el Golem resulta esa síntesis: une el razonamiento de la definición y lo que, en términos literarios en hebreo, llamamos la “*agadá*”,

el relato; una suerte de diálogo de dos mundos, que como diría nuestro escritor, no pocas veces resulta trágico.

Y allí da un paso más: en ese diálogo hay una insistencia en Borges en universalizar el drama del Golem, no limitándolo a una exclusividad judía. Y, si bien realiza una descripción al modo de Gustav Meyrink, quien fuera el autor que lo introdujo en el mito del personaje como una experiencia judía, Borges universaliza el acontecimiento, el suceso, el evento y la existencia del personaje; porque, al universalizarlo, lo hace un drama cósmico. La sinagoga que barre el Golem no es una sinagoga, es toda la tierra. Allí se emparentan el mundo de lo patético y el de lo humorístico; como dice el autor en su comentario: el Golem es al rabino lo que el hombre es a Dios, lo que el poema es al poeta. Y añadiría que la entidad geográfica del gueto que recrea el poema no es otra cosa que la imaginaria circunscripción crítica que la revista *Crisol* publicó sobre Borges a modo de un cerco, un límite concreto y una obsesión destructiva de la historia. El gueto comenzó a principios del siglo XVI como una oferta de compromiso para aquellos que querían imponer que la ciudad de Venecia fuera solo cristiana. Venecia confinó a su población judía a una pequeña isla en la parte norte de la ciudad. El nombre “Ghetto” se remonta a la presencia de una fundición de cobre en el lugar; casualmente, una suerte de *Crisol*.

El artículo de *Crisol* puso a Borges en el gueto y la respuesta en la revista *Megáfono* fue salir del crisol, su modo de derribar los muros del gueto, porque su respuesta irónica en la publicación reviste el drama humano. Y Borges lo reitera con este sentido de hidalguía en “El golem”. Por lo tanto, la figura dramática del golem es –a mi propio ver– un paradigma de conmoción universal; y la universalidad, en este caso, reúne lo griego y lo judío. De todos

modos, esto no quiere decir que no haya encontrado en la cabalá una metodología, pero sí hay mucho más que solo una metodología.

Borges y Spinoza

En sus lecturas, Borges conoció la obra de Martin Buber y sus cuentos jasídicos. A aquellos que nos hemos criado y estudiamos el continente del Talmud, nos hubiese encantado ir a ese tercer congreso talmúdico del que participó Marcelo Yarmolinsky en “La muerte y la brújula”. También Borges descubrió a otro perseguido en otro gueto: el maravilloso y trágico escritor Isaac Babel, quien –como lo hizo Borges– reveló un universo de cuchilleros; el encantador submundo del malandraje de los judíos ucranianos que se mezcla con la religiosidad del jasidismo. Y, más allá de un corto escrito en su honor en algún lugar, “La biblioteca de Babel” es un homenaje a ese Isaac. Por nombrar a otro gran escritor judío, podríamos destacar las historias de Franz Kafka y la traducción borgeana al español del cuento “Ante la ley”. Pero Baruj Spinoza merece un lugar destacado.

En su ensayo “Geometría y amistad”, Diego Tatián sostiene:

Una indagación sobre el spinozismo de Borges deberá tomar en consideración dos tipos diferentes de textos. En primer lugar, aquellos en los que la referencia a Spinoza es explícita –entre los que se destacan los dos célebres poemas dedicados al filósofo de Amsterdam, así como una conferencia, no tan conocida, que tuvo lugar en la Escuela Freudiana de Buenos Aires en 1981– y, luego, un conjunto de textos, relatos y poe-

mas, en los que Spinoza no es mencionado pero en los que es posible conjeturar una inspiración spinozista (2012: 171).

Abonando mi endeble hipótesis de su búsqueda espiritual y no solo metodológica, Borges declaró en la conferencia en la Escuela Freudiana de Buenos Aires:

Creo entender esencialmente el sistema de Spinoza, solo que para mí no es un sistema. Yo diría que se trata más bien de un acto de fe. Es decir, que la filosofía de Spinoza puede ser profesada como una religión, y si duda él la sintió como una religión (Tatián, 2012: 172).

Baruj Spinoza se insertó en la tradición judía por nacimiento y formación, pero la fuerza de su pensamiento fue mucho más allá de la tradición judía, a la que desafió. A posteriori, el iluminismo transformó e insertó esa tradición judía en una línea que se dirigía a una ilustración ya no basada en la religión, sino en un esquema cultural que tomó también el pensamiento científico como fuente. Y si bien probablemente no haya tenido específicamente una intención circunscripta a lo judío, no es posible entender el pensamiento judío moderno sin la irrupción de Spinoza –como dice Henri Meschonnic– en una mentalidad no sometida a la sumisión y la obediencia, sino redimida al libre pensamiento. Para ello, Spinoza ha retomado una gran cantidad de fuentes que se sitúan fuera de la tradición judía, como la herencia aristotélica, el neoplatonismo renacentista, el cartesianismo y la nueva ciencia galileana, así como también los aportes de otros judíos heterodoxos y librepensadores de su época.

En este sentido, Borges es un Spinoza que une mundos; y en el poema “El golem” hay una reminiscencia de ello.

Como sucede con las personalidades geniales, lo importante de Spinoza no es tanto lo que ha recogido de otros, sino cómo lo ha transformado. En eso, la lectura borgeana de Spinoza es otra genial transformación. Sin entrar a la filosofía, el poema sobre Spinoza comienza describiendo: “Las traslúcidas manos del judío labran en la penumbra los cristales” (Borges, 1974: 930). La idea de lo traslúcido se debe a un hecho patológico: Spinoza, el óptico que labra el cristal en el poema borgeano, padeció de tuberculosis, pero presumo que lo traslúcido hace referencia a la no opacidad en la expresión de sus ideas y pensamientos que lo han puesto en peligro y que lo llevaron a la excomuniación. Pero también, en lo óptico, en la translucidez y en los cristales hay una alegoría sobre ver lo que usualmente no es posible, se conecta con ese concepto del *Sagui naor*. Como es sabido, Spinoza fue excomulgado por la comunidad judía de Amsterdam, un mundo rabínico que –a diferencia del universo del *Sagui naor*– representa la sordera espiritual, el “poder” de decidir quién queda afuera, el “dominio” de excluir. Siguiendo ese hilo de digresiones, me atrevo a imaginar que, en este sentido, Borges va hasta la esencia, hasta lo profundo, y se identifica con el óptico que ve otras cosas, con un perseguido dentro del pueblo de los perseguidos, en donde nuevamente refiere a ese lugar:

Las manos y el espacio de jacinto
Que palidece en el confin del Ghetto
Casi no existen para el hombre quieto
Que está soñando un claro laberinto (930).

Hay tristeza, hay oscuridad, hay muerte, hay palidez, hay miedo, hay frío en el gueto, lugar de reclusión, encierro; reflejo de la persecución. Vemos al triste judío en su trabajo. Las sensaciones que acompañan a la muerte de la

tarde son de miedo y de frío. El miedo acompaña a la tarde que muere. El frío es atributo de la muerte, conectado con “los cristales” que el hombre labra. Parentescos sensoriales se tienden entre las “traslúcidas manos”, los “cristales”, el “frío”, el gueto; y el jacinto, reminiscencia de ese hermoso príncipe espartano que brinda aroma.

Pero, en este caso, el gueto no es simplemente el gueto; es el confín del gueto, que es “el gueto del gueto”. Hay un discriminado entre los discriminados. En la discriminación siempre puede haber dentro de sí otra discriminación, y ahí una suerte de infinito, que se expresa en lo laberíntico, en el claro laberinto. Dicho de otro modo: se repite la acusación de la revista *Crisol*, y la advertencia es que puede haber un crisol dentro del crisol, que, como dice el poema, “labra un arduo cristal: el infinito. Mapa de Aquel que es todas Sus estrellas” (930). Y en ese sentido, Borges se anima a desafiar la misma excomunión como una advertencia, como un llamado a la sensatez, una exhortación tal que lo introduce a Spinoza en su poema “Israel” cuando enuncia:

un hombre que a pesar de los hombres
es Spinoza y el Baal Shem y los cabalistas,
un hombre que es el Libro,
una boca que alaba desde el abismo
la justicia del firmamento (997).

Borges e Israel

Borges visitó Israel dos veces. Y dos son los encuentros necesarios a destacar en este periplo. El primero fue con David Ben Gurión, a quien podría considerarse como uno de los artífices del Estado, pero un detalle no menor es que él fue uno de los grandes reivindicadores de Spinoza.

En 1969, David Ben Gurión vino por primera y única vez a Buenos Aires. Este viaje tuvo un objetivo oficial, una conferencia con la juventud de la comunidad judía, y uno no oficial, y por demás curioso: participar de un seminario sobre el filósofo Baruj Spinoza junto a Jorge Luis Borges.

La relación entre Borges y Ben Gurión había comenzado a través de un intercambio epistolar. Afortunadamente, esas cartas, hasta hoy inéditas, se conservan en el archivo del Instituto Ben Gurión, en Sde Boker, allí en medio del desierto del Neguev. El 16 de octubre de 1966, Borges le envió esta carta a Ben Gurión:

Sr. David Ben Gurión, de mi alta estima,

Las vicisitudes del hombre son incalculables y muchas; yo no quería que estas me impidieran decirle –siquiera por escrito– la larga admiración que su obra múltiple ha inspirado en mí. Acaso usted no ignore la afinidad que siempre he sentido por su admirable pueblo (VV.AA., 2019: 42).

Luego, Borges afirma haber estudiado a Spinoza y, a través de Martin Buber y de Gershom Sholem, haber intentado descifrar “el orbe insondable de la cábala”. Y concluye de este modo: “Creo asimismo que más allá de los azares de la sangre, todos somos griegos y hebreos” (42).

La carta de Borges fue recibida en Israel. Inmediatamente después de leerla, Ben Gurión escribió una respuesta en hebreo, que luego fue traducida al español:

Al distinguido Señor Jorge Luis Borges,

Le agradezco profundamente su carta. (...) De su carta veo que, por lo menos, en un detalle, me parezco a

usted: en la admiración a Grecia y la sabiduría judía. Sería para mí un gran placer, si usted pudiera visitar nuestro país, y encontrarnos en mi hogar, en el Kibutz Sde-Boker en el Neguev (42).

El gran escritor argentino y el premier israelí tenían muchos intereses en común. Martín Hadis, notable estudioso de Borges, ha destacado el vínculo afectuoso entre ellos dos. Pero la historia continúa: Borges aceptó gustoso la invitación de Ben Gurión. A comienzos de 1969, para citar sus propias palabras, “pasé diez días emocionantes en Tel Aviv y Jerusalén” (37). Seis meses más tarde, es decir, a comienzos de junio de ese mismo año, Ben Gurión devolvió la cortesía de Borges y visitó Buenos Aires. La relación de Jorge Luis Borges con Israel continuó. En 1971 viajó a recibir el Premio Jerusalén, otorgado por la municipalidad y su legendario intendente: Teddy Kollek.

El otro encuentro, pero sobre el cual lamentablemente no hay gran documentación, es el de Borges con Gershom Scholem, quien fuera el gran investigador, la gran referencia en el estudio académico del misticismo judío. Como es de suponer, Scholem es el de: “a esos versos se refiere Scholem en un docto lugar de su volumen” (Borges, 1974: 885), de “El golem”. Cuando le preguntaron a Borges el porqué de Scholem en el poema, respondió que “Scholem” rima con “Golem”. Y la misma respuesta dio Scholem cuando le preguntaron por ello, lo que permite imaginar que, para entender la cabalá, ante todo hace falta atesorar una gran dosis de ironía.

En relación a los poemas de Israel, vale la pena recalcar la intervención de Bernardo Ezequiel Koremblit, destacado intelectual, quien durante años dirigió el Departamento de Cultura de la Sociedad Hebrea Argentina y, simultáneamente, fue director de la revista literaria *Davar*, editada

por la misma entidad, una publicación que marcó rumbo dentro del panorama literario argentino. A partir de *Davar* se gestó la profunda relación entre Koremblit y Borges, quien trabajó en su despacho de la Hebraica por más de un año, luego de haber dejado su cargo como director de la Biblioteca Nacional.

Escuché decir a Koremblit que él fue quien incentivó a Borges a escribir los poemas que, en primera instancia, se publicaron en *Davar*. Borges escribió el primer poema, “A Israel”, durante la Guerra de los Seis Días, en 1967:

¿Quién me dirá si estás en el perdido
Laberinto de ríos seculares
De mi sangre, Israel?
(...)
Salve, Israel, que guardas la muralla
De Dios, en la pasión de tu batalla (996).

El segundo poema, “Israel”, fue escrito luego de la guerra, ya introduciendo la presencia de Spinoza allí. Algunos de sus versos son realmente potentes:

Un hombre condenado a ser el escarnio,
la abominación, el judío,
un hombre lapidado, incendiado
y ahogado en cámaras letales,
un hombre que se obstina en ser inmortal
y que ahora ha vuelto a su batalla,
a la violenta luz de la victoria,
hermoso como un león al mediodía (997).

Hay mucho del orden bíblico en la poesía de Borges, que sería de cierta petulancia adscribirlo meramente a lo judío, pero se puede hacer una lectura judía sobre los mismos.

Para finalizar, quisiera recordar unas palabras de Amos Oz. En su libro *No digas noche* (1994), el gran escritor israelí hace alusión a Borges. Cuando le preguntaron sobre aquella cita, él contestó: “Borges está sin duda cerca de mi corazón”. Creo que es un bello modo de relacionarse con nuestro gran escritor.

Referencias bibliográficas

- Borges, J. L. (1974). *Obras completas 1923-1972*. Emecé.
- Bravi, A. N. (1998). Nota sobre Borges y el golem. *Variaciones Borges*, Borges Center, *University of Pittsburgh*, núm. 6, pp. 227-231.
- Hadis, M. (2017). Borges y David Ben Gurión, una relación marcada por la admiración a los griegos y a la cultura judía. *Infobae*.
- Siskind, M. (2007). El cosmopolitismo como problema político: Borges y el desafío de la modernidad. *Variaciones Borges*, Borges Center, *University of Pittsburgh*, núm. 24, pp. 75-92.
- Stavans, I. (2012). *Borges, the Jew. Jewish review of books*.
- Sosnowski, S. (1976). *Borges y la cabalá. La búsqueda del Verbo*. Hispamérica.
- Tatián, D. (2012). Geometría y amistad. *Nombres*, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, núm. 11-12, pp. 171-184.
- VV.AA. (2019). *Borges, el judaísmo e Israel*. Centro de Investigación y Difusión de la Cultura Sefardí (CIDICSEF).

Parte 3

Variaciones del Yo lírico



Yo fui Walt Whitman

Reflexión sobre el estilo, la estética y la configuración autoral de Borges en su obra poética hasta *Camden, 1892*

Nicolás Coria Nogueira

He sentido que aquel muchacho que en 1923 escribió [*Fervor de Buenos Aires*] ya era esencialmente –¿qué significa esencialmente?– el señor que ahora se resigna o corrige.

Somos el mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y de sus dogmas; los dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman.

Borges, "Prólogo" a *Fervor de Buenos Aires* en sus *Obras completas*

Tanto en términos materiales como simbólicos, el año 1955 puede ser pensado como una bisagra en la biografía y en la obra de Jorge Luis Borges. Ese año su ceguera avanza hasta un punto tal en el que la producción literaria autónoma queda afectada de manera sustancial en tanto pierde la capacidad de leer, de leerse y, consecuentemente, de corregirse y explorar variaciones literarias del modo en que solía hacerlo en sus manuscritos (Piglia, 2013; Balderston, 2018). Ese mismo año, tras la autoproclamada "Revolución Libertadora" y la consecuente proscripción del peronismo, Borges se convierte justamente en una referencia intelectual asociada al antiperonismo y, de un modo general, en la personalidad literaria argentina por antonomasia. Además de su designación como director de la Biblioteca Nacional y de su prominencia en diversas instituciones literarias,

esta relación queda sellada con sus apariciones cada vez más frecuentes en distintos medios de comunicación que empiezan a constituir una suerte de “obra textual pública” (Adur, 2014). A partir de este momento de su vida y de su carrera literaria, que curiosamente define gran parte del imaginario colectivo que se tiene de él –es decir, la imagen icónica de escritor “genio”, consagrado, de una pura intelectualidad inserta en un “cuerpo retraído” (Cortés Rocca en Piglia, 2013)–, el propio Borges inicia una reconfiguración autoral (Urli, 2015) vinculada a esta “nueva” posición en el campo intelectual, cultural y literario, tanto argentino como latinoamericano. Algunos de los principales rasgos de este proyecto son: la participación cada vez más frecuente en entrevistas televisivas, su incursión en la docencia universitaria y el dictado de varias conferencias públicas. En el dominio estrictamente literario y escrito, sin embargo, se expresa fundamentalmente en una marcada tendencia a la forma breve y en un evidente retorno a la poesía (Azzetti, 2015) que encuentra numerosas publicaciones editoriales en un rango de años relativamente acotado: en sus últimos veintiséis años de vida publica alrededor de quince obras de las cuales diez son compilaciones de poesía o la incluyen junto a prosas breves. Este espíritu compilatorio de su obra se explica ya que, en tanto autor consagrado, hacia la década de 1960 surge justamente el proyecto de recopilación de sus primeras “obras completas” (Louis, 2015). Esta idea encuentra diversas instancias de materialización, siendo una de ellas la edición de “antologías” varias, declaradas como tales o no, de las cuales podríamos destacar su primera *Antología personal* (1961).

Además de considerar el año 1955 como un momento bisagra en la vida de Borges, podríamos asimismo considerar como un hito literario bisagra la publicación de *El hacedor* (1960), el primer libro publicado de manera individual tras

haber quedado completamente ciego. Este volumen es una compilación de textos bastante peculiar ya que recoge prosas breves y poemas producidos a lo largo de toda su carrera literaria, desde sus años de juventud hasta el año de publicación del volumen. La lógica formal interna del libro, que traza un movimiento que va *desde* la prosa *hacia* la poesía, de algún modo refleja el mismo recorrido que hará a partir de ese momento su obra en general. Si sus tres libros anteriores –*Ficciones* (1944), *El aleph* (1949) y *Otras inquisiciones* (1952)– reúnen cuentos y ensayos que habían definido una complejidad y una extensión más o menos “estandarizada” en los términos de su obra, a partir de esta publicación Borges comienza a producir textos que raramente superan las dos páginas y que son por lo general de tipo “confesional” (Saer, 2017), ya que a través de ellos reflexiona sobre temas más específicamente literarios, existenciales y personales.¹ Por su parte, debe aclararse también que este esquema de tendencia hacia la forma breve y poética no es ni rígido ni unívoco en modo alguno ya que, por ejemplo, encontramos la publicación de volúmenes de cuentos como *El informe de Brodie* (1970), *El libro de arena* (1975) e incluso *La memoria de Shakespeare* (1983).

El otro, el mismo (1964), libro que sigue a *El hacedor*, es una compilación exclusivamente de poemas producidos entre 1934 y el año de su publicación. Esto sugiere que Borges se encuentra en un momento de reflexión sobre su obra y su figura como autor ya más anclado específicamente en el terreno de la poesía. Sustentado en gran medida por su posición como personaje público y por su condición de

1 En ese sentido, por ejemplo, Jason Wilson (2013) señala que este momento de su obra y, en particular, su poesía de madurez son leídos y suscitan interés en gran medida debido tanto a su consagración pública como al tema personal de las composiciones. Según el crítico, el lector tendría la ilusión de que esas composiciones poéticas pudieran revelar algo de ese “genio” que las produjo.

personalidad indiscutida en el campo literario, en este volumen Borges no solo relee otros escritos de su obra, sino que, sobre todo, comienza a pensarse en relación con otros autores canónicos de occidente, con el propio contexto argentino y, acaso no sorpresivamente, también comienza a tomar una marcada distancia y a diferenciarse de las nuevas poéticas latinoamericanas. Es decir, cuando gran parte del campo literario latinoamericano de vanguardia tiende a la experimentación estilística y temática especialmente en el dominio de la novela,² Borges vuelve a constituirse como poeta. Curiosamente, el modo de diferenciarse de estas nuevas tendencias estéticas (y políticas) del “boom latinoamericano” y de “renovarse” a sí mismo como autor será, por un lado, recuperando algunos textos vanguardistas de su propia juventud y, por el otro, utilizando mayormente formas clásicas y consolidadas como el soneto, del que encontramos numerosos ejemplos en este volumen.

Si uno de los motivos recurrentes en toda la obra de Borges es la definición y constitución de su propia figura del autor, y su aproximación a los textos a partir de un canon literario personal bastante definido y reconocible, este rasgo queda sellado en el propio título de *El otro, el mismo*, que a su vez da cuenta de ese diálogo, tanto con otros autores como con su propia obra y con el contexto literario. Sin embargo, mientras que durante su juventud podía dedicarle varias páginas al estudio de una estética, de un autor o de alguna de sus obras, a partir de la publicación de *El hacedor* ese tipo de reflexiones suele adoptar, como ya mencionamos, una forma breve que impone, además, un tratamiento notoriamente menos “erudito” y, podríamos

2 Basta considerar simplemente casos como los de *La muerte de Artemio Cruz* (Fuentes, 1962), que constituye tres voces narrativas distintas en un mismo texto novelístico, *La ciudad y los perros* (Vargas Llosa, 1963), cuyo estilo desafía las convenciones narrativas de la novela tradicional, o *Rayuela* (Cortázar, 1963), a menudo llamada una “anti-novela” o incluso una “contranovela”.

pensar también, más emotivo. De esta manera, especialmente a través de composiciones poéticas, Borges suele referirse a estos autores desde una postura reflexiva, melancólica o incluso nostálgica. Esto explica esa dimensión más “personal” en su obra, que claramente se encuentra rememorando personajes que lo formaron –muchos de los cuales conoció–; pero también reflexiona sobre ello dentro de su propia obra, repensándola y reconfigurándola básicamente a partir de esas figuras autorales. Así, y tal como se veía de manera clara en *El hacedor* (en piezas como “Una rosa amarilla”, “*Everything and Nothing*”, “*Inferno*, I, 32”, “A Luis de Camoens” e “In memoriam A. R.”), en *El otro, el mismo* Borges también dedica lo que podríamos llamar “textos de homenaje” a gran parte de este canon personal. En este volumen se incluyen, por ejemplo, poemas como “Baltasar Gracián”, “Una rosa y Milton”, “Sarmiento”, “Snorri Sturluson”, “Edgar Allan Poe”, “Rafael Cansinos Assens”, y otros tantos que directamente funcionan como una suerte de obituario anacrónico: “Jonathan Edwards (1703-1758)”, “París, 1856” y “Camden, 1892”.

A través del protagonismo que le otorgan a la producción poética, de alguna manera “los últimos libros de Borges vuelven al primer Borges, dándole un nuevo foco e iluminando y revelándonoslo” (Sucre en Bastos, 1986: 219). *El otro, el mismo* constituye un volumen interesante en tanto nos permite no solo pensar las implicaciones literarias de este momento en la obra de Borges, sino también estudiar su aproximación temprana a la poesía, su proyecto de relectura y su distanciamiento de determinadas poéticas. En consecuencia, en este artículo analizaremos “Camden, 1892”, poema dedicado a Walt Whitman, las circunstancias que estimularon su escritura, y las operaciones de lectura y reconfiguración autoral que estas conllevaron. Para ello, en primer lugar estudiaremos la influencia de Walt Whitman

en Borges durante su primera producción literaria tanto en relación con un proyecto topográfico urbano modernista –de recorrer, imaginar y escribir la ciudad– como con una dimensión específicamente poética. Luego nos detendremos en la particular configuración de *El otro, el mismo*, que traza una especie de recorrido poético cronológico, y nos detendremos brevemente en algunos poemas de su juventud incluidos allí. Finalmente, estudiaremos el modo en que Borges modifica radicalmente su aproximación a la poesía en el poema, tomando distancia de aquel joven vanguardista y “barroco”, con el fin de reconfigurarse como un autor clásico y, con ello, canónico.

“Me darás una ajena inmortalidad...”

La afinidad literaria de Borges con Whitman fue expresada a lo largo de toda su obra literaria, y es de hecho uno de los autores que aparecen referidos de manera constante en sus entrevistas, conferencias y prólogos. En ese sentido, a Borges le interesó no solo el estilo, la estética y el proyecto literario de Whitman, sino también su consciencia sobre su figura de autor y, quizás sobre todo, el modo en que reelaboró constantemente su obra literaria, editándola y amplificándola a lo largo de toda su vida.

Con respecto a la admiración de Borges por Whitman en tanto autor canónico, ya en su obra ensayística temprana encontramos dos textos dedicados al estudio del norteamericano y de su obra, que luego se encontrarían reunidos en la edición de *Discusión* (1932) de sus *Obras completas*: uno de ellos es “El otro Whitman” (de 1929) y el otro, “Nota sobre Walt Whitman”. Anticipándose a los debates sobre el autor propios del estructuralismo, en ambos intenta dar cuenta del problema de la crítica en leer la obra del norteamericano

meramente en términos biografistas. Por otra parte, Borges señala y destaca su trabajo con el tópico de “la inmortalidad del poeta” en *Leaves of Grass* que, cabe destacar, Whitman produjo, revisó y amplió justamente hasta encontrarse en su lecho de muerte.³ Como explica Borges en “Nota sobre Walt Whitman”, el modo en que se construyó el proyecto literario del poeta norteamericano supuso su desdoblamiento en múltiples versiones hasta constituir un “Whitman eterno, en ese amigo que es un viejo poeta de mil ochocientos y tantos y también su leyenda y cada uno de nosotros y también la felicidad” (1984: 253). Esta caracterización resulta curiosa ya que años más tarde, en una conferencia de 1982, mencionaría diferentes “Whitmans” según diversas aproximaciones que incluso conformarían una “trinidad” (Dehner, 1983): uno periodista y mal escritor, otro que es una glorificación de este primero, y finalmente uno que es un lector o interlocutor de sí mismo. Respecto de este último, Borges cita como ejemplo el poema “*Salut au Monde!*”, en el cual el yo lírico tiene un diálogo retórico consigo mismo y se pregunta qué lo conmueve, qué ve y qué escucha, justamente con el fin de producir el canto lírico. Por otro lado, tal fue el interés, el conocimiento y el dominio de la obra de Whitman por parte de Borges, que fue convocado para una selección y traducción de poemas de *Leaves of Grass*, publicada como *Hojas de hierba* en 1969 por Lumen en Barcelona. Además de considerar al texto base “una epopeya americana” (7) y una exaltación de la democracia de este país, en su prólogo Borges nuevamente expresa algunas

3 Si de “obras y maniobras” (Louis, 2016) se trata, Whitman fue todo un ejemplo de construcción incesante de una obra cada vez más extensa a partir de un original mucho más breve. Tal es así que la edición “definitiva” de su *Leaves of Grass* (publicado originalmente en 1855), la llamada “*Deathbed Edition*” (“la edición del lecho de muerte”) que tuvo lugar justamente sobre su último año de vida, recoge más de trescientos poemas frente a los menos de veinte de su primera edición.

ideas respecto del autor, el yo lírico y las múltiples figuraciones que suscita su poesía en el lector: “Casi no hay página en que no se confundan el Whitman de su mera biografía y el Whitman que anhelaba ser y que ahora es, en la imaginación y en el afecto de las generaciones humanas” (9). De todos estos comentarios respecto de Whitman y su obra se desprende que su figura le resultó una personalidad literaria fundamental no solo porque produjo el texto que definiría a toda una nación y sus expresiones culturales, sino también en tanto ejemplo de autor que logró perdurar en los panteones literarios occidentales de manera permanente: “Tramar un personaje doble y triple y a la larga infinito pudo haber sido la ambición de un hombre de letras meramente ingenioso; llevar a feliz término ese propósito es la proeza no igualada de Whitman” (10). Es decir, Borges detecta en Whitman una suerte de “autor ideal”, un autor que configuró una imagen de sí mismo en el marco de un proyecto literario nacionalista más general, y que además supo proyectar una situación de lectura, construir un lector determinado y desarrollar estrategias para que este se pudiera identificar con el héroe de esa “épica”. El éxito evidente de toda esta conjunción derivaría en su canonización definitiva en la poesía occidental en general, y la norteamericana en particular.

Ahora bien, en cuanto a una afinidad específicamente estética, la relación más estrecha de Borges con Whitman tuvo lugar durante su obra temprana, a la que, por muchos motivos, podríamos considerar “whitmanesca”. En este momento de su obra, la influencia de Whitman se advierte tanto en su producción poética como en la ensayística, principalmente a través de determinados tópicos vinculados a lo nacional y a la tradición. En la conclusión de “El otro Whitman” se establece una definición sobre el poeta de *Leaves of Grass* que termina resultando decisiva para comprender el propio proyecto de Borges como escritor

argentino y de la tradición: “Estoy pensando que Whitman –hombre de infinitos inventos, simplificado por la ajena visión en mero gigante– es un abreviado símbolo de su patria” (Borges, 1984: 208). Es decir, esta inscripción (“Whitman = patria”) tuvo lugar en un contexto en el que Borges estaba preocupado por definir y utilizar estéticamente lo nacional, lo específicamente argentino y lo criollo como modo de recobrar un pasado que creía “perdido” tras sus viajes por Europa (Sarlo, 1995). Así, para el momento en que se publicó *Discusión*, no solo había “cantado” e intentado configurar una topografía argentina determinada –principalmente a través de las páginas de *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929)–, sino que además había publicado una serie de ensayos en los cuales había comentado y teorizado su visión de lo típico o “tradicional” de ese espacio: *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928) y *Evaristo Carriego* (1930), algunos de ellos deliberadamente excluidos de sus *Obras completas*. Este momento en la obra de Borges compone entonces una situación subjetiva afín a la del *flâneur* europeo del siglo XIX, que retrataba casi espontáneamente el espacio urbano, descubriendo y describiendo sus aspectos, sus minucias, y sus fascinaciones cotidianas (Benjamin, 2012). En este sentido, podemos ver una de sus máximas expresiones probablemente en “Las inscripciones de los carros”, de *Evaristo Carriego*, texto en el cual Borges señala justamente el carácter poético de ese paisaje criollo y popular condensado en esas inscripciones: “Hace tiempo que soy cazador de esas escrituras: epigrafía de corralón que supone caminatas y desocupaciones más poéticas que las efectivas piezas coleccionadas, que en estos italianados días ralean” (1984: 148).⁴

4 Curiosamente, estos textos de Borges están en una zona temática, estética y literaria cercana, por ejemplo, a las “aguafuertes” de Roberto Arlt.

Si consideramos estrictamente la producción poética, la influencia de Whitman en los primeros tres poemarios de Borges no solo es notoria, sino que además resultó decisiva en su afán por producir una literatura rioplatense “moderna”. María Luisa Bastos (1986) señala que Borges efectivamente tomó del poeta norteamericano la idea general de cantar y construir una topografía nacional determinada, pero remarca que en el caso del argentino se trata específicamente de un paisaje metropolitano, por lo general apoyado en la utilización del motivo de las calles. La crítica remarca de manera acertada dos versos que anuncian las dos “fuentes de inspiración” de los poetas: mientras que en “*Song of Myself, 6*”, dentro de *Leaves of Grass*, encontramos el verso “*Tenderly will I use you curling grass*” (“Te usaré tiernamente, hierba rizada”), en el poema “Para una calle del oeste” (de *Luna de enfrente*) el yo lírico declara: “Me darás una ajena inmortalidad, calle sola”. Este motivo que ancla su lírica puede incluso extenderse a los hitos urbanos en general, y se ve claramente en los títulos de los poemas de estos primeros libros –“Las calles”, “Calle desconocida”, “Ciudad”, “Barrio reconquistado”, “Arrabal” (de *Fervor de Buenos Aires*); “Calle con almacén rosado”, “Al horizonte de un suburbio”, “Último sol en Villa Ortúzar” (de *Luna de enfrente*, el poemario donde, en términos formales, se ve más consistentemente la influencia estilística de Whitman); “Fundación mitológica de Buenos Aires”,⁵ “Muertes de Buenos Aires” y “Barrio Norte” (de *Cuaderno San Martín*)–. Si nos adentramos en los versos, la intención del yo lírico de construir espacios y una simbología patria determinada resulta aún más clara: “Las calles” concluye con los versos “Hacia los cuatro puntos cardinales / se van desplegando como banderas las calles; /

5 Borges modificaría el nombre del poema en la edición de sus *Obras completas* a “Fundación mítica de Buenos Aires”.

ojalá en mis versos enhiestos / vuelen esas banderas” (1923); “Arrabal” declara una suerte de experiencia mística de conexión con ese espacio mitificado:

El pastito precario,
desesperadamente esperanzado,
salpicaba las piedras de la calle
y mis miradas comprobaron
gesticulante y vano
el cartel del poniente
en su fracaso cotidiano
y sentí Buenos Aires.
y literaturicé la hondura
la viacrucis inmóvil
de la calle sufrida
y el caserío sosegado (1923).

“Al horizonte de un suburbio”, por su parte, impone la anáfora “Pampa” para elaborar definiciones y posicionamientos del yo, que de algún modo fusiona paisaje y sujeto lírico:

Pampa:
Yo diviso tu anchura que cava las afueras,
yo me estoy desangrando en tus ponientes.
(...) Pampa:
Yo te oigo en las maneras guitarras sentenciosas
y en altos benteveos y en el ruido cansado
de los carros de pasto que vienen del verano (1925: 11).

“Fundación mitológica de Buenos Aires”, por su parte, insiste en una ciudad “tan eterna como el agua y el aire” (1929: 11), es decir, como una expresión o una extensión de la propia naturaleza. A partir de estos ejemplos, resulta

evidente que Borges tomó varios elementos del proyecto literario de Whitman en *Leaves of Grass* para desarrollar su propia poética: un verso sin métrica fija cuya forma estimula la experimentación con el lenguaje de un modo más libre, que toma distancia de las “tecniquerías” (Galasso, 2013), una temática anclada en lo patrio y en la construcción simbólica del territorio nacional, un marcado protagonismo del sujeto capaz de cantar esa experiencia paisajística fundamentalmente sensorial y de exaltarla a través de su propia exaltación.

Como sabemos, tras esta primera etapa poética y tradicionalista, durante los años treinta y cuarenta Borges exploraría otros géneros –como el ensayo, el cuento y esa fusión particular que denominó “ficciones”– y otras temáticas más universales o internacionalistas, ubicadas en espacios y tiempos históricos diversos. Esta nueva configuración como autor “universalista” –iniciada a partir de la publicación notable de *Historia universal de la infamia* (1935) y consolidada con su rechazo a los nacionalismos extremistas europeos (Louis, 2007; Piglia, 2013)– determinó un estilo que, especialmente tras los estudios literarios y filosóficos que suscitaría su obra, terminaría por inscribirlo definitivamente en el canon occidental. Este estilo y esta etapa literaria se verían claramente afectados en términos productivos a partir de 1955, con el avance progresivo y prácticamente total de su ceguera.

El mismo, otro

Como hemos mencionado, *El otro, el mismo* es el primer volumen que recoge exclusivamente textos poéticos con posterioridad a ese hito literario que había sido *El hacedor*. Con el fin de dar cuenta de las variaciones estéticas o

estilísticas que se advierten entre los distintos textos, Borges incluye la fecha en los casos en que los poemas fueron producidos en otros momentos. A los fines hermenéuticos, este fechado resulta crucial, sobre todo porque traza una progresión cronológica más o menos consistente a lo largo de las páginas del volumen: con excepción de los primeros dos, “Insomnio” (1936) y “*Two English Poems*” (1934), que difieren entre sí solamente por dos años, el resto de las fechas de los poemas va tendiendo o acercándose al propio momento de publicación del libro. En tanto registra y da cuenta de esa mutación estilística, el volumen compone una suerte de sinécdoque de los grandes cambios que sufrió la obra del autor argentino en general y, en particular, su poesía. Al respecto, el propio Borges advierte en el prólogo que al principio de su carrera literaria un autor “es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr (...) no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad” (1984: 858). Al igual que sus primeros tres libros de poesía, tanto “Insomnio” como “*Two English Poems*” nos revelan la aproximación formal de Borges a la poesía en su juventud, ya que se caracterizan por el lugar central que otorgan al yo y por utilizar algunos recursos poéticos y temáticos deudores de la estética de Whitman: el verso libre y largo con rima interna, la utilización de la anáfora y, en cierta medida, un privilegio de la imaginería nacional; por si fuera poco, los “*Two English Poems*” fueron producidos directamente en lengua inglesa, lo cual refuerza la semejanza con las composiciones de Whitman.

“Insomnio”, entonces, traza un recorrido sobre lo que imaginan unos “abarrotados ojos” ante la incapacidad de dormir, a lo largo de una noche, para el yo lírico, hecha “De fierro, / de encorvados tirantes de enorme fierro”. Por momentos, los recursos estilísticos mencionados anteriormente se acumulan y forman estrofas enteras cuyo propósito

es justamente intentar expresar la vastedad de ese tedio. Así, hay pasajes que condensan la experiencia subjetiva y delimitan una topografía metropolitana con aspecto de *tierra baldía*,⁶ es decir, afectada y desromantizada por esa incapacidad de conciliar el sueño. Los recursos utilizados para esta representación incluyen la anáfora interna y la enumeración extendida –un recurso tan antiguo como el Viejo Testamento, pero popularizado en tiempos modernos por Whitman y, consecuentemente, retomado por el propio Borges (Schumann y Spitzer en Alazraki, 1986)– en versos largos carentes de rima final:

Las fatigadas leguas incesantes de los suburbios del Sur,
leguas de pampa basurera y obscena, leguas de execración,
no se quieren ir del recuerdo.
Lotes anegadizos, ranchos en montón como perros, charcos
de plata fétida:
soy el aborrecible centinela de esas colocaciones inmóviles.
Alambres, terraplenes, andenes muertos, sobras de Buenos Aires
(1984: 859).

Por su parte, y al tratarse de la poetización de una experiencia subjetiva amorosa desdichada, los “*Two English Poems*” parecen establecer en primer lugar una distancia, justamente, a través de esa utilización de la lengua inglesa, propia para el autor de los poemas y probablemente común para su destinataria, pero ajena al lector proyectado (Rodríguez Monegal en Salomón, 2014). Nuevamente, en estos poemas pueden apreciarse los mismos aspectos que hemos vinculado con la poesía temprana de Borges: una topografía urbana como símbolo de lo nacional, una

6 La referencia es obviamente al largo poema *The Waste Land* (T. S. Eliot, 1922), que sería determinante para el movimiento modernista anglosajón en poesía.

experiencia subjetiva anclada en ese yo-que-observa, declara y que, como un dios, es capaz de “nombrar”⁷ aquello que hay, sumado a recursos estilísticos modernistas que rehúyen las formas fijas consagradas. La situación del yo lírico en el primero de ellos lo ubica en calles nocturnas vacías que este se encarga de describir y de definir con un léxico amplio que va acumulándose:

The useless dawn finds me in a deserted streetcorner; I have outlived
the night.
Nights are proud waves: darkblue topheavy waves laden with all hues
of deep
spoil, laden with things unlikely and desirable.
Nights have a habit of mysterious gifts and refusals of things half
given away,
[half
withheld, of joys with a dark hemisphere. Nights act that way, I tell you.
(...)
The shattering dawn finds me in a deserted street of my city
(Borges, 1984: 861).⁸

El segundo, por su parte, se caracteriza por una apuesta romántica vinculada nuevamente con la topografía nacional y con la patria en un sentido amplio (el territorio, la cultura, la historia, etc.). En ese sentido, las “ofrendas” del yo lírico a la amada están incluso relacionadas con su propia experiencia y conocimiento “del mundo”: para expresar sus sentimientos, el yo lírico ofrece sus espacios, sus recuerdos e incluso su linaje, presente en la propia genealogía de esa

7 En el poema “*On his blindness*”, recogido en *El oro de los tigres* (1972), Borges llamaría a Whitman “ese Adán que nombra al mundo bajo la luna” (2011: 30). Ese protagonismo del yo lírico en tanto descubridor/bautista del mundo parece tomar algo de esa facultad divina original.

8 Para una versión en español de ambos poemas puede consultarse, en este mismo volumen, la traducción de Raidé.

tierra. De esta manera, los recursos estilísticos utilizados recargan las descripciones y el poema en general; y, de alguna manera, intentan dotar de una sensación de sublimidad natural a la experiencia amorosa. Por momentos, el efecto que genera este segundo poema en inglés es justamente el de “la vasta respiración de los psalmos o de Walt Whitman” (Borges 1986: 976) a lo largo de *Leaves of Grass*, lo cual ciertamente dota al texto de un carácter acumulativo, “épico”:

What can I hold you with?

I offer you lean streets, desperate sunsets, the moon of the ragged
suburbs.

I offer you the bitterness of a man who has looked long and long
at the lonely moon.

I offer you my ancestors, my dead men, the ghosts that living men
have honoured

in marble: my father father's killed in the frontier of Buenos Aires, two
bullets through his lungs, bearded and dead, wrapped by his soldiers in
the hide of a cow; my mother's grandfather –just twentyfour– heading
a charge of three hundred men in Peru, now ghosts on vanished horses.

(...)

I offer you that kernel of myself that I have saved, somehow –the
central heart that
deals not in words, traffic not with dreams and is untouched by time,
by joy, by adversities.

I offer you the memory of a yellow rose seen at sunset, years before
you were born (1984: 862).

Ahora bien, si consideramos varios de los siguientes poemas de *El otro, el mismo*, advertimos que aquellos que carecen de fecha, además de indicar su producción contemporánea a la publicación del volumen, presentan por lo general una estructura fija, consagrada, menos espontánea y más técnica

u “objetiva”.⁹ Se trata, en general, de sonetos endecasílabos –lo cual parece resultar totalmente ajeno al siglo XX y específicamente a la década de los años sesenta–, a través de los cuales Borges parece estar oponiendo una distancia de las experimentaciones vanguardistas propias y ajenas.¹⁰ En este sentido, María Luisa Bastos habla de un intento de “exorcismo” de Borges de la influencia de Whitman a través de los años. Podríamos pensar que este gesto de remoción de los aspectos vanguardistas o específicamente whitmanianos de su poesía se encuentran justamente en textos como “Camden, 1892”, que homenajea al autor norteamericano. A simple vista, este poema es un soneto estándar (es decir, endecasílabo y de rima consonante) y no brinda ningún tipo de “sorpresa” formal ni respecto de sus figuras retóricas: no tiene anáforas, aliteraciones ni enumeraciones, y sus oraciones son breves y concisas; el único aspecto que llama la atención es la falta de cesuras, que probablemente han sido removidas debido a la gran cantidad de encabalgamientos del poema. Es un poema que no brinda ningún efecto de espontaneidad. Por su parte, su contenido continúa el diálogo con el autor de *Leaves of Grass*, aunque ya no desde el estilo literario, sino a través de una figuración autoral completamente distinta y totalmente anclada en su imagen pública tras los acontecimientos posteriores a 1955 que hemos referido. A su vez, es interesante advertir que en esta nueva etapa literaria Borges retoma ciertos aspectos de la propia configuración autoral de Whitman. El más importante de ellos es la construcción de un “otro explícito” al interior de los textos, lo cual aparece claramente en textos

9 Por supuesto, estamos refiriéndonos solamente a la tendencia dominante en el volumen. Poemas como “Fragmento” y “A un poeta sajón” son notoriamente menos frecuentes que los sonetos.

10 Esta experimentación con el lenguaje mediante estructuras no fijas, típica de la poesía temprana de Borges, será retomada de manera excepcional –en su sentido amplio– casi veinte años más tarde en *La cifra* (1981), en poemas como “Buenos Aires”, “La dicha”, “La fama” o “Los justos”.

como “Borges y yo” y “Poema de los dones” (de *El hacedor*), en el poema “A un poeta menor de 1899” (del propio *El otro, el mismo*) e incluso más tarde en un cuento breve como “El otro” (de *El libro de arena*).

A pesar de que en *El otro, el mismo* Borges vuelve a constituirse como un poeta, no es, sin embargo, el mismo poeta y escritor vanguardista que fue en su juventud. Con respecto a la estética de “Camden, 1892”, en ese sentido, es interesante prestarle atención al año referido en el título, el del fallecimiento de Whitman, que se encuentra a tan solo siete años del propio nacimiento del autor argentino. En “Milton y su condenación de la rima” (de *El tamaño de mi esperanza*), Borges señalaba un “nosotros, hombres al fin casi contemporáneos de Whitman” (1984: 118); y en *El otro, el mismo* encontramos incluso el célebre y autorreferencial “A un poeta menor de 1899”. Estas asimilaciones del autor con el siglo XIX (que en apariciones públicas se encargará de remarcar, entre otras cosas, con el fin de continuar su distanciamiento de las vanguardias latinoamericanas)¹¹ resultan pertinentes en tanto el poema construye a la vez una cercanía subjetiva y una distancia estilística respecto del norteamericano. El escenario que presenta este soneto es muy representativo de este momento en la vida y en la obra de Borges, y radicalmente opuesto al de aquella “literatura panorámica” (Benjamin, 2012: 97) que había construido en los años veinte: ante una existencia tediosa, estática y carente de sensorialidades visuales (se resaltan los olores del café y del periódico, pero no brindan ninguna sensación “nueva”), el yo lírico anuncia el homenaje de “un colega feliz”. Tras establecer su situación vital, comienza a describir a ese otro

11 Su rechazo –político y estético– por la vanguardia latinoamericana supone también hechos históricos concretos: para la década del sesenta, Borges efectivamente podría haber arguido que él ya *había sido* un vanguardista casi cuarenta años antes.

e inscribe en él circunstancias afines a las del propio Borges, o más bien a aquella a la que tenderá progresivamente con el avance de los años, de ancianidad y aparente inminencia de la muerte: “El hombre viejo / está postrado y blanco en su decente / habitación de pobre” (1984: 913). Esta situación establece el tono de un poema que, en directa oposición al “movimiento” típico presente en su poesía urbana joven, podríamos considerar un “poema de la quietud” o de decadencia; es decir, de menor corporalidad y experiencia física más que de reflexión intelectual.

De esta manera, el poema construye un marco de melancolía con imágenes variadas –el tedio del domingo, “espejos cansados”, manos distraídas y un fin que se aproxima– que *identifica* al Borges de 1964 con el Whitman del lecho de muerte, y que son el medio para llegar al verdadero centro del poema: la consideración de un autor sobre su vida y su obra. Puede pensarse incluso un movimiento introspectivo que iría desde una instancia existencial, que implicaría la pregunta por aquello que se es, hacia una de tipo más “esencial” que reflexionaría no solo sobre lo que se es y se ha sido, sino fundamentalmente sobre lo que quedará en tanto autor para una literatura determinada. Esta crisis existencial que se va construyendo a través de los versos desemboca en una respuesta que es toda una declaración subjetiva: “Casi no soy, pero mis versos ritman / La vida y su esplendor. Yo fui Walt Whitman” (913). Es decir, mediante el motivo de la muerte del artista o el poeta y el paso hacia su inmortalidad literaria (otro de los temas recurrentes en su obra),¹² Borges se compara y se constituye a la par del gran autor norteamericano del siglo XIX.

12 Hacia el final de su obra literaria, este tópico aparece en textos como “Una flor amarilla” y “Parábola del palacio” (de *El hacedor*), y en “El espejo y la máscara” y “Undr” (de *El libro de arena*).

Ahora bien, si hemos establecido que en *El otro, el mismo* se figura a sí mismo como autor en relación con esos “otros” recurrentes en su obra, resulta interesante también leer esta declaración final puesta en boca del poeta norteamericano –“Yo fui Walt Whitman”– como si pudiera ser pronunciada por el propio Borges. Las razones sobran: por un lado, tal como lo hemos señalado a lo largo de este trabajo, influenciado no solo por los procedimientos y la belleza de sus poemas, sino también por un proyecto poético y nacionalista integral, durante su juventud Borges intentó emular el proyecto del propio Whitman y de constituirse, de alguna manera, como un sujeto capaz de definir una cultura en toda su dimensión. Por otro lado, Borges ya no intenta ni puede ser, como Whitman o como él mismo en su juventud, “un poeta de los sentidos, de lo visible y real más aparentemente que de lo invisible, un poeta sensual más aparentemente que espiritual, un poeta del mundo” (Jaen, 1967: 49). Por esta razón, se centra en aspectos intelectuales, existenciales o vinculados incluso a una situación vital menos espontánea, móvil o “física” en general. Como vimos, en términos estrictamente productivos (extensión, complejidad, erudición, etc.), para 1964 Borges ya no posee la misma potencia estilística que cuando podía leerse y corregirse y, de hecho, esta condición lo lleva a producir versos contruidos a partir de procedimientos mecánicos –cuyas estructuras fijas aseguran el éxito formal– y que ciertamente “ritman”.¹³ Finalmente, queda sugerida la pregunta por “aquello que queda” de un autor, es decir, la reflexión consciente de estar produciendo una obra capaz de perdurar tras la muerte de su creador, que también se vincula con el propio proyecto autoral de Whitman en todo su trabajo en *Leaves of Grass*.

13 La elección del verbo parece tratarse de un chiste, ya que se elige una forma desusada para ajustarse a la sonoridad –precisamente, para rimar– del nombre “Whitman”.

Epílogo

Como hemos podido observar, la relación de Borges con Whitman se desarrolló a lo largo de toda la carrera literaria del argentino, pero fue especialmente importante en términos productivos hacia sus primeras publicaciones, cuando cantó y construyó una topografía nacional a través de sus poemarios y de sus primeros ensayos sobre el color local y lo urbano. Esta producción temprana, anclada en un “yo-observador” profundamente subjetivo, formalmente libre y modernista, y temáticamente nacionalista y tradicionalista fue muy deudora de la poesía de *Leaves of Grass* y del proyecto de Walt Whitman de constituirse como un “americano ejemplar” (Lefere, 2022). En su retorno a la poesía a partir de 1955, Borges produjo en general otro tipo de poemas, de estética menos whitmaniana y mucho más deudores de formas fijas y consagradas tales como los poemas de verso alejandrino, el soneto endecasílabo e incluso la canción. Esta variación genérica y formal, como vimos, fue parte constitutiva de un proyecto de reconfiguración autoral general ante el campo literario de los años sesenta, básicamente caracterizado por un distanciamiento estético y político de las vanguardias latinoamericanas, pero también, fundamentalmente, fue parte de un intento de constitución de sí mismo como un pilar de la literatura argentina y occidental, a la par de otros autores capitales de la literatura europea y norteamericana.

De esa manera, vimos además que *El otro, el mismo*, la primera compilación exclusivamente de poesía tras el hito literario que constituyó *El hacedor*, traza una suerte de recorrido cronológico en su interior que justamente marca las experimentaciones y las variaciones estilísticas de Borges en la poesía. Sus primeros textos, “Insomnio” y los “*Two English Poems*”, ambos de los años treinta, son una clara muestra

de la aproximación vanguardista, subjetivista, paisajística y casi romántica de Borges durante sus primeros poemarios, mientras que sus sonetos convencionales marcan una distancia radical con ellos y con esa zona literaria. Como vimos, “Camden, 1892” constituye una suerte de homenaje dialogado que, a la vez, toma distancia de la influencia estilística de Whitman en su juventud. Como consecuencia de ello, finaliza con una declaración que intenta “confundir” a los autores pero que, de algún modo, explica ese recorrido estético y esa reconfiguración autoral y literaria de Borges para 1964. Así, partiendo de los poemas modernistas que aparecen al principio del volumen, la configuración autoral de Borges en *El otro, el mismo* inclina la balanza en favor del nuevo proyecto estético con posterioridad a 1955, y por ello la densidad de los más de treinta sonetos termina por imponerse en el volumen, definiendo un “nuevo” autor, un “nuevo” Borges. Ese gesto condensa su intención de constituirse como un autor canónico y, en pleno siglo XX, incluso como un novedoso “clásico del siglo XIX” preocupado por perdurar en la memoria de las generaciones venideras.

Referencias bibliográficas

Adur, Nóbile, L. M. (2014). *Borges y el cristianismo. Posiciones, diálogos y polémicas*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Alazraki, J. (1986). Enumerations as Evocations: On the Use of a Device in Borges' Latest Poetry. Carlos Cortínez (ed.), *Borges the Poet*. The University of Arkansas Press.

Azzetti, H. (2015). *Itinerario poético de Borges, Vol. II Intensidad verbal y pesimismo metafísico en la poesía última de Jorge Luis Borges*. Biblos.

Balderston, D. y Martín, M. C. (eds.) (2018). *Poemas y prosas breves*. Borges Center.

- Bastos, M. L. (1986). *Whitman as Inscribed in Borges* [Trad.: Daniel Balderston]. Carlos Cortínez (ed.), *Borges the Poet*. The University of Arkansas Press.
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire* [Trad.: Mariana Dimópulos]. Eterna Cadencia.
- Borges, J. L. (1923). *Fervor de Buenos Aires*. Edición del autor.
- Borges, J. L. (1925). *Luna de enfrente*. Proa.
- Borges, J. L. (1929). *Cuaderno San Martín*. Proa.
- Borges, J. L. (1969). Prólogo. Walt Whitman, *Hojas de hierba*. Lumen.
- Borges, J. L. (1984). *Obras completas I*. Emecé.
- Borges, J. L. (2011). *Obras Completas 9*. Sudamericana.
- Dehner, K. (ed. y trad.) (1983). Jorge Luis Borges on *Leaves of Grass* [Conferencia dictada en la Universidad de Columbia el 30 de septiembre de 1982]. *A Journal of Literature and Art*, núm. 8, Columbia University Press, pp. 9–13.
- Lefere, R. (2022). Borges y los Estados Unidos. Conferencia dictada en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Louis, A. (2007). *Borges ante el fascismo*. Peter Lang.
- Louis, A. (2015). Autor y género en *Ficciones* (1944) y *El Hacedor* (1960). *Jornada Literaria "Autour de Jorge Luis Borges: Ficciones (1944) y El Hacedor (1960)"*.
- Piglia, R. (2013). Borges, un escritor argentino. Borges por Piglia (ciclo de conferencias). Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Saer, J. J. (2014). El hacedor. *El concepto de ficción*. Seix Barral.
- Salomón, S. (2014). Hacia el núcleo de "Two English Poems". *Variaciones Borges*, Borges Center, *University of Pittsburgh*, núm. 38.
- Sarlo, B. (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Ariel.
- Urli, S. (2015). De un yo plural y de una sola sombra: autofiguración y retrato en *El Hacedor*. *Cuadernos LIRICO*, núm. 12. *Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata*.
- Wilson, J. (2013). The late poetry (1960–1985). Williamson, E. (ed.). *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*. Cambridge University Press.

Te ofrezco el núcleo de mi ser

Borges enamorado en *Two English Poems*

María Gabriela Raidé

La relación de Jorge Luis Borges con la poesía fue, sin dudas, prolífica. La poesía fue su *aleph*: fue su principio; pero también su fin. La poesía, en Borges, se encuentra sobre todo en los extremos, ya que se dedica a la producción poética, tanto en sus comienzos con el expresionismo alemán o la vanguardia ultraísta, como en su etapa madura, donde de alguna manera revisa su obra e insiste en una serie de temas que podríamos considerar centrales. Si el Borges consagrado es el escritor de ficciones y ensayos de entre los años treinta y cincuenta, afecto a “estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aún por lo que encierran de singular y maravilloso” (1998a: 293), como señala en el “Epílogo” de *Otras Inquisiciones*, hay en la última etapa una especie de *ritornello* poético, quien sabe si apuntalado por la vejez y la ceguera, donde el autor “se desplaza desde los pliegues interiores de su conciencia” (Azzetti, 2015: 44), asumiendo una posición más bien nostálgica y desesperanzada.

En efecto, la publicación de *El hacedor* en 1960 es el umbral que separa la producción canónica de un cierto ocaso –vital, por lo menos–, en el que Borges mayormente se

aboca a la poesía, con un tono intimista que se acerca a la confesión. En algún punto, con *El hacedor*, que es una especie de antología, una “miscelánea” en donde el propio autor recupera poemas escritos previamente y en su mayoría ya publicados, Borges reconoce su posición en el centro del campo literario, colocándose a sí mismo dentro de una tradición de grandes poetas –Leopoldo Lugones, Walt Whitman, Dante Alighieri, por mencionar algunos–, precisamente en el lugar de “hacedor”. De esta forma, de algún modo recoge –con matices y variantes– una figura de autor que espeja la legitimación oficial que adquiere a partir de la dictadura de 1955, que no solo lo consagra públicamente con el cargo de director de la Biblioteca Nacional, sino también como miembro de la Academia Argentina de Letras; y le otorga el Premio Nacional de Literatura y la cátedra de Literatura Inglesa de la Universidad de Buenos Aires, entre otros hitos y reconocimientos. El volumen inaugura, entonces, un nuevo acercamiento a la poesía, que tomará forma en diez poemarios distintos, cuya publicación lo acompañará a lo largo del último par de décadas de su vida.

Para Jason Wilson (2013), la poesía tardía de Borges no está a la vanguardia estética. No es innovadora ni variada, en el sentido de que, en general, los poemas son formalmente anacrónicos (de estructura fija, metro medido, rima), de un tono más bien estable y sostenido. Su lectura, para Wilson, se debe al hecho de haber sido escrita por Borges en calidad de Borges, es decir, como un autor ya consagrado nacional e internacionalmente y como personaje público; pero, por otro lado, Wilson también propone que esta parte de su obra se lee, sobre todo, por tratarse de textos autorreferenciales, lo cual resulta seductor para los lectores, que acuden en búsqueda de información personal sobre el autor. En su diario, Adolfo Bioy Casares recoge un episodio en donde el propio Borges parece coincidir con esta idea

cuando recuerda que Samuel Taylor Coleridge, el poeta inglés, alguna vez le había aconsejado a un joven escritor que no debía comenzar escribiendo de forma autobiográfica, sino que “las verdades de uno quedan para después” (Bioy Casares, 2006: 459).

Dentro de este marco, realizaré un análisis sobre los “*Two English Poems*”, publicados en el segundo volumen de esta última etapa, es decir, en *El otro, el mismo* de 1964. Al final de este texto, además, se encuentra anexada una traducción propia de los mismos, titulada “Dos poemas en inglés”, versión realizada *ad hoc* para facilitar el análisis. Hay dos aspectos fundamentales que llaman la atención en estos poemas: el primero, que salta a la vista de inmediato, es su escritura en inglés; pero otro elemento que los vuelve destacables es que se trata de dos poemas sentimentales, de amor, lo cual en algún punto contradice la imagen –por otro lado bastante extendida– de un Borges puramente intelectual y alejado de los afectos. Aunque en sentido estricto esto no sea cierto, sí es verdad que la zona del discurso amoroso suele estar en relación con la nostalgia, en vínculo con la pérdida, por ejemplo, del padre, de la historia familiar o de la ciudad; y posee un tono más bien elegíaco, como propone Alan Ojeda en este mismo volumen. En general, no se trata de un autor a quien relacionemos fácilmente con la pasión romántica ni sexual; sin ir más lejos, recordemos que en el cuento “El aleph” Borges –en cuanto personaje– se inscribe en el texto como un hombre ingenuo, cándido: “Vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino” (1998b: 193).

Lo sabemos: a la realidad le gustan las simetrías, y parece que a Borges también, ya que estos dos textos se encuentran en el segundo lugar dentro del poemario, después de “Insomnio”, que de algún modo inaugura la larga noche que

se abre en *El otro, el mismo*. Si en “Insomnio” se describía a la noche como un momento afiebrado y aterrador, en los “*Two English Poems*” el sujeto se exhibe precisamente como un sobreviviente de la noche, quizás de las sombras anunciadas en el otro poema. Según se consigna en el libro, tanto estos como el otro poema fueron escritos en los años treinta; aunque la trayectoria de los “*Two English Poems*” es bastante extensa. Escritos en 1934, uno de los versos del segundo texto formó parte del epígrafe de los relatos de *Historia universal de la infamia* lanzado al año siguiente (1935), dedicado a I. J.: “*English, innumerable and an angel*”. Posteriormente, fueron publicados en su totalidad en una antología de la editorial Losada de 1943 (*Poemas 1922-43*), aunque con el título de “*Prose Poems for I. J.*”. Por último, se editaron en su versión definitiva en *El otro, el mismo*.

Se especula con que estos dos poemas habrían estado dedicados a una mujer llamada Sara Diehl de Moreno Hueyo, conocida como “Pipina” (Balderston, 2018), a quien Bioy Casares y Silvina Ocampo incluyen dentro de la lista de “las mujeres de Borges” (Bioy Casares, 2006: 457). En todo caso, tanto en la versión de “*Prose Poems*” como en la dedicatoria inicial de *Historia universal de la infamia*, los versos están dedicados a “I. J.”. Sin embargo, en *El otro, el mismo* estos poemas pasan a estar dedicados a Beatriz Bibiloni Webster de Bullrich, un personaje algo excéntrico del círculo de amistades de Borges, quien también figura en el diario de Bioy Casares en varias ocasiones. La cuestión es que, independientemente del objeto de amor profesado en estos textos, ambos poemas son justamente eso: dos poemas que tienen el tono del enamorado.

A diferencia de lo que encontramos en otros textos, en los “*Two English Poems*” se plantea un yo lírico que, a partir de la elección verbal y de las estructuras sintácticas, se posiciona en calidad de sujeto agente, que desempeña las acciones

designadas por los verbos y propone una participación activa en el intento por reconquistar o retener a la amada. Este par de poemas tampoco representa la celebración de una relación próspera, recíproca, ni es una oda al amor; pero, al menos aquí, todavía existe un deseo y se está dispuesto a alcanzarlo: “Tengo que llegar a vos, de algún modo; renuncio a los ilustres juguetes que me has dejado, quiero tu mirada oculta, tu verdadera sonrisa –la solitaria y burlona sonrisa que el frío de tu espejo conoce”.

En la misma línea, en la segunda parte el yo lírico se pregunta cómo retener al objeto amado –“¿Con qué puedo retenerte?”– y establece una serie de anáforas en las que ofrece todo lo que tiene para dar, que es mucho, incluso excesivo. Tan grande es ese deseo que en el frenesí del amor el sujeto llega a ofrecer su totalidad, el centro que lo constituye: “Te ofrezco el núcleo de mi ser, que de algún modo atesoré –el corazón central que no comercia con palabras, que no trafica con sueños, intocado por el tiempo, la dicha y la adversidad”.

Esta última cita, que fue el verso utilizado como epígrafe de *Historia universal de la infamia*, para Sabrina Salomón (2014) constituye el centro de todo el poema. Es un momento trascendental en el que el sujeto le ofrece al otro su propio corazón o núcleo; “*kernel*”, en inglés. Este constituye un elemento pre-lingüístico vinculado a lo onírico, por fuera de las coordenadas del tiempo y el espacio, así como también de lo simbolizable, lo cual, para la autora, se vincula con una adhesión borgeana a la idea del carácter mágico de la palabra poética. Podríamos pensar que esta idea sobre lo poético que Salomón propone para este verso es también la que aparece en el prólogo a *La rosa profunda* de 1975, en donde el autor señala parte de su proceso creativo: “Empiezo por divisar una forma, una suerte de isla remota, que será después un relato o una poesía. Veo el fin y veo el

principio, no lo que se halla entre los dos. Esto gradualmente me es revelado, cuando los astros o el azar son propicios” (Borges, 2013: 385).

En el caso de “*Two English Poems*”, en las dos citas presentadas existe una repetición –“de algún modo” o “*somehow*”– que señala la desesperación del amor no correspondido: como si se buscara retener al sujeto amado, sea como sea, a cualquier costo y bajo cualquier condición. Lo que me interesa subrayar aquí es que se trata de un sujeto propositivo, que está dispuesto a luchar por el amor de ese otro; posición que contrasta, por ejemplo, con el poema “1964” también incluido en *El otro, el mismo*, donde se configura un yo más bien pasivo, a quien han abandonado. Aunque Elizabeth Bishop tal vez cuestionaría esta afirmación, el sujeto del poema borgeano señala que “no basta ser valiente / para aprender el arte del olvido”. Aquí el yo enumera de forma hiperbólica todo lo que cambiará a partir del abandono: “Ya no seré feliz”, “La dicha que me diste / y me quitate debe ser borrada; / lo que era todo tiene que ser nada”; pero sin disputar esa posición. El sujeto poético acepta su condición de abandono e incluso llega a encontrar placer en la desposesión del sujeto amado, en todo aquello que ya no podrá ser. En este poema se cancela la idea de un futuro compartido, que es todo lo que es el amor, mientras solo queda “el goce de estar triste” (Borges, 1974: 920).

Gracias al recorrido que va trazando el sujeto poético, los “*Two English Poems*” se destacan, diferenciándose, por el tipo de relación entre el yo lírico y su objeto, una relación activa, enérgica, e incluso entusiasta. Es tal el afán por retener a ese otro que, hacia el final, hay un *in crescendo* en el que llega a ofrecerle “explicaciones”, “teorías” y “noticias” al propio ser amado. Después de ese avasallamiento, de ese arranque furioso en el que ambos, el yo y el otro, se solapan, es como si el yo quedara vaciado, porque entonces, al final,

lo único que tiene para ofrecer son elementos en negativo, la “soledad”, la “sombra”, el “hambre”:

Te ofrezco explicaciones sobre vos, teorías sobre vos, noticias
auténticas y sorprendentes sobre vos.

Puedo darte mi soledad, mi sombra, el hambre que hay en mi corazón.

Ahora bien, según mencionaba anteriormente, lo que se advierte primero al enfrentarse con el poema no es tanto el aspecto temático recién analizado, sino la elección formal por el inglés. Sabemos que Borges era bilingüe y que tanto el español como el inglés formaban parte de su repertorio lingüístico; de todos modos, también sabemos que, salvo contadas excepciones, su obra literaria se desarrolló en español, motivo por el cual estos dos poemas sobresalen de la mayoría del conjunto. La pregunta, entonces, es precisamente cuál podría haber sido el motivo de esta elección lingüística.

En primer lugar, podría decirse que este idioma es su lengua “paterna”, ya que la heredó por parte de la familia del padre, a través de su abuela, Fanny Haslam, una mujer inglesa, con quien convivió durante buena parte de su infancia y quien le enseñó la lengua en términos más formales. Además, es el idioma del apodo infantil “Georgie”, con el cual lo conocía su círculo íntimo. En este sentido, podríamos decir que existe una suerte de asociación entre la voz del padre y un cierto origen: en “*Yesterdays*”, de *La cifra* (1981) –cuyo título es también en inglés– señala: “Mi verdadera estirpe / es la voz, que aún escucho, de mi padre” (Borges, 1989: 312).

En el imaginario borgeano, este idioma se configura como un vehículo de cultura, como un “símbolo de una mente abierta y hospitalaria” (Aizenberg, 2019: 78). El inglés se constituye, además, como la lengua de acceso a la cultura,

según concede el autobiografema: “Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses” (Borges, 1998b: 9). En este mismo sentido, hay dos anécdotas populares que vinculan al inglés con una relación formativa a través de las palabras y la literatura: con apenas nueve o diez años, el pequeño Borges se dedicó a traducir –y publicar– “*The Happy Prince*” de Oscar Wilde al castellano; mientras que (según el autor) su primera lectura de *El Quijote* fue en este idioma. El inglés, entonces, es la lengua de los libros y es la lengua de *el* libro en Borges, que es la Biblia, la cual su abuela Fanny, como buena protestante, conocía de memoria. En definitiva, el inglés es la lengua del primer amor de Borges con la literatura.

Este idioma, que pertenece al ámbito de lo íntimo porque está vinculado a la infancia y al origen, parece permitirle a Borges enunciar su intimidad y expresar el deseo amoroso tal y como lo hace en “*Two English Poems*”, ya que se trata de una lengua que ocupa simbólicamente el lugar del amor. Sin embargo, como ya nos enseñara Poe en “La carta robada”, esto le permite exponerse al mismo tiempo que se esconde de la vista de todos los lectores; mejor aún, permite ocultarse a través de la exposición. Aquí, el inglés se constituye como el código secreto de los amantes, ya que no hay que olvidar que la edición del poema no está acompañada por ninguna traducción que posibilite la lectura a quien, en un país hispanohablante y más bien francófilo, desconoce el inglés. Entonces, como este amor no puede ser dicho abiertamente, la estrategia parecería ser la de cambiar de código lingüístico y opacar el sentido a partir del uso del lenguaje.

Un último punto que resulta relevante mencionar sobre el aspecto formal es el carácter del inglés utilizado. Por una parte, se puede ver cierta influencia whitmaniana en el uso del verso libre y extenso, así como en la enumeración

anafórica de la segunda parte.¹⁴ A partir del cotejo con los manuscritos, Daniel Balderston (2018) propone que las palabras compuestas de la primera parte –“*topheavy*,” “*streetcorner*,” “*darkblue*”– son términos influenciados por poetas como E. E. Cummings o Gerard Manley Hopkins, cuya lectura y traducción Borges estaba haciendo en torno a 1934, cuando escribió los poemas.

Por otro lado, se trata de un inglés más bien arcaico, refinado y marcadamente artificioso. Si bien, en algún sentido, el lenguaje es ya de por sí la traducción de una experiencia inaprensible y, según señala Alan Pauls con aguda exageración “la traducción es el gran modelo de la práctica borgeana” (2004: 111), estos dos poemas, por momentos, “suenan a traducción”, como si de algún modo Borges no hubiera reconocido “las nueve o diez palabras” (Borges, 2008: 149) que le son propias en el inglés, o como si, al menos para sus lectores, estas no fueran reconocibles. Si bien podríamos señalar que algunas de las elecciones lexicales de estos poemas son típicamente borgeanas –“*desperate sunsets*”, “*mysterious gifts*”–, existen otras que difícilmente se asocian a la estética del autor –“*illustrious toys*”, “*hungry heart*”–. Asimismo, el poema presenta estructuras sintácticas bastante fijas que siguen el orden canónico de sujeto, verbo y complementos, y que le dan al poema un cierto estatismo.

Si bien en español sintagmas como “come en casa Borges”, “Borges come en casa” o “en casa come Borges” son gramaticalmente aceptables, en inglés las estructuras sintácticas son menos flexibles. Sin embargo, el discurso poético en general se orienta, precisamente, a tensar lo gramaticalmente correcto y a explorar los límites del lenguaje. En algún punto, podríamos aventurar que esta especie de extrañamiento formal que produce el uso del inglés en los “*Two*

14 Para un análisis más detallado, ver el texto de Nicolás Coria Nogueira en este mismo volumen.

English Poems”, la rareza de este léxico inestable, no es sino la torpeza del enamorado en la misma forma del poema. En este sentido, la última palabra del poema es “*defeat*” o “*derrota*”, que es en sí misma ambigua, ya que se puede utilizar para referir tanto a quien derrota como a quien es derrotado. De alguna manera, en la elección final de este término se resume la suerte ambigua del sujeto poético; en su polise-mia, se cifra el futuro incierto de los amantes.

Addenda

Two English Poems

Jorge Luis Borges

to Beatriz Biblioni Webster de Bullrich

I

The useless dawn finds me in a deserted streetcorner; I have outlived the night.

Nights are proud waves; darkblue topheavy waves laden with all the hues of deep spoil, laden with things unlikely and desirable.

Nights have a habit of mysterious gifts and refusals, of things half given away, half withheld, of joys with a dark hemisphere. Nights act that way, I tell you.

The surge, that night, left me the customary shreds and odd ends: some hated friends to chat with, music for dreams, and the smoking of bitter ashes. The things my hungry heart has no use for.

The big wave brought you.

Words, any words, your laughter; and you so lazily and incessantly beautiful. We talked and you have forgotten the words.
The shattering dawn finds me in a deserted street of my city.
Your profile turned away, the sounds that go to your name, the lilt of your laughter: these are the illustrious toys you have left me.
I turn them over in the dawn, I lose them, I find them; I tell them to the few stray dogs and to the few stray stars of the dawn.
Your dark rich life...
I must get at you, somehow; I put away those illustrious toys you have left me, I want your hidden look, your real smile -that lonely, mocking smile your cool mirror knows.

II

What can I hold you with?
I offer you lean streets, desperate sunsets, the moon of the ragged suburbs.
I offer you the bitterness of a man who has looked long and long at the lonely moon.
I offer you my ancestors, my dead men, the ghosts that living men have honoured in bronze: my father's father killed in the frontier of Buenos Aires, two bullets through his lungs, bearded and dead, wrapped by his soldiers in the hide of a cow; my mother's grandfather –just twentyfour– heading a charge of three hundred men in Peru, now ghosts on vanished horses.
I offer you whatever insight my books may hold, whatever manliness or humour my life.
I offer you the loyalty of a man who has never been loyal.
I offer you that kernel of myself that I have saved, somehow –the central heart that deals not in words, traffics not with dreams, and is untouched by time, by joy, by adversities.
I offer you the memory of a yellow rose seen at sunset, years before you were born.

I offer you explanations of yourself, theories about yourself, authentic and surprising news of yourself.
I can give you my loneliness, my darkness, the hunger of my heart;
I am trying to bribe you with uncertainty, with danger, with defeat.

Dos poemas en inglés

Traducción María Gabriela Raidé

a Beatriz Biblioni Webster de Bullrich

I

El alba inútil me sorprende en una esquina desierta; he vivido más que la noche.

Las noches son olas orgullosas; erizadas olas azul oscuro, agobiadas de todos los matices de profundos despojos, agobiadas de improbables y queridas cosas.

La noche tiene el hábito de misteriosos dones y rechazos, de cosas a medio entregar, retenidas a medias, júbilo de hemisferio oscuro. La noche obra así, te digo.

La marea, esa noche, me dejó los consabidos jirones e impares finales: unos amigos que desprecio con los que hablar, música para los sueños, y el humo de cenizas amargas. Las cosas que en mi corazón hambriento no encuentran destino.

La enorme ola te trajo.

Palabras, palabras cualquiera, tu risa; y vos, vaga e incesantemente hermosa. Hablamos y has olvidado esas palabras.

El alba implacable me sorprende en una esquina desierta de mi ciudad. Tu perfil que se aleja, los sonidos que acuden a tu nombre, el tono de tu risa: son los ilustres juguetes que me has dejado.

Los contemplo al alba, los pierdo, los encuentro; los refiero a los pocos perros callejeros y a las pocas estrellas vagabundas del alba.

Tu rica y oscura vida...

Tengo que llegar a vos, de algún modo; renuncio a los ilustres juguetes que me has dejado, quiero tu mirada oculta, tu verdadera sonrisa –la solitaria y burlona sonrisa que el frío de tu espejo conoce.

II

¿Con qué puedo retenerte?

Te ofrezco desganadas calles, ocasos desesperados, la luna de los suburbios a retazos.

Te ofrezco la amargura de un hombre que ha mirado largo y tendido a la luna solitaria.

Te ofrezco mis ancestros, mis muertos, los fantasmas que los vivos han honrado en bronce: el padre de mi padre que murió en la frontera de Buenos Aires, dos balas atravesaron sus pulmones, barbado y muerto, envuelto por sus soldados en cuero de vaca; el abuelo de mi madre –apenas veinticuatro– que dirigió una carga de trescientos hombres en el Perú, ahora fantasmas sobre imprecisos caballos.

Te ofrezco lo que haya de erudición en mis libros, lo que haya de hombría y humor en mi vida.

Te ofrezco la lealtad de un hombre que jamás ha sido fiel.

Te ofrezco el núcleo de mi ser, que de algún modo atesoré –el corazón central que no comercia con palabras, que no trafica con sueños, intocado por el tiempo, la dicha y la adversidad.

Te ofrezco la memoria de una rosa amarilla atisbada al ocaso, años antes de que nacieras.

Te ofrezco explicaciones sobre vos, teorías sobre vos, noticias auténticas y sorprendentes sobre vos.

Puedo darte mi soledad, mi sombra, el hambre que hay en mi corazón; intento sobornarte con incertidumbre, con peligro, con la derrota.

Referencias bibliográficas

- Aizenberg, E. (2019). ¿Por qué se interesa Borges por el judaísmo?. *Borges: el Judaísmo e Israel*. Embajada de Israel en Argentina.
- Azzetti, H. (2015). *Itinerario poético de Borges. Intensidad verbal y pesimismo metafísico en la poesía última de Jorge Luis Borges*, vol. II. Biblos.
- Balderston, D. (2018). Borges in love. *Variaciones Borges*, Borges Center, *University of Pittsburgh*, núm. 45, pp. 131-151.
- Bioy Casares, A. (2006). *Borges*. Destino.
- Borges, J. L. (1974). *El otro, el mismo. Obras completas 1923-1972*. Emecé.
- Borges, J. L. (1989). *La cifra. Obras completas 1975-1985*. Emecé.
- Borges, J. L. (1998a). *Otras inquisiciones*. Alianza.
- Borges, J. L. (1998b). El aleph. *El aleph*. Alianza.
- Borges, J. L. (2008). Profesión de fe literaria. *El tamaño de mi esperanza*. Alianza.
- Borges, J. L. (2013). *La rosa profunda. Jorge Luis Borges. Poesía completa*. Debolsillo.
- Pauls, A. (2004). *El factor Borges*. Anagrama.
- Salomon, S. (2014). Hacia el núcleo de "Two English Poems". *Variaciones Borges*, Borges Center, *University of Pittsburgh*, núm. 38, pp. 67-79.
- Wilson, J. (2013). *The Late Poetry (1960-1985). The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*, Williamson, E. (ed.). Cambridge University Press, pp. 186-200.

La erudición vagabunda

Borges y *A Francia* (1977)

Carlos García

El título principal de este trabajo es “La erudición vagabunda”. El giro es, por un lado, un verso procedente del poema que voy a estudiar; por otro, una cifra del sinuoso sendero que hube de recorrer antes de comprender algunos aspectos del poema.

No ofreceré una interpretación unívoca del poema en su conjunto: no soy académico ni crítico literario. Tampoco soy muy ducho en la obra de vejez de Borges: hasta ahora, en mis libros dediqué mi atención a la obra juvenil, a sus correspondencias (con Maurice Abramowicz, Jacobo Sureda, Macedonio Fernández, Alfonso Reyes y algún otro), a sus relaciones con el expresionismo literario alemán y, en general, más a su prosa que a su poesía. Es, pues, algo aventurado lo que haré, ya que se trata de un poema de madurez comentado por alguien especializado en la etapa juvenil y que prefiere la prosa de Borges. Soy, sí, un lector curioso, quizás un diletante (seguramente un diletante), que se pierde a veces en detalles. Pero creo estar en condiciones de ofrecer información puntual sobre algunos aspectos del poema, lo cual ayudará a su vez a que otros elaboren sus

interpretaciones a un más alto nivel. Me interesa, también, y sobre todo, mostrar no solo el resultado de mi investigación, sino el camino que he seguido para llegar a algunas conclusiones.

Elegí “A Francia” porque, independientemente de sus virtudes o defectos estéticos (creo que los tiene) y de que ha tenido poca y casi ninguna fortuna crítica, plantea numerosos interrogantes; cuando menos, me los planteó a mí. La lectura de la primera edición me puso ante varios enigmas, cuya gradual y parcial elucidación deseo narrar aquí.



Recorte del poema, tal como apareció en *La Nación* del 9 de enero de 1977.

El frontispicio del castillo advertía:
Ya estabas aquí antes de entrar
y cuando salgas no sabrás que te quedas.
Diderot narra la parábola. En ella están mis días,
mis muchos días.
Me desviaron otros amores
y la erudición vagabunda,

pero no dejé nunca de estar en Francia
y estaré en Francia cuando la grata muerte me llame
en un lugar de Buenos Aires.
No diré la tarde y la luna; diré Verlaine.
No diré el mar y la cosmogonía; diré el nombre de Hugo.
No la amistad, sino Montaigne.
No diré el fuego; diré Juana,
y las sombras que evoco no disminuyen
una serie infinita.
¿Con qué verso entraste en mi vida
como aquel juglar del Bastardo
que entró cantando en la batalla,
que entró cantando la Chanson de Roland
y no vio el fin, pero presintió la victoria?
La firme voz rueda de siglo en siglo
y todas las espadas son Durandal.

El poema fue reproducido meses más tarde en *Historia de la noche* (1977), sin cambios. Pero me interesa más la primera versión, la que apareció en el periódico, en especial, por la imagen que la acompaña, que me intrigó, y fue la que hizo que me ocupara en detalle del texto que, de otro modo, no hubiese requerido mi atención.

Lo que me interesa resaltar ahora son dos cosas: por un lado, los meandros que a veces hay que seguir para poder comprender un texto; por otro, lo bueno que es tener amigos inteligentes y solidarios, que ayuden en ese, a veces, áspero camino. El mexicano Alfonso Reyes solía citar un antiguo adagio, que condensa mi forma de ver estas cosas: “Todo lo sabemos entre todos”. El saber, agregó yo, es un logro colectivo. Comparto a continuación, pues, mis sólidas perplejidades y mis frágiles certezas. Comienzo por seguir la huella de la ilustración, antes de pasar al poema.

Puesto que en él se menciona *La Chanson de Roland*, el más antiguo cantar de gesta escrito en romance tres siglos después de los sucesos que dice narrar, pensé, en primer lugar, que la fuente de la imagen sería una edición ilustrada de ese texto. Sin embargo, esa intuición se vio frustrada rápidamente, al comprobar que las pocas palabras que podía descifrar y entender en ese recorte no eran en francés, sino en alemán. Para ser más preciso: en alemán medio alto tardío, de los siglos XI y XII, ya una lengua de transición al alemán moderno, pero aún bastante alejada de él.

Contrariado, me di a buscar el texto original y lo hallé en internet gracias a la palabra “*offenot*”, bien legible en la ilustración, aunque de significado ignoto para mí. El pasaje se encuentra en un libro editado por Wilhelm Grimm (uno de los famosos hermanos de los cuentos para niños): *Roulandes Liet. Mit einem Facsimile und den Bildern der Pfälzischen Handschrift. Göttingen: Im Verlag der Dieterichschen Buchhandlung*, 1838. Se trata de una versión en antiguo alemán de *La Canción de Roldán*, de la que hubo variantes en toda Europa, desde Islandia hasta Alemania (se la llama *Rolandslied* en alemán moderno). El autor de esa traducción fue un clérigo del siglo XII llamado Konrad. El manuscrito original se conserva en Heidelberg y se lo puede apreciar completo en el sitio web de la universidad.

En la página 245 de la edición de Grimm se lee el pasaje en cuestión, traspuesto al alfabeto latino (ya no en esa letra que usualmente llamamos gótica, como en el original):

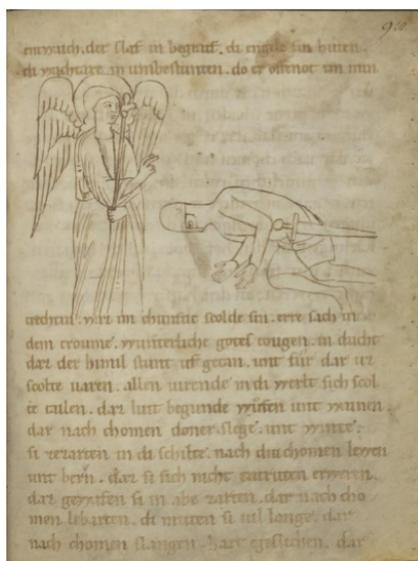
di wachtare in umbestunten.
do er offenot im min trechtin. [Bild 32]
waz im chunftic scolde sin.
erre sach in dem troume.

Entre “*trechtin*” y “*waz*” se alude a una “imagen 32”, que no figura en la parte del volumen a mi alcance. Haber hallado el pasaje no aclaró todas las dudas, porque, descontando tres palabras, seguía sin comprenderlo, ya que no domino el antiguo alemán; solo el moderno. En base a los versos citados deduje, empero, que el contexto podría ser aproximadamente este:

El cansancio invade al emperador Carlomagno; en un sueño (antes “*troume*”; en alemán moderno, “*Traum*”) se le aparece un ángel, que lo cuida (relaciono el antiguo “*wachtare*” con el actual “*Wächter*”: “guardián” y “*wachen*”: “cuidar, velar”) y le vaticina algo que sucederá en el futuro (“*chunftic*”, que debe ser el “*künftig*” de hoy) –en mi improvisado y quizás macarrónico alemán antiguo conjeturé que “*waz im chunftic scolde sin*” podría equivaler en alemán moderno a “*was künftig sein sollte*”, es decir: “lo que ocurrirá en el futuro”–.

Armado con esa hipótesis, el resto fue sorprendentemente sencillo: hallé el pasaje en una edición más moderna del manuscrito de Konrad: *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*, cuyo editor fue Carl Wesle en la ciudad de Bonn, publicado por la editorial Fritz Klopp Verlag en 1928 (*Rheinische Beiträge und Hilfsbücher zur germanischen Philologie und Volkskunde*, tomo 15).¹⁵ Esta edición reproduce la imagen aquí estudiada (folio 98r del manuscrito de Heidelberg, el mismo que Grimm llama *palatino*). Es una de las 39 imágenes realizadas expresamente, al parecer, para ilustrar la obra de Konrad:

15 Véase www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/12Jh/Konrad/kon_ro00.html



Es la misma que acompaña el texto de Borges, que ha sido tomada, muy probablemente, de este volumen de 1928. Lamentablemente, esa edición está hecha para especialistas en alemán antiguo, y carece por ello de traducción al alemán actual, por lo cual, yo seguía sin comprender del todo el significado del texto. Sin embargo, gracias a la legible transcripción del original en esta edición (en caracteres latinos), descubrí que la lectura “*er offenot*” que figura en el manuscrito es errónea: la correcta es “*eroffenot*”: es decir, no dos, sino una sola palabra, que bruscamente entendí como el moderno “*eröffnet*”, “abrir, inaugurar”, pero también “revelar, anunciar”. La última acepción se dejaba así compaginar con lo poco que hasta ahora había comprendido del texto.¹⁶

16 *A fortiori*, compruebo que el término “*eroffenot*” figura también, con un sentido similar, en varios textos alemanes de comienzos del siglo XII, por ejemplo en *Die Dichtungen der Frau Ava* (Maurer, 1966), 26, estrofa 76; y en *Die Altdeutsche Exodus* (Kossmann, 1886) 122, estrofa 2225.

Logré avanzar un paso más allá al encontrar el pasaje correspondiente en una versión castellana del poema francés (versos 2525-2530). El contenido se corresponde enteramente con los datos recabados y las hipótesis pergeñadas hasta ahora. Ofrezco una paráfrasis:

El rey Carlos se duerme, pues está muy cansado; dios le envía al ángel San Gabriel y le ordena a este que proteja al buen emperador. El ángel permanece a su lado toda la noche; mediante una visión [abundan en el texto], lo pone sobre aviso¹⁷ acerca de una batalla que se librarán contra él, y se la muestra con señales funestas.¹⁸

Ahora bien, una vez aclarada la procedencia de esa imagen, surgen otras preguntas, no menos punzantes: ¿cómo es que aparece en *La Nación*? ¿Quién la escogió? Seguramente, el archivo del periódico estaba bien surtido, pero es más razonable suponer que fuera idea de Borges agregar ese dibujo, quizás procedente de su propia colección, de su biblioteca o del acervo de alguna otra a su alcance.

Hay un fuerte indicio de que Borges conoció la obra del “*Pfaffe Konrad*”: por estas fechas, Borges estaba preparando con María Esther Vázquez una reedición de *Literaturas germánicas medievales*, que aparecería en 1979 (la primera había sido publicada en 1966). Allí figura un pasaje en que se menciona a Conrado de Regensburg, el arriba mencionado sacerdote bávaro, Konrad. Sobre él dice Borges que “atenua, previsiblemente, el carácter francés de los héroes de la *Chanson* e insiste en su carácter católico. Transforma a los guerreros carolingios en cruzados del siglo XII” (1980: 60). No se menciona en el libro ninguna edición del *Rolandslied*, pero en la “Pequeña bibliografía” que lo cierra se agrega:

17 “Lo pone sobre aviso” es traducción del original “*Par avisium li ad anunciet*”. Cf. la edición de *La Chanson de Roland* de Gautier (1875).

18 Parafraseo aquí la edición y traducción de Juan Victorio (2008: 137).

“La primitiva poesía de Alemania está contenida en el libro *Aelteste Deutsche Dichtungen* [Los más antiguos poemas alemanes] de Karl Wolfskehl, escritor del círculo de Stefan George”. Solo he logrado acceder a una versión abreviada de ese libro, que no contiene el *Rolandslied* ni imágenes.¹⁹ Conjeturo, pues, que Borges tomó la ilustración del volumen de 1928, seguramente con ayuda de Vázquez, que debe haberle descrito las ilustraciones que contenían los libros que estudiaban juntos.

Como ya insinué, aprecio más la prosa de Borges que su poesía, y más su obra temprana que la de la vejez. Descontando algún verso suelto, “A Francia” me resultó desmañado en las primeras lecturas, recargado de alusiones pedantes y apenas comprensibles. Para paliar mi desconcierto ante algunas alusiones, acudí a dos buenos amigos, concedores tanto de Borges como de la literatura francesa: Magdalena Cámpora y Daniel Attala. No fue en vano.

Dos trabajos de Magda me iluminaron en detalle el amplio contexto: por un lado, el enciclopédico volumen *Borges-Francia* que ella compiló en el 2011 con Javier Roberto González, que contiene trabajos de los editores y de numerosos colaboradores de primera línea (Michel Lafon, Annick Louis, Julio Prieto, Daniel Balderston, etc.), y que abordan esa conflictiva y fértil relación desde ángulos dispares pero complementarios; por otro lado, un texto breve, que abarca el tema en dos ceñidas páginas: “El francés según Borges” (Cámpora, 2018). Con la ayuda de ambos textos, me sentí bien pertrechado para comprender básicamente el horizonte intelectual del poema, que es menos una declaración de amor a Francia que el pago de una deuda.²⁰

19 *Älteste deutsche Dichtungen* (Wolfskehl y von der Leyen, 1920).

20 A ellos debe agregarse “Borges y el idioma de los franceses” (Cámpora, 2015).

La clásica actitud crítica de Borges ante el campo cultural francés puede resumirse así, según Cámpora (2018, 542):

Para Borges, la hegemonía histórica del francés, su proyección universalista, es el producto de operaciones políticas e institucionales que a su vez resultan de una sociabilidad específica. Enseñar, dictaminar, institucionalizar formas y preceptivas para la producción articulada de textos y de ideas, filosóficos o literarios, serían los efectos propios de un idioma que funda su autoridad en el imaginario lingüístico de la economía verbal, la *clarté* y el ingenio. [...]

Los dardos irónicos [de Borges acerca de la literatura francesa] abundan, a lo largo de los años, en reseñas y ensayos: “antes de redactar una línea, el escritor francés quiere comprenderse, definirse, clasificarse [...] ¿Qué tipo de sonetos debe emitir un joven ateo, de tradición católica, nacido y criado en el Nivernais pero de ascendencia bretona, afiliado al partido comunista desde 1944?” (1946, 247). Premeditación, vanidad, autoconciencia son los rasgos comunes que hacen que “Racine y Mallarmé s[ean] el mismo escritor, ejecutando con el mismo decoro dos tareas disímiles” (1946, 247), y que existan en francés “páginas metódicamente incoherentes o pueriles a las que respalda una rigurosa justificación en prosa cartesiana” (1960, 63).²¹

Dos correos de Daniel Attala, aunque breves, me suministraron, a su vez, conjeturas riquísimas, con las que pasé a enfrentarme, a mi idiosincrática manera, de nuevo con el poema de Borges.

21 Los textos de Borges aludidos son: “La paradoja de Apollinaire” (*Los Anales de Buenos Aires*, 1946) y “Jules Supervielle” (*Sur*, 1960).

Hurgando un poco en su obra descubro, por ejemplo, que en un texto de 1967 sobre Rubén Darío Borges moteja de “deleznales” muchos de los versos pasajeros del nicaragüense, pero rescata algunos que “siguen vibrando y transformándose” en la memoria. Uno de los cuatro que nombra expresamente se titula “A Francia”; otro, “Verlaine” (Borges: 2003b, 56).

También en el “A Francia” de Rubén resuenan tonos marciales, ya que alude a un posible ataque alemán a Lutecia (el poema comienza “¡Los bárbaros, Francia!”). Se verá más adelante que hay invasiones y guerras también en el poema de Borges.

Este comienza con un *mea culpa*, que podría ser bautizado como “*Le regret de Georgie*”, para lo cual se sirve de una cita de Diderot, procedente del quijotesco *Jacques le fataliste et son maître* (1796). En cierto momento, Jacques y su amo arriban a “*un château immense, au frontispice duquel on lisait: Je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez*”. Mi traducción: “un castillo inmenso, en cuyo frontispicio se leía: ‘No pertenezco a nadie y pertenezco a todos. Ya estabais dentro antes de entrar, y seguiréis allí cuando salgáis’”.

La inscripción desata un divertido diálogo entre ambos protagonistas, pero eso ya no incumbe a Borges, a quien solo le interesa dejar sentado que, a pesar de sus muchos desacuerdos con el mundillo literario francés y sus, a veces, ridículas costumbres, Francia es una de sus patrias espirituales (si acaso, sorprende que aluda a Francia y no a la lengua francesa, aunque se sabe que no terminaba de gustar de ella). Recuérdese que aprendió de joven el francés, en Ginebra.

“Pero no dejé nunca de estar en Francia”, afirma Borges poco después (verso 8), y recurre, al hablar así, a una imagen

acuñada en su juventud, aplicada cinco decenios antes a Buenos Aires. En una carta inédita a Evar Méndez (el fundador y uno de los directores de *Martín Fierro* y gerente de la Sociedad Editorial Proa), fechada en Buenos Aires, el 4 de diciembre 1924, Borges había escrito: “De regreso de Europa, redescubro la ciudad, en dulces calles de arrabal enternecida de árboles y ocasos. Yo he estado siempre en Buenos Aires”.²²

El último giro citado de la carta (“yo he estado siempre en Buenos Aires”), por su parte, es altamente llamativo, porque Borges lo usará en forma impresa recién en la reedición castigada de 1943 de *Fervor de Buenos Aires*, al final del poema “Arrabal (A Guillermo de Torre)”, donde originalmente no había figurado (es decir, es un agregado tardío al poema de 1921):

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.

Pero, más allá de la mera textualidad, Borges intenta aquí rectificar o matizar su postura de siempre, en favor de la lengua y la cultura sajona, por encima de la francesa y otras de Europa.

Su poema está atravesado por la disputa y la guerra, no entre Alemania y Francia (como, por ejemplo, en el poema citado de Rubén Darío), sino entre los antiguos franceses/

22 El pasaje “en dulces [...] ocasos” es una cita de los versos 5 y 6 del poema “Las calles”, que forma parte de *Fervor de Buenos Aires* (1923). Borges había utilizado ya una expresión similar, también en prosa, en su reseña de “Manuel Maples Arce - *Andamios Interiores* - México, 1922” (*Proa*, 1922): “No la dulce calle de arrabal, serenada de árboles y enternecida de ocasos”. El poema opone a ellas “las calles enérgicas / molestadas de prisas y ajetreos”, tal como lo había hecho la reseña: “La otra [calle], chillona, molestada de prisas y ajetreos”.

normandos²³ y los antiguos ingleses/sajones, como insinúan los versos siguientes: “Me desviaron otros amores / y la erudición vagabunda” (versos 6 y 7). Desde luego, el amor principal de Borges fue hacia Inglaterra y su lengua, pero en los últimos años también a las lenguas y sagas nórdicas, que venía enseñando en la universidad a un grupo reducido de estudiantes.

La premonición de los versos 9 y 10 (“y estaré en Francia cuando la grata muerte me llame / en un lugar de Buenos Aires”) no se cumplió, o solo en parte, ya que Borges vivió los últimos meses de su vida y falleció en una ciudad de lengua francesa, precisamente aquella en la que la había aprendido.

En los versos 11 a 13 Borges rescata a tres de sus autores franceses predilectos: Paul Verlaine, Victor Hugo y Michel de Montaigne.^{24 25} Borges agrega en los versos 15 y 16: “y las sombras que evoco no disminuyen / una serie infinita”. Es decir, hay aún muchos más personajes de la historia (sobre todo literaria) de Francia que gozan de su estima; el nombrar a algunos no disminuye la infinitud de la lista.

Dos líneas, separadas entre sí por un largo inciso (aludo a los versos 17 y 22), suscitan una nueva intriga: “¿Con qué verso entraste en mi vida [...] / La firme voz rueda de siglo en siglo”. Podría conjeturarse, en principio, que Borges alude a la misma Francia, al idioma francés; pero creo que

23 En sentido estricto, los normandos eran una mezcla de nativos con antiguos invasores vikingos, procedentes de Escandinavia. La misma palabra lo delata: los “normandos” son los “hombres del norte”.

24 En un malhadado artículo publicado en *La Nación* el 25 de agosto de 1999, el sobrelvalorado Héctor Bianciotti conjetura erróneamente: “No creo que Borges haya sido un lector asiduo de Montaigne; no creo que lo haya citado nunca, salvo en este poema”. Por el contrario, lo citó a menudo, y hasta escribió sobre él: *Montaigne. Walt Whitman* (1957), reproducido en *Crisis* 27 (1975) y en *Textos recobrados 1956-1986* (2003).

25 La alusión a Juana de Arco en el verso 14 es menos significativa literariamente y tiene menor entramado con el resto de la obra de Borges, pero aquí es relevante por tratarse de una francesa que se opone a la invasión de los ingleses.

más bien alude a alguien concreto, a algún poeta específico. Por mera intuición, diría que la primera de esas dos líneas alude a Victor Hugo, uno de los poetas preferidos de Borges. Daniel Attala coincide en esa hipótesis y agrega contundentes argumentos, también relacionándola con el penúltimo verso del poema (22). Cito a Attala:

Eso de “rueda de siglo en siglo” tiene que ver con Victor Hugo, y en particular con *La légende des siècles*, donde la voz del poeta recorre toda la historia de la humanidad poetizando. Los versos evocados por Borges pertenecen a un soneto de *Leconte de L’Isle*, escrito a la muerte de Hugo:

Dors, Maître, dans la paix de ta gloire ! Repose,
Cerveau prodigieux, d’où, pendant soixante ans,
Jaillit l’éruption des concerts éclatants !
Va ! La mort vénérable est ton apothéose :
Ton Esprit immortel chante à travers les temps.
Pour planer à jamais dans la Vie infinie,
Il brise comme un Dieu les tombeaux clos et sourds,
Il emplit l’avenir des Voix de ton génie,
Et la terre entendra ce torrent d’harmonie
Rouler de siècle en siècle en grandissant toujours! [cursiva mía]

Es decir: “Y la tierra oirá ese torrente de armonía rodar de siglo en siglo engrandeciéndose continuamente”. Es como si aquello que *Leconte de l’Isle* dice de Hugo, Borges lo dijera de Francia o de la lengua francesa.

Vuelvo ahora a los versos antes salteados, del 19 al 21: El “juglar del Bastardo” del verso 19 es, como me revelara Attala, Taillefer. El poeta normando Robert Wace, nacido en Jersey, describió en el siglo XI, en un dialecto del antiguo francés (“*Jo di e dirai ke jo sui Wace de l’isle de Gersui*”), la

derrota sufrida por los sajones ante la invasión normanda de “Guillaume le conquérant”, que pasó a la historia inglesa como “William the Conqueror” o “the Bastard”. En el libro de Wace, titulado *Roman de Rou*,²⁶ Taillefer entra en la batalla de Hastings cantando alegremente versos de *La Chanson de Roland*. Había solicitado a William el privilegio de ser el primero en enfrentar al enemigo; caerá poco después, tras matar en combate a dos ingleses.²⁷

Borges se sintió gratamente impresionado por la bonhomía de T. E. Lawrence, al honrar el valor de sus enemigos en *Seven Pillars of Wisdom*. A su manera, él hace aquí algo equivalente: aunque su íntima simpatía está del lado de los ingleses, reconoce y admira el valor de Taillefer, quien por lo demás, y según me hace notar Attala, encarna las virtudes del poeta-guerrero; es sabido que el apocado y sedentario Borges se debatió perpetuamente, en su fuero interno, entre las armas y las letras.

Borges comentaba o aludía a menudo a la batalla de Hastings, librada en el año 1066 por el ejército normando de Guillermo el Conquistador y las huestes del rey sajón Harold. Así, por ejemplo, en una de sus clases, dice Borges:

Entra otro personaje en acción, otro jinete. Es Taillefer, un juglar. [...] Es un juglar normando, y le pide permiso a Guillermo el Bastardo, que después sería Guillermo el Conquistador, para ser el primero en entrar en batalla. Le pide ese honor, que es un honor terrible, porque naturalmente los primeros en entrar en batalla son los primeros que mueren. Entonces él en-

26 Cf. *Le Roman de Rou et des Ducs de Normandie* (1827) líneas 8011-8116.

27 Sobre este traumático episodio y sobre Taillefer hay varios relatos en la literatura inglesa, que no siempre dan la misma versión de los acontecimientos, algo usual en cantares de gesta, que a menudo representan intereses políticos y esfuerzos por dirigir en algún sentido específico la historiografía.

tra en el combate jugando con la espada, tirándola y recogiénola ante los sajones atónitos.²⁸ [...] Y él entra en la batalla —nos dice la antigua crónica inglesa de William de Malmesbury—, cantando *cantilena Rollandi*, es decir, cantando una antigua versión de *La Chanson de Roland*. Y es como si con él entrara toda la cultura francesa, toda la luz de Francia, a Inglaterra (2000, clase 7).

El tema y la última metáfora también fueron utilizados por Borges en 1962, en un discurso leído “A propósito de un homenaje de Francia”, con ocasión de haber recibido un premio (*La Nación*, 1963; Borges, 2003a: 295).

“Durandal”, la palabra que cierra el poema, es el nombre de la espada (también conocida como “Durandarte”) que Carlomagno obsequió a Roldán cuando este cumplió 17 años y fue nombrado caballero.

Para concluir, es menester regresar a la imagen comentada al principio, cuya relación con el poema es ahora más palpable: anuncia ya la posterior mención del cantar de Roldán con el que cierra el poema: *La Chanson de Roland* es su nudo central y una de las obras favoritas de Borges, quien la menciona, por ejemplo, en “El pudor de la historia”, al hablar del “elemental sabor de lo heroico”:

Hay un sabor que nuestro tiempo (hastiado, acaso, por las torpes imitaciones de los profesionales del patriotismo) no suele percibir sin algún recelo: el elemental sabor de lo heroico. Me aseguran que el *Poema del Cid* encierra ese sabor; yo lo he sentido, inconfundible, en versos de la *Eneida* (“Hijo, aprende de mí, valor

28 Esta escena es narrada con lujo de detalles en varias fuentes. En los malabarismos que hace Taillefer con su espada hay una especie de contaminación entre lo que hoy llamamos *juglar* y *jongleur*.

y verdadera firmeza; de otros, el éxito”), en la balada anglosajona de Maldon (“Mi pueblo pagará el tributo con lanzas y con viejas espadas”),²⁹ en la *Canción de Rolando*, en Víctor Hugo, en Whitman y en Faulkner (“la alhucema, más fuerte que el olor de los caballos y del coraje”), en el *Epitafio para un ejército de mercenarios* de Housman, y en los “seis pies de tierra inglesa” de la *Heimskringla* (Borges, 1952).

Lo que aquí interesa señalar, empero, es otra cosa, entrevista a la vera de intercambios con Daniel Attala: la imagen reproducida en *La Nación* muestra a Carlomagno, rey franco, dormido, mientras un ángel le revela el futuro. Pero lo importante en esa imagen no es el dibujo, sino el texto alemán porque, con esa traducción de una gesta originalmente francesa, se reconoce siquiera oblicuamente la superioridad de Francia, así como Borges la reconoce en su poema. Será el mismo poema el que cantará un normando cuando William invada Inglaterra y derrote a los sajones, volviendo a demostrar así la superioridad gala. Es decir, traducido a un idioma ramplón que resume uno de los sentidos del poema: Francia se impone a Alemania en la literatura y a Inglaterra por las armas. Pero nada es tan claro como podría parecer ante lo aquí dicho. Algunas preguntas permanecen sin respuesta: ¿por qué se eligió esa imagen y no alguna otra? La incógnita irrita, sobre todo si se tiene en cuenta que en ese capítulo el ángel Gabriel anuncia a Carlomagno no el triunfo, sino una desastrosa batalla.

Por su parte, llama la atención que otras dos grandes naciones europeas, España e Italia, no sean aludidas, a pesar de la admiración que Borges sentía por Cervantes y por

29 Acerca de la importancia que en el imaginario de Borges poseía la Balada de Maldon, véase el libro de Martín Hadis, *Siete guerreros nortumbrios* (2021).

Dante. Que España falte en este contexto es especialmente paradójico, ya que la *Chanson de Roland* no narra batallas entre franceses e ingleses o alemanes, sino entre franceses y árabes, en la época en la que gran parte de lo que hoy es España estaba invadida por los sarracenos.³⁰ En la *Chanson*, el emperador se ve obligado a abandonar la idea de liberar España del dominio sarraceno.³¹ ¿Será por eso que no se nombra a España, porque allí se la derrota? No dispongo de respuesta satisfactoria a esta pregunta.

Dejando de lado lo estrictamente literario, propongo una hipótesis de otro orden, quizás algo pedestre, para explicar el sentido del poema: más acá o más allá de toda literatura, de toda erudición, bien puede haber sido escrito meramente para halagar la famosa vanidad francesa, como tarjeta de presentación o *captatio benevolentiae*, ya que Francia fue uno de los países europeos que Borges visitaría poco después en ese mismo 1977.

Addenda

Algo, sin embargo, quedó inquietando mi curiosidad: ¿cuál sería la traducción correcta al alemán moderno de los versos de la imagen? Pedí por mail a una librería el libro *Das Rolandlied des Pfaffen Konrad* (Kartschoke, 1970: 308-309). Estos son los versos 7078-7085 en su idioma:

*Als ihn die Müdigkeit nicht mehr quälte,
er in den Schlaf gesunken war,*

30 Debe dejarse constancia, sin embargo, de que España no existía aún como país o reino, y de que las alianzas y enemistades no se daban entre "cristianos" y "musulmanes", según la lectura usual.

31 La derrota de sus tropas poco antes de cruzar la frontera de regreso a Francia no fue infligida a Carlomagno, en la historia real, por árabes, sino por vascos.

*Engel ihn hüteten
und Wachen rings um ihn standen,
da offenbarte ihm Gott
seine Zukunft.
Er sah im Traum
die wunderbaren Geheimnisse Gottes.*

Mi traducción:

Cuando el cansancio ya no lo atormentaba
y se había mecido en el sueño,
ángeles lo cuidaban
y guardias lo rodeaban,
le presentó Dios
su futuro.
Vio en sueños
los maravillosos secretos de Dios.

Las grandes diferencias con la traducción castellana antes reproducida se explican por el hecho de que el clérigo Conrado no tradujo meramente el original francés de *La Chanson de Roland*, sino que lo recreó y modificó de acuerdo a sus intenciones teológico-políticas.

Referencias bibliográficas

- Borges, J. L. (2000). *Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Emecé.
- Borges, J. L. (2003a). *Textos recobrados 3. 1956-1986*. Emecé.
- Borges, J. L. (2003b). *El círculo secreto*. Emecé.
- Borges, J. L. y Vázquez, M. E. (1980). *Literaturas germánicas medievales*. Alianza.

- Cámpora, M. (2015). Borges y el idioma de los franceses. *Cuadernos LÍRICO*, núm. 12.
- Cámpora, M. (2018). El francés según Borges. Barbara Cassin (dir.), *Vocabulario de las filosofías occidentales Diccionario de los intraducibles*, 1. Siglo XXI.
- Cámpora, M. y González J. (eds.) (2011). *Borges-Francia*. Educa.
- Gautier, L. (ed.). (1875). *La Chanson de Roland*. Alfred Mame et Fils.
- Hadis, M. (2021). *Siete guerreros nortumbrios*. Emecé.
- Kartschoke, D (ed.) (1970). *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*. Fischer Bücherei.
- Kossmann, E. (1886). *Die Altdeutsche Exodus. Tübner*.
- Maurer, F. (ed.) (1966). *Die Dichtungen der Frau Ava*. Max Niemeyer.
- Pluquet, F. (ed.) (1827). *Le Roman de Rou et des Ducs de Normandie*. Edouard Frère,
- Victorio, J. (ed.) (2008). *Cantar de Roldán*. Càtedra.
- Wace, R. (1827). *Le Roman de Rou et des Ducs de Normandie*. Pluquet.
- Wolfskehl, K. y von der Leyen, F. (1920). *Älteste deutsche Dichtungen*. Insel-Verlag.

Parte 4

La poesía y lo trascendente



La pregunta detrás de la obra

Ignacio Navarro

Si rasgaras el cielo y descendieras

Is. 63, 19b

Todo poeta trata de ir más allá de lo obvio. No todos lo consiguen. Los que lo logran establecen, por medio de la palabra, un sentido justo y apropiado para cada cosa que, en virtud de esa palabra que la desentraña, aparece cierta e innegable. Eso es, en parte, la poesía: una de las mejores maneras de decir la verdad. Y la belleza es, en cierto sentido, una posesión de la verdad sin esfuerzo. Hasta los objetos más simples y comunes se muestran en su singularidad irrepetible, sin que se haga necesaria ninguna razón externa que los justifique o demuestre, ya que la palabra poética los ha tornado evidentes. Así lo dijo Raine Maria Rilke:

Estamos aquí tal vez para decir: casa,
puente, vertiente, puerta, cántaro, árbol frutal, ventana,
todo lo más: columna, torre... pero para *decir*, compréndelo,
para decir *así*, como las mismas cosas
nunca en su intimidad pensaron ser (1993: 112).

Y muy parecido lo dijo Philippe Claudel:

He encontrado el secreto; sé hablar;
si lo deseas, sabré decirte lo que cada cosa desea decir (1997: 14).

Borges también. Palabras inmediatas, afines:

...el olor del jazmín y la madreSelva,
el silencio del pájaro dormido,
el arco del zaguán, la humedad
–esas cosas, acaso, son el poema– (1974: 19).

Y en otro lugar:

Quiero volver a las comunes cosas:
el agua, el pan, un cántaro, unas rosas... (Borges, 1989: 492).

El poeta confía en lo singular, en la vitalidad de lo frágil. También, con moderación, en la posibilidad de nombrarlo; confía en la *mención*. Pero hay poetas que, sin abandonar lo anterior, dan un paso más: cada cosa les habla de todas las cosas, de sus secretos vínculos:

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 (116).

Aquí el poeta confía, además, en los símbolos, en un cierto decir de las cosas más allá del lenguaje, en la posibilidad de evocar y de convocar en el poema, en lo dicho, lo no dicho, en la capacidad de acoger y de albergar misteriosas presencias y sutiles relaciones; confía en la *alusión*.

Por fin, algunos poetas comienzan a presentir en estas cosas una reunión y empiezan a ver en ellas, en cada una, en su “todo en el fragmento”, un mundo, un cosmos, una multiplicidad sin discordia, que requiere también de una palabra capaz de comunicarla. Hay un humus que hace ser y sostiene a todas las cosas. ¿Cómo decirlo?

Dejar un verso para la hora triste
que en el confín del día nos acecha,
ligar tu nombre a su doliente fecha
de oro y de vaga sombra. Eso quisiste.
¡Con qué pasión, al declinar el día,
trabajarías el extraño verso
que, hasta la dispersión del universo,
la hora de extraño azul confirmaría!
No sé si lo lograste ni siquiera,
vago hermano mayor, si has existido,
pero estoy solo y quiero que el olvido
restituya a los días la ligera
sombra para este ya cansado alarde
de unas palabras en que esté la tarde (Borges, 1974: 900).¹

“...unas palabras en que esté la tarde”. Este anhelo acompaña a Borges en una figura a la que recurre en toda su obra: el crepúsculo. Tanto el de la mañana como el de la tarde pueden ser un lugar de revelación: no se ve cada cosa, se adivinan todas, se ve el ser. No es extraño que él haya tratado esto, con segura perseverancia, desde su primer libro, en el poema titulado “Amanecer”, hasta en su último libro, en la poesía “La tarde”. “...unas palabras en que esté la tarde”. ¿Hay algo en lo que decimos?²

1 Este poema se titula “A un poeta menor, 1899”, cuya fecha es la del nacimiento de Borges, es decir que remite al propio autor.

2 Esa pregunta funciona como subtítulo de *Presencias reales*, libro de George Steiner (1991).

Se ha dicho (y yo, ahora, pasado el tiempo y las lecturas, tengo por opinión propia y convencida) que detrás de cada gran obra, acuciando y alentando cada obra de verdadera importancia espiritual, suele haber una sola pregunta. También hay otras, por supuesto, pero que más bien aparecen como satélites de la dramática pregunta central. Cada obra relevante, de modo más o menos explícito o insinuado, quiere aproximarse a la posibilidad de resolver qué es aquello que no ha de quedar inexpresado. La respuesta a esa inquietud se origina y se apoya en la pregunta que animará a toda la obra y le irá imponiendo una determinada forma.

Ahora bien, ¿qué pregunta subyace a la obra de Jorge Luis Borges? Lo que ahora afirmaré es ciertamente discutible, pero, para mí, esta pregunta es una de las más enormes que se han levantado en la literatura. La formularé así: ¿habrá *la Palabra*, Una y Única, capaz de contener, pronunciar y producir la totalidad de la realidad bella de forma simultánea?³

Y aquí es donde Borges ha dado su paso, quizás, más audaz: ya no se trata solo de la palabra que menciona, que celebra o establece a cada cosa; tampoco de la palabra que ve en cada cosa a todas y las alude; ni siquiera de la palabra que da cuenta del magma que hace ser a las cosas en este mundo y trata de poseerlo en la voz poética. Debe haber, más allá, una palabra capaz de dar razón de todas las anteriores. No son solo *unas palabras en que esté la tarde*. Se trata de algo más.

En el cuento “La escritura del Dios”, Tzinacán, el mago de la pirámide de *Qaholom*, dice:

3 En el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, leemos: “Hay poemas famosos compuestos de una sola enorme palabra” (Borges, 1974: 436). Forma parte del libro *Ficciones*, donde el autor trabaja sobre esa intuición. Lo hace con escepticismo, con esperanza, con ironía... Parece querer encontrar esa palabra y no saber dónde. En *El Aleph*, las mismas formulaciones ya serán de otra solidez y seriedad; Borges ya estará convencido de las posibilidades de aludir a esa “enorme palabra”.

Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. Con el tiempo, la noción de una sentencia divina parecióme pueril o blasfematoria. Un dios, reflexioné, solo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, *todo, mundo, universo* (Borges, 1974: 598).⁴

De manera que ya no es solo la propia palabra personal, sino una palabra que la excede, una palabra a la que se busca y anhela, una palabra otra y trascendente. Es trascendente porque es más que *todo, mundo, universo*. Es trascendente, y otra, porque en ella no solo está la belleza, sino la causa de la belleza; no solo están ahí todas las voces, sino su vertiente, la fuente. Es el fundamento, es la palabra asociada al todo, a lo definitivo y al destino de la forma humana. No es, pues, de extrañar que Borges imagine la aparición de esa palabra a la manera de un juicio, en su poema “Mateo XXV, 30”:

El primer puente de Constitución y a mis pies
frigor de trenes que tejían laberintos de hierro.
Humo y silbatos escalaban la noche,
que de golpe fue el Juicio Universal. Desde el invisible horizonte

4 El párrafo citado podría dar la impresión de que Borges, aquí, desiste de lo singular y busca una universalización. Pero es todo lo contrario: la “universalización” es el mencionado límite del lenguaje humano, que lleva a las inútiles y desesperadas voces *todo, mundo, universo*. La palabra que Borges intuye y busca es nada menos que el *singular* de Dios.

y desde el centro de mi ser, una voz infinita
dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras,
que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra):

— Estrellas, pan, bibliotecas orientales y occidentales,
naipes, tableros de ajedrez, galerías, claraboyas y sótanos,
un cuerpo humano para andar por la tierra,
uñas que crecen en la noche, en la muerte,
sombra que olvida, atareados espejos que multiplican,
declives de la música, la más dócil de las formas del tiempo,
fronteras del Brasil y del Uruguay, caballos y mañanas,
una pesa de bronce y un ejemplar de la Saga de Grettir,
álgebra y fuego, la carga de Junín en tu sangre,
días más populosos que Balzac, el olor de la madreSelva,
amor y víspera de amor y recuerdos intolerables,
el sueño como un tesoro enterrado, el dadivoso azar
y la memoria, que el hombre no mira sin vértigo,
todo eso te fue dado, y también
el antiguo alimento de los héroes:
la falsía, la derrota, la humillación.
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 (874).

Por eso, a lo largo de la obra de Borges, mientras se intenta el poema, también, a la vez, será constante la peregrinación en pos de esa palabra trascendente. Muchos poemas de Borges evocan esa palabra. También en la estructura de varios cuentos se hace evidente este camino; justamente: varían los temas, pero esa estructura permanece. Quizás el relato emblemático en este sentido sea “El acercamiento a Almotásim”: un estudiante, en Bombay, se ve envuelto en una serie de peripecias y debe esconderse

entre personas abyectas. Entre todas ellas, hay un hombre, también ruin, en quien el joven cree ver la revelación del sentido de su existencia. El texto lo refiere así:

...el estudiante incrédulo y fugitivo que conocemos, cae entre gente de la clase más vil y se acomoda a ellos, en una especie de certamen de infamias. De golpe –con el milagroso espanto de Robinson ante la huella de un pie humano en la arena– percibe alguna mitigación de infamia: una ternura, una exaltación, un silencio, en uno de los hombres aborrecibles. Fue como si hubiera terciado en el diálogo un interlocutor más complejo. Sabe que el hombre vil que está conversando con él es incapaz de ese momentáneo decoro; de ahí postula que éste ha reflejado a un amigo, o a un amigo de un amigo. Repensando el problema, llega a una convicción misteriosa: En algún punto de la tierra hay un hombre de quien procede esa claridad; en algún punto de la tierra está el hombre que es igual a esa claridad. El estudiante resuelve dedicar su vida a encontrarlo (416).

Luego de años de enorme derrotero, llega a su meta y queda ante una puerta. Llama. Llama golpeando las manos; ya no habla. Entonces se oye la inconcebible voz de Almotásim. Luego, una cortina se corre para que podamos pasar y el cuento termina (el cuento referido por el narrador, porque es un cuento dentro de un relato).

Señalemos algunos cuentos con una estructura análoga: “La escritura del Dios” (*El Aleph*), “El etnógrafo” (*Elogio de la sombra*), “Tigres azules” (*La memoria de Shakespeare*), “El milagro secreto” (*Ficciones*). Lo que se asoma e insinúa al final ya no depende del esfuerzo humano, aunque lo suponga. Se ha llegado ante la posibilidad de asistir a la palabra

capaz de pronunciar lo inefable. Por eso, estos relatos terminan en el silencio. Pero aquí hay que aclarar algo importante: no es que se postule al silencio por sí mismo como meta. Se trata de *callar con ocasión de la palabra*. No es que se llegue hasta “un silencio”; es que hace silencio el protagonista. Calla, para abrir el espacio en el cual, acaso, esa anhelada palabra única se diga a sí misma. A lo que se llega es a *la* palabra; una palabra que excede la pronunciación del poeta, pero palabra que, aunque él no pueda decir, puede convocar o aludir.

Pero es también importante señalar aquí otro elemento en lo que se refiere a la estructura de estos relatos: todos los esfuerzos de los peregrinos y sus búsquedas tienen sentido porque aquella palabra total que se insinúa *desciende*. En el caso de “El acercamiento a Almotásim”, lo que se plantea es que el mundo participa, de forma gradual, de la perfección a la que se aspira. Es una suerte de “vía de eminencia”, de camino de ascenso por una creciente belleza, que en cada peldaño deja entrever el siguiente y sospechar el último. Se hace patente la finalidad. También la búsqueda de Tzinacán es posible porque a su ascenso corresponde un descenso: la “rueda altísima”, el “resplandor de arriba”, la *visión* que por fin se le ofrece. En el final de “Tigres azules” hay una aparición: el mendigo que dice “*he venido*”. Antes se había dicho: “*las piedras son de arriba*”; y eso lo había dicho un anciano *con una voz que no era la suya*. Lo “de arriba”, lo “altísimo”, inexplicablemente se esboza aquí abajo.

Esa voz, esa palabra, está del otro lado, es de otro lado. Como en “El acercamiento a Almotásim”; o como en algunos poemas: en la ya citada rosa “*que el Señor mostrará a mis ojos muertos*”; o, como en “Everness”, en los dos últimos versos: “solo del otro lado del ocaso / verás los Arquetipos y Esplendores” (927). Pero este “estar del otro

lado” no es una clausura de esa palabra; por el contrario, hay una constante invitación al poeta para acercarse, intuir y labrar la voz propia con los ecos que ella va suscitando: *inspiración*.

Uno de los elementos más originales de la poética de Borges es, pues, concebir la trascendencia también como una simultánea “descendencia” a través de la cual lo inalcanzable participa:⁵

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético (635).

Años después, insistirá, de modo quizás menos intenso, en una forma más lírica: “Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música” (521).

5 Podemos enunciar un asunto sobre el cual Borges volvió muchas veces: la inspiración, todo un capítulo para estudiar en la concepción borgeana de la construcción de su literatura. Es posible al poeta la pronunciación de una palabra personal muy alta, que bien puede ser participación de una palabra superior. Solo participación; a la palabra superior es posible acceder solamente si ella se pronuncia a sí misma. No obstante, el fenómeno de la participación, de la inspiración, resulta un hecho fascinante: ocurre una palabra acerca de la cual el poeta puede decir “mía” y que, sin embargo, excede la capacidad de haberla pronunciado (Borges tocó este tema en algunos de los prólogos a sus libros de poesía, y también en muchas conversaciones y entrevistas). Y, como estamos haciendo referencia a una perspectiva teológica, no estará de más agregar que el aspecto de la obra de Borges que ve a la trascendencia también como “descendencia” es inimaginable fuera de un universo mental que no haya dado cabida al *ethos* bíblico. Es un hecho cultural que cabe señalar. No en vano Borges tiene dos poemas titulados “Juan I, 14”, que es el versículo del prólogo del evangelio de Juan donde leemos: “Y la Palabra se hizo carne y habitó entre nosotros” (Borges, 1974: 893). Existe, en la obra de Borges, una pregunta por lo que pudiera ser una palabra divina humanizada.

¿Qué es lo que es intraducible, pero que indudablemente *es*? ¿Cuál es la revelación que no se produce, pero que es *inminente*? Borges se maneja en un *umbral*: lugar de luz (*lumbral*) y a la vez de sombras (*umbra*), lugar penúltimo al que se llega por los propios medios, pero que requiere luego detenerse, quedar en estado de deseo y de espera hasta ser invitado a pasar. Lo que está más allá, adentro o del otro lado, es del “dueño de casa”, del “señor del misterio”.

Borges supo esto constantemente, y su obra se inclina o eleva en ese sentido, con una suerte de *teotropismo*, con una clarividencia que ningún asunto podía ensombrecer. Uno de los capítulos de su libro *Evaristo Carriego* termina así: “...nos hemos acercado a la metafísica: única justificación y finalidad de todos los temas” (147). Y es así que, en medio de “todos los temas”, Borges siempre estuvo atento a las grandes verticales de sentido, a la trascendencia que se instala en la palabra de todo gran poeta.

Pero, ¿qué es, quién es, en qué se verifica un gran poeta? Principalmente, en el hecho de haber legado un inmenso don que muy pocos pueden ofrecer: palabras que permiten decir algo que antes era imposible (todo gran poeta tiene algo de inaudito y de inaugural). Hombres como Borges viven vicariamente las vidas de los demás. La poesía la sentimos todos. Simultáneamente, sentimos que no se puede decir. Llega el poeta y la dice, y nosotros experimentamos la certeza de que, si hubiéramos podido decir eso, lo hubiéramos dicho exactamente así. Se nos ha manifestado, con la consiguiente alegría y libertad que eso provoca, que algo mudo en nosotros ahora puede ser expresado.

¿Qué es lo nuevo que se puede decir después de Borges, además, con el aditamento de su universalidad única? ¿Qué hace que cualquier hombre, de cualquier cultura, de cualquier lengua e incluso dialecto, una vez iniciada la lectura de Borges, persista en ella más allá de otras lecturas? ¿Qué

fue lo que Borges dijo y que todos los hombres necesitaban oír? ¿Qué escribió que le hacía falta a todo el mundo? Imposible decirlo a ciencia cierta; es un dato que se excede a sí mismo. Pero lo cierto es que Borges toca en el lector una cuerda interior definitiva, un lugar al que es imperioso llegar y al que parece que no se puede acceder salvo por la palabra del poeta argentino. Ese “lugar” no puede quedar inexpresado, pero hacía falta un don, una inspiración superior para decirlo, y no es imposible reconocer esa cualidad única en Borges. Abrió, desde una profundidad rica y secreta, un estilo de belleza, inteligencia y sentido que nos ha renovado y mejorado.

¿Qué dice ese lenguaje nuevo y mejor? Tal vez si existirá o no aquella Palabra, forma de todas las figuras. Eso que Borges llamaba el “Verbo hacedor” (360), el Verbo *poietés*, poeta, creador, hacedor pero con palabras, un Verbo que desde siempre haya quebrado el silencio de la nada; un cosmos; ...*una voz infinita / dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras, / que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra)*.

No hay ingenuidad en Borges, pero sí inocencia: una palabra original, pobre y genial como la de un niño adámico, no arrancada todavía de su singularidad ni sofocada por capas de sintaxis secundarias; algo del lenguaje anterior a la caída.

¿Qué dice ese lenguaje nuevo y mejor? La primera respuesta es, inevitablemente, tautológica: ese lenguaje nuevo y mejor solo se dice en la poesía de Borges; *su literatura es ese lenguaje*. Sencillamente, hemos de volver a su obra para que ella diga eso inaudito a lo que ahora podemos asistir. Pero también es evidente que ese lenguaje ha modificado a quienes lo han leído o escuchado, y que algo acerca de esa modificación puede ser dicho.⁶

6 Hay una segunda respuesta, complementaria de la anterior, a la que podríamos entender como paradójica: no se trata de “explicar” o de “interpretar” una obra sino de prolongarla, de hacerla

Hay un verso de Saint-John Perse que dice así: “Pero ¿qué es, oh, qué es eso que en todo, de repente, falta?”. Borges parece haber acercado una posible respuesta a esa hermosa y desgarradora línea. Porque Borges transformó la ausencia en inminencia, lo intangible en innegable. Ante esto, gracias a Borges, la tensión infructuosa de un deseo desbocado hacia lo inalcanzable se torna apertura serena que aguarda el Don.

No se puede traducir la literatura de Borges, transponerla a sus efectos. Pero la sabemos y la sentimos asociada a una forma de esperanza, a esa *rosa ilimitada que el Señor mostrará a mis ojos muertos*, a una suerte de nueva e inédita alegría que surge en nosotros y penetra en esa misteriosa síntesis de cordialidad e inteligencia a la que llamamos *sensibilidad*.

Referencias bibliográficas

Borges, J. L. (1974). *Obras completas 1923-1972*. Emecè.

Borges, J. L. (1989). *Obras completas 1975-1985*. Emecé.

Claudiel, P. (1997). *Cinco grandes odas*. Siglo XXI.

Rilke, R. M. (1993). *Elegías de Duino*. Cátedra.

Steiner, G. (1991). *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*. Destino.

resonar en ecos que le permitan seguir hablando, ahora con otras voces, con las voces que han sido modificadas por ella.

Versos sobre el Otro

Entre el escritor y un dios

Belén de los Santos

En esta nueva edición de las Jornadas Borges nos hemos propuesto conversar sobre su poesía. ¿Por qué, tratándose de una obra que ha cambiado el curso de la narrativa a nivel mundial, convocarnos entonces a pensar su obra poética? Una respuesta posible a esta pregunta, la más evidente, está en la belleza ineludible de algunos versos que sería una pena pasar por alto. Otra, quizá, se encuentre en el tono reflexivo de la poesía borgeana –especialmente en la de la última etapa de su obra– como espacio propicio para indagar sobre algunas claves que permitan pensar la literatura dentro de la obra de Borges en general.

Ya sea que se entienda como una búsqueda de sentido o como juegos nihilistas, la pregunta por cómo debe pensarse la literatura borgeana en relación con los tópicos que recorre y con los discursos provenientes de distintas disciplinas que articula ha sido una constante dentro de las lecturas críticas que la han abordado.⁷ En la segunda eta-

7 El trabajo de Robin Leferre, *Borges y los poderes de la literatura* (1998), propone un recorrido de la forma en la que los diferentes críticos han leído esta cuestión.

pa de la poesía de Borges, desde la publicación de *El hacedor* (1960) hasta *Los conjurados* (1985), la reflexión sobre la muerte (propia y ajena) y los significados que esta despierta adquieren gran relevancia. Se podría decir que la obra completa del escritor argentino rodea constantemente la pregunta por las limitaciones de la experiencia humana. Sin embargo, ya sea por el tono más intimista que impone el propio género lírico, por la autorreferencialidad explícita de alguno de sus textos o por la construcción de una figura autoral ya cercada por la muerte en esta última etapa (que, no obstante, se extenderá durante un cuarto de siglo), lo cierto es que esta zona de su poesía obliga a volver a pensar cómo leer el abordaje borgeano de la muerte y su revés: la posibilidad de trascendencia.

Claro está que plantear una lectura de estas cuestiones no significa intentar adivinar entre líneas un posicionamiento metafísico o religioso del autor, un gesto que poco tiene que ver con la crítica literaria. Sin embargo, sí puede resultar de interés rastrear en los textos que se hacen cargo de estas problemáticas una forma de comprender la potencia de la literatura como espacio fértil para explorar el propio límite del conocimiento humano.

Entonces, ¿qué puede pensarse como trascendente –si es que puede pensarse algo en ese sentido– en relación con la literatura? Tras este interrogante, propongo la lectura del poema “El otro”, publicado en *El otro, el mismo*, de 1964.

La literatura como invocación

El poema se abre con una invocación, un escritor llama a una divinidad con el objetivo de poder crear su obra:

En el primero de sus largos miles
De hexámetros de bronce invoca el griego
A la ardua musa o a un arcano fuego
Para cantar la cólera de Aquiles (Borges, 1974: 890).

Se trata de Homero al comienzo de la *Iliada*, quien invoca a la musa con el fin de ser capaz de plasmar en sus versos la historia de Aquiles. El comienzo del poema nos lleva así a otro comienzo: el primer verso de Borges vuelve sobre el primer verso de Homero. Y casi podría pensarse que remitirse al primer verso de Homero es igual que remontarse al comienzo de la literatura misma, por lo menos en la genealogía occidental que se traza desde la mitología griega en adelante. Entonces, es como si la invocación misma del escritor, el pedido de intervención de una divinidad para crear, estuviera puesta en el comienzo de la literatura como parte intrínseca de la labor literaria. Esta relación entre el escritor y la divinidad es un tópico recurrente en la obra de Borges:⁸ así permite trazar la analogía entre la creación literaria y la Creación divina. En ese paralelismo se cifra alguna clave en torno a pensar la literatura como actividad humana que anhela al menos la alusión de algo que excede sus posibilidades:

¿Por qué invoca Homero? ¿Por qué comienza así su canto?
Sabía que otro –un Dios– es el que hiere
de brusca luz nuestra labor oscura; [...] (890).

El verso comienza remarcando el *saber*: Homero, como primer escritor, sabe, es consciente de que necesita de la

8 Para acudir a la referencia más cercana en el tiempo, en el prólogo a este mismo volumen escribe sobre el poema "El Golem", que contiene "la relación de la divinidad con el hombre y acaso la del poeta con la obra" (Borges, 1974: 857).

intervención de esa divinidad para que su labor literaria se concrete. Y el yo lírico, que todavía no aparece en primer plano, pareciera afirmar ese saber. No se distancia diciendo que Homero *pensaba* o *creía* que esto era necesario. Nombrarlo como un saber implica posicionarse junto a él. ¿Y qué es lo que se afirma? El trabajo humano no alcanza para completar la labor literaria: su concreción depende del ingreso de un aspecto de lo divino en él. Así como el narrador de “El aleph”, ante su desesperación de escritor, reconoce que se encuentra “en análogo trance” (624) frente a los místicos que lo precedieron, acá el yo lírico junto a Homero afirma la necesidad de la invocación como condición de posibilidad del hecho literario. Es indispensable que otro sea convocado.

El otro –un Dios–

Si entendemos que el otro es, en cada caso, aquello que se encuentra por fuera de la propia identidad y pensamos lo propio como el conjunto de todas las posibilidades humanas, entonces el otro es, en última instancia, la divinidad, lo sagrado. Llevado a su relación con la escritura, más que tratarse de una definición metafísica o religiosa de la literatura, podríamos pensar esta relación como una forma de nombrar el ejercicio creador que implica apuntar hacia aquello que se encuentra más allá de las limitaciones del lenguaje humano. La literatura misma se define, entonces, como ese espacio dispuesto a franquear o cuestionar las barreras de lo decible por las voces de los hombres.

Y ese otro en el poema es nombrado como “un Dios”. Este Dios –en mayúscula– que, por el contexto de producción y de lectura, podríamos asociar a la tradición judeocristiana aparece como un dios monoteísta: Dios como nombre

propio y, por ende, único. Sin embargo, aparece antepuesto el artículo “un”, lo cual constituye una tensión en sí misma. ¿Cómo leer esta forma particular de nombrar a la divinidad? Recordemos, además, que antes también aparecía nombrada en la forma de la musa o el fuego (y, en ese caso, el artículo que la antecede podría estar remitiéndonos al politeísmo griego). Más que adscribir o tomar una tradición religiosa o mítica en particular, pareciera que el texto de Borges se servirá de imágenes y motivos de diferentes tradiciones que, en cada caso, le permitan nombrar ese *más allá de las posibilidades humanas* que entra en contacto con la labor literaria. ¿Y cómo nombrar a eso que es lo más radicalmente otro? A partir de las diferentes formas que los lenguajes humanos han construido para señalarlo, apuntando, justamente, hacia ese gesto.

Vale detenerse también en el verbo que se utiliza para marcar el ingreso de lo divino en el lenguaje literario humano: *herir*; como si hubiese algo en ese rebajarse (en este mismo sentido, *condescender* será un término también muy recurrente en la obra borgeana) de lo sagrado que penetra en esta creación humana, la literatura, destinado a dañar; como si esa creación que roza o juega con la capacidad divina del nombrar no pudiera darse sin dolor, sin sacrificio.

Por último, es necesario notar que, frente a esa dimensión de lo otro como “un Dios”, se contrapone “nuestra labor oscura”, donde el yo lírico aparece finalmente en primer lugar a través del posesivo plural de primera persona. Ese *nosotros* se constituye únicamente en relación con la labor literaria. ¿Quién configura, hasta acá, ese “nosotros”? Homero, que es el primero, el que sabía de esta dimensión divina, propiamente intrínseca a la literatura, y por eso invocó por primera vez. Y, junto a él, el yo lírico.

Don como marca: poesía y martirio

[...] siglos después diría la Escritura
que el Espíritu sopla donde quiere (890).

“Siglos después”: se enhebran estas escenas como una continuación. El poema va desde el comienzo de la *Iliada* hasta el *Nuevo testamento*. La referencia nos lleva a un pasaje del evangelio de Juan en el que Jesús conversa con el fariseo Nicodemo. Por un lado, se trata de un diálogo que parte de la afirmación de la realidad divina de Jesús: “Dios está en él”. Esa condición primera de encarnación de lo divino es una de las características que a Borges más le llama la atención de Jesús, un personaje que, por lo demás, es muy recurrente en su obra.⁹

Y es que, si en la creación literaria, el acto de crear a partir del lenguaje humano, se juega algo del contacto con lo divino, si el escritor es quien debe convocar el favor de un dios para crear, Jesús aparece entonces como su arquetipo. Un personaje que es literalmente la encarnación humana de lo divino es, bajo esta mirada, el Poeta por excelencia. En efecto, Jesús es recurrentemente nombrado de ese modo a lo largo de la obra de Borges.

Y, en la referencia bíblica que retoma el poema, es justamente Jesús quien da cuenta de la cualidad divina (del Espíritu) que guía o ingresa dentro del accionar humano. El yo lírico retoma su voz: “El viento sopla donde quiere, y oyes su sonido; mas ni sabes de dónde viene ni a dónde va; así es todo aquél que es nacido del Espíritu” (Juan 3:8, RVR).¹⁰

9 En este mismo volumen, Lucas Adur analiza el poema “Cristo en la cruz”, una imagen clave para pensar su figura en la obra borgeana.

10 La palabra en griego puede tomarse como viento o espíritu, según aclara la edición Reina-Valera de 1960.

Jesús es, en la obra borgeana, por un lado, el Poeta, por ser la encarnación de Dios en cuerpo de hombre, la divinidad que efectivamente puede articular las palabras humanas. Y es también, por otro lado, el martirio: el sacrificio necesario que conlleva la encarnación. Su figura parece retomar así la duplicidad abierta por el verbo “herir” antes: la encarnación y la cruz como dos caras de un mismo fenómeno. El mismo destino corresponderá a los poetas.

¿Cómo responde el dios, la divinidad, a la invocación del escritor?

La cabal herramienta a su elegido
da el despiadado dios que no se nombra:
a Milton las paredes de la sombra,
el destierro a Cervantes y el olvido (890).

Lo sagrado, eso que está más allá, eso otro, responde con la forma del don: el dios “da la herramienta”. Es una figura sobre la que Borges vuelve para pensar justamente esta relación entre la escritura y la divinidad. Y el don marca a algunos como elegidos: se trata de quienes serán capaces de traducir, cifrar en la creación literaria algo de lo nuevo, en el sentido del ir más allá de las posibilidades humanas.

¿Quiénes son los elegidos? Homero en el comienzo, ahora Milton y Cervantes; y el yo lírico, quien se desliza junto a ellos en la primera persona plural. Sin embargo, esa misma marca que distingue y que hermana implica también, como en Cristo, un sacrificio en la forma de pérdida o herida dentro del terreno de lo humano. Para Milton –como para Homero–, la ceguera;¹¹ para Cervantes, el destierro y olvido.

11 Recordemos que en “Poema de los dones” (Borges, 1974: 809) se utiliza repetidas veces la misma forma metafórica de nombrarla como “sombra”, en ese caso, sí en referencia al propio yo lírico borgeano.

La memoria y el poema en construcción

¿Qué puede haber, entonces, de trascendencia en la obra literaria? ¿Qué puede ingresar de lo sagrado en la creación literaria humana, si es que puede ingresar algo? Llegamos, así, al final del poema:

Suyo es lo que perdura en la memoria
del tiempo secular. Nuestra la escoria (890).

¿Qué queda más allá del límite último a toda vida humana que es la muerte? Toda creación humana está atada, como el lenguaje, al tiempo sucesivo y a ese límite final que implica perecer. Sin embargo, la memoria queda del lado de lo sagrado, de lo divino. Aquello que ingresa en la memoria trasciende limitación: la lectura permite el diálogo y la coexistencia de Homero, Milton, Cervantes y el yo lírico borgeano en un espacio por fuera del tiempo secular, más allá de la muerte.

La última nota del poema vuelve sobre aquel posesivo “nuestra”: la conformación de un nosotros, de una suerte de linaje que se arma en este poema desde Homero hasta el yo lírico, pasando por Milton y Cervantes, de elegidos que se unen, en una primera persona plural, en torno a una tarea creadora común. Frente a lo divino, comparten su condición mortal, la escoria, aquello destinado a desaparecer; pero los hermanas su actividad de creación literaria, son los traductores de aquello que está más allá del lenguaje de los hombres.

Y resulta interesante detenernos sobre ese *nosotros*, ese linaje, en el marco de la obra de Borges, que está repleta de referencias, menciones y reescrituras a textos de otros autores. Especialmente en esta última etapa de su obra, desde *El hacedor* en adelante, hay una suerte de vuelta sobre los

grandes escritores, los escritores consagrados, aquellos que justamente lograron trascender e ingresar en la memoria de nuestra tradición literaria. Sin embargo, solemos leer estas referencias como identificaciones individuales, uno a uno, del yo lírico o narrador borgeano con cada una de las obras de estos escritores y poetas: Borges-Homero, Borges-Milton, Borges-Cervantes. Podríamos pensar lo mismo para Dante, Shakespeare, Quevedo y otra multiplicidad de asociaciones que construye la obra en esa línea. Frente a esta lógica del uno a uno, aparece acá, en dos oportunidades, una vuelta insistente sobre el “nosotros” para nombrar a este linaje.

Gran parte de la literatura de Borges coquetea con la idea de que el objetivo último de la literatura –justamente en tanto intenta ir más allá de sus propias limitaciones humanas– es llegar a decir el Poema, la totalidad en el lenguaje (un objetivo imposible, y es frente a esa imposibilidad que se construye la creación literaria). Quizá una nueva formulación posible sea que este propósito, inalcanzable en la elaboración individual, cobra mayor sentido si es pensado como la construcción colectiva de ese *nosotros*.

Un fragmento de “Otro poema de los dones”, incluido también en *El otro, el mismo*, permite ilustrar mejor esta idea. Allí también se establece una relación particular entre el escritor y la divinidad, porque el poema es una larga sucesión de realidades por las que el yo lírico agradece “al divino / Laberinto de los efectos y de las causas” (936). Y, hacia el final del poema, puede leerse también su agradecimiento:

por Whitman y Francisco de Asís que ya escribieron el poema,
por el hecho de que el poema es inagotable
y se confunde con la suma de las criaturas
y no llegará jamás al último verso
y varía según los hombres (937).

Quizá el poema sea inagotable y solo tenga su versión individual e inconclusa en cada obra que haya ingresado a la tradición, pero se realice, a su vez, en la “suma de las criaturas” y ahí –no en una sola obra, sino en el conjunto, en la primera persona plural– deba ser buscado. ¿Qué hay de sagrado en la obra literaria? La posibilidad de saltar las limitaciones del tiempo que ciñe todo lo mortal e ingresar en la memoria, para poder ser parte, entonces, de la construcción del Poema: aquel que diga todo lo que nuestras pobres voces humanas (individuales) no llegan a decir.

Referencias bibliográficas

S. a. (1960). *La Biblia*. Reina Valera Revisada.

Borges, J. L. (1974). *Obras completas 1923-1972*. Emecé.

Lefere, R. (1998). *Borges y los poderes de la literatura*. Peter Lang.

“El hombre olvida que es un muerto que conversa con muertos”¹²

Trascendencia en algunos poemas de *El otro, el mismo*

María Sevlever

Trascendencia

Sabemos que Borges concebía, en alguna medida, a la metafísica y la teología como espacios de la ficción. Su escritura fue muchas veces abordada como una tergiversación de esos discursos, como un juego con los códigos y símbolos que pertenecen a los universos metafísicos y teológicos. Lucas Adur (2012) propone que Borges no solo parte de esa premisa (de entender a los mismos como producción ficcional), sino que incluso construye cierta “nivelación” entre estos discursos y el literario: de manera tal que no “rebaja” la metafísica y la teología a un escalafón degradado de la “verdad”, sino que *eleva* el sentido de la ficción y la literatura. Esto, para nosotros, habilita nuevas preguntas, conjeturas y respuestas sobre la propia producción literaria de Borges.

En *El otro, el mismo* (1964) podemos decir que este acercamiento a temas metafísicos (en particular, a nociones

12 “There are more things”, en *El Libro de arena* (1975).

sobre la muerte y la posibilidad de trascendencia) constituye un *leitmotiv*. Se trata de tópicos que el autor ya había abordado, por ejemplo, en *El hacedor* cuatro años antes, y que también se retoman con recurrencia en publicaciones posteriores; pero nos interesa indagar sobre cuál es la forma específica que adquieren en este volumen, dedicado en su totalidad a las formas poéticas, y que abre el último periodo de publicaciones del autor. Para eso, nos detendremos en algunos de los poemas que abordan preguntas teológico-metafísicas, pensando en si es posible leer una formulación definitiva. La pregunta por la trascendencia, por aquello que *queda* al morir, tiene su revés en el cuestionamiento sobre qué es lo que se pierde con la muerte; y esta doble inquietud, como veremos, es constante. No es posible preguntarse por aquello que permanece sin distinguir aquello que termina.

Antes de continuar, es necesario establecer una aclaración sobre el concepto de trascendencia, porque concentra una acepción doble: se puede hablar de trascendencia en términos de acceso a una instancia posterior a la muerte, pero también para referirse a aquello que se hizo en vida y que perdura, en el mundo de los vivos, aun después de muerto el hacedor. Los poemas sobre los que reflexionamos exploran ambos sentidos de lo trascendente, muchas veces de forma condensada, en relación a la vida y la obra de diversos personajes.

En *El otro, el mismo* Borges hace uso de formas poéticas cerradas (utiliza, en muchos casos, el soneto e incluso uno de sus poemas rinde homenaje a su creador). Establece una interesante contraposición con la construcción de *Fervor de Buenos Aires*, por ejemplo, su primer poemario, donde predomina el verso libre. No deja de ser significativo que elija estas formas cerradas (una búsqueda de la rima, de métricas fijas) para inaugurar un periodo de retorno a la poesía:

en *El otro, el mismo* esta forma (históricamente más clásica, más tradicional) asume, paradójicamente, una suerte de renovación. Esta elección de métricas fijas y formatos cerrados podría producir una apariencia de cerrazón, de conclusividad, incluso de solemnidad; y, sin embargo, consideramos que hay aspectos, sobre todo en relación a los tópicos de este trabajo (la muerte y la trascendencia), que quedan abiertos, inconclusos, interrogados. Muchos de los poemas de *El otro, el mismo* se encuentran atravesados por la pregunta acerca de qué significa pero, sobre todo, por aquello que produce (o desarma) la muerte. Veremos que, al poner en diálogo más de dos poemas entre sí, esta pregunta queda abierta.

“Símbolo de sí”

Muchos de los poemas de *El otro, el mismo* son recuerdos, palabras dedicadas a personas fallecidas; a poetas y personajes históricos de siglos pasados, trascendentales y también intrascendentes; a Walt Whitman, a Carlos I y XII, a Baruj Spinoza, a un poeta sajón, a un poeta menor, al que inventó el soneto, al lector o los lectores, al propio Borges, que parece no olvidarse nunca de que será un muerto que converse con muertos. En este sentido, nos interesa leerlos también teniendo en cuenta las concepciones plasmadas por Lefere (2005), quien postula que Borges reniega de lo autobiográfico pero hace, al mismo tiempo, un uso literariamente muy productivo de la perspectiva personalista. Para Lefere, esa postura, en apariencia contradictoria, tiene dos explicaciones: la primera, que la escritura tiene por objeto *construir* antes que *expresar* la subjetividad del autor (en otras palabras, que la subjetividad no precede del todo a la escritura); la segunda

explicación refiere a la productividad que puede ofrecer para un autor construir un “símbolo de sí” en su obra. Borges, una y otra vez, moldea y actualiza este “símbolo de sí” de varias formas (incluyéndose, como personaje o como voz poética, en sus escritos; luego en su numerosa obra oral, como figura pública, e incluso reformulándose más tarde en sus correcciones y reediciones); incluso, pareciera hacerlo a sabiendas de aquello que la riqueza de ese símbolo dejaría para los juegos ficcionales ulteriores (o sea, si se quiere, pensando en las potencialidades de la trascendencia). Y, a su vez, juega con ese “símbolo de sí” del resto de las figuras que incluye en los poemas de este volumen. Parte de esta “conciencia de trascendencia” se ve en la elección de esas otras personalidades que aparecen en el poemario. Su “símbolo de sí” se pone en tensión con muchos otros; otras figuras de autor, otros nombres propios. Se refleja, se esconde, se compara con esas otras trascendencias.

En este trabajo nos detendremos en tres puntos que sintetizan un recorrido posible: en primer lugar, momentos del poemario en donde la muerte se configura como una instancia epifánica, de acceso a cosas hasta entonces vedadas. Luego, otros en donde se pone de manifiesto qué es lo que queda y qué es lo que se pierde con la muerte. Y, por último, nos preguntamos qué es lo que se espera o lo que se le pide, en definitiva, a la muerte. Veremos que, en ocasiones, se espera un borramiento, el olvido; y en otras, recuerdo y permanencia. Consideramos que el yo poético de esta obra se desliza en este vaivén en relación a esa autofiguración autoral (o a la construcción del “símbolo de sí”). Proponemos pensar este movimiento de vaivén desde dos ejes que sugieren acercamientos distintos: por un lado, la muerte como revelación y, por el otro, la muerte como pérdida.

Muerte como revelación

El primer tópico sobre el que nos vamos a detener, entonces, es el de la muerte representada como una instancia epifánica, como una circunstancia en la cual las cosas revelan su aspecto “verdadero”. Con la muerte, al hombre le es dado saber cosas que hasta ese momento le eran inaccesibles. Establece un corte, un acceso a la Verdad. La muerte aparece como un velo que se levanta. En los últimos versos del poema “Everness”, por ejemplo, leemos: “Solo del otro lado del ocaso / Verás los arquetipos y esplendores” (Borges, 1974: 927). Esta idea de acceso a lo Real, otras veces, involucra también la identidad o la esencia del poeta mismo. “El mar” concluye así: “¿Quién es el mar, quién soy? Lo sabré el día / ulterior que sucede a la agonía” (943). La muerte es concebida como una forma del despertar. El poeta tiene la expectativa de acceder, al traspasarla, a un conocimiento superior, sobre el mundo y sobre sí mismo, que sospecha o intuye pero al que hasta entonces no había podido llegar. La vida es una apariencia y las formas auténticas están del otro lado.

Otros dos poemas refieren, casi con las mismas palabras, a esas formas de lo real, con matices distintos que nos proponen una diferenciación sobre estas dicotomías de lo real/artificio y de lo verdadero/falso. “A quien ya no es joven” empieza así: “Ya puedes ver el trágico escenario / y cada cosa en el lugar debido” (895), como si la cercanía de la muerte develara las posiciones correctas, un acomodarse de las cosas en sus lugares auténticos; como si lo que es cierto se configurase, ante los ojos del poeta, en esa instancia. La muerte, además, se representa como una cercanía, una inminencia. El poeta elige no ficcionalizar y no representar un universo más allá, sino enfocarse en los efectos que esa cercanía produce en su presente, en su inmediatez.

Otro poema, “El despertar”, comienza así: “Entra la luz y asciendo torpemente / de los sueños al sueño compartido” (894), haciendo explícita esta noción de la vida como un sueño, como una apariencia: “el sueño compartido”. El poema finaliza con una imagen del olvido como destino deseable: “¡Ah, si *aquel otro despertar, la muerte*,¹³ / me deparara un tiempo sin memoria” (894) haciendo, al mismo tiempo, un nuevo hincapié en esa relación entre la muerte y el despertar. El despertar del sueño desemboca en ese “sueño compartido”; la muerte, por su parte, en lo Real como único despertar verdadero: se configura de nuevo como el corrimiento de un velo, como un hecho que organiza, que da sentido, que disipa la confusión.

Muerte como corte y como pérdida

Si en los poemas mencionados la muerte es una especie de pasaje de una dimensión a otra que permite *ver* de forma distinta, en otros poemas se representa una cesura, un límite entre lo que queda y lo que no. La pregunta es cómo eso se evidencia, y esta pregunta es, también, sobre cómo leer: de qué modo entendemos esa resignificación, ese cambio en el sentido del recorrido de un personaje (y cómo lo nombra el poeta). La muerte produce un quiebre en la interpretación sobre el devenir de una vida: a veces es esclarecedora –evidencia qué de aquello que se hizo va a perdurar–; otras, muestra cómo lo que parecía permanente se torna irrepetible, se pierde.

En relación a esta cesura entre lo que se pierde y lo que queda, hay dos poemas que llevan el mismo título, “A un poeta sajón”, que cifran esto de forma muy interesante.

13 Todas las bastardillas son nuestras.

El primero –en orden de aparición en el volumen citado de las *Obras completas*– comienza y termina así: “Tú cuya carne, hoy dispersión y polvo, / pesó como la nuestra sobre la tierra [...] / hoy no eres otra cosa que unas palabras, [...] Hoy no eres otra cosa que mi voz / cuando revive tus palabras de hierro” (906). En este poema, lo que se pierde al morir tiene que ver con la carne, con el cuerpo, con lo que tiene peso y marca la tierra. Está claro que eso pertenece al orden de lo irrecuperable. Lo que perdura, en cambio, es la obra: *las palabras*. La palabra encarnada en la voz de un nuevo poeta, el que escribe ahora. El segundo poema del mismo título abre y cierra así: “La nieve de Nortumbria ha conocido / y ha olvidado la huella de tus pasos [...] / ¿Dónde buscar tus rasgos y tu nombre? / Esas son cosas que el antiguo olvido / guarda. [...] / Ahora solo eres tu cantar de hierro” (945). Hay una clara distinción entre lo que pertenece a la instancia de los vivos y lo que pertenece, en cambio, a la posibilidad de trascendencia. El nombre y los rasgos se perdieron; sus palabras permanecen y viven al leerse.

Ahora bien, en relación a cómo la muerte también produce (o no) claves sobre la modificación de la vida de un hombre que se acerca al final, leemos “Una mañana de 1649”, que relata la marcha de Carlos I de Inglaterra hacia su ejecución: “sabe que hoy va a la muerte, no al olvido, / y que es un rey. [...] / No lo infama el patíbulo. Los jueces / no son el Juez. Saluda levemente / y sonrío. Lo ha hecho tantas veces” (944). Vemos cómo aparecen dos cuestiones recurrentes en este poemario: por un lado, la forma en que asoma el plano trascendental; “Los jueces no son el Juez”: el resto, el *juicio real*, se hará en otro lado; no acá. Vuelve a plasmarse esta instancia donde lo que sigue a la muerte se representa como una incógnita, la misma a la que nos referimos en relación a “Everness” o a “El mar”. Pero acá, además, no hay olvido. En algún punto, podemos asumir que el poeta emparenta el

estatus del personaje con la imposibilidad del olvido: es un rey. Desde la perspectiva del poeta, la muerte no modificará la identidad del personaje; acaso lo contrario. Lo detendrá en cierta esencia, en ese rasgo. Así, en este poema quedan plasmados esos dos aspectos de la trascendencia que mencionamos antes: por un lado, qué es lo que espera en esa instancia posterior, de “juicio real” (con *el Juez*); por el otro, aquello que queda del rey en este plano (ese estatus, esos rasgos, esa memoria). Acá, ligado a esta identidad, aparece aquello que se hace de forma tan habitual que no cambia siquiera con la muerte; un hábito que hace al hombre, y que parece ser más fuerte que el final. El saludo y la sonrisa, en el caso del rey, su repetición, lo acompañan hasta allí. Hay otros poemas donde lo cotidiano aparece como algo inmutable incluso después de la muerte, como parte o marca de ese legado que constituye lo que permanece. Tal es el caso de “Los compadritos muertos”: “Perduran en apócrifas historias, / en un modo de andar, en el rasguído / de una cuerda, en un rostro, en un silbido” (949). Lo que hacían continúa haciéndose, de alguna forma, más allá de ellos. La vida de un hombre parece fusionarse con el hábito y la repetición; como si la identidad, ante el final, se develara como aquello que se repite, que se hace sin cesar, que no puede dejar de hacerse. En este sentido, la muerte permite distinguir esa marca de la existencia, permite leer cómo queda la realidad después de su desaparición. Desde la perspectiva del poeta, se interpreta cierta permanencia, cierta continuidad. El que lee esa continuidad, el que distingue los cambios, es el poeta.

Sin embargo, la repetición también muestra lo irrecuperable en el último instante antes de perderse para siempre. La muerte hace que se distinga esa aparición final, su determinamiento. Como el saludo del rey, el poeta, en varios de los versos de este volumen, alude a esas cosas que se repiten a lo largo de una vida hasta que dejan de hacerse. En “Límites”,

por ejemplo, adopta la primera persona del singular: “De estas calles que ahondan el poniente, / una habrá (no sé cuál) que he recorrido / ya por última vez” (879). En “A quien ya no es joven”, el yo poético expresa: “Ya te cerca lo último. Es la casa / donde tu lenta y breve tarde pasa / y la calle que ves todos los días” (895). Lo que era cotidiano se vuelve definitivo, deja de repetirse. El poeta estructura aquello que quedará, en apariencia, con una forma definitiva cuando sea visto por última vez. Esa imagen es legible a los ojos del que va hacia la muerte –del que escribe–, que vuelve a ubicarse en ese espacio de la perspectiva trascendente: sugiere de nuevo ese lugar de conocimiento superior, elevado o más allá de los hombres, que puede configurar solamente la poesía. Y, en este caso, esa perspectiva parece proponer una clausura: “Ya te cerca lo último”. Acá sí se da por hecho el olvido –el destino para los no reyes– y, de este lado, la muerte invita a detener la búsqueda de ese espacio trascendente, no ofrece revelaciones. “Límites”, sin embargo, es más complejo en este sentido, porque cifra todos estos aspectos. Hay un ordenamiento ante el final, está también configurada la pregunta por aquello que nos trasciende, o por el conocimiento que espera más allá: “¿Quién nos dirá de quién, en esta casa, / sin saberlo, nos hemos despedido?” (879); y se encuentra, también, la pérdida absoluta (la muerte, precisamente, como límite): “Hay, entre todas tus memorias, una / que se ha perdido irreparablemente; / no te verán bajar a aquella fuente / ni el blanco sol ni la amarilla luna” (879). La muerte barre, incluso, con el olvido: “Lo que me ha olvidado se aleja”. Ni siquiera el olvido queda. Nos muestra un más allá del olvido. Hay momentos, entonces, de estos poemas que refieren a la llana pérdida, a aquello que ni se transforma, ni se reconfigura, ni emerge revelado. Pero el poema se escribe *de este lado*, y se realiza jugando con esa posibilidad, exclusivamente poética, de acceder –de inventar– a una perspectiva

superadora, abarcadora de la vida, de la muerte y de la trascendencia: un poeta que habla con muertos y juega con la posibilidad de descifrar de qué se trata la muerte, cómo se lee aquello que se deja, cómo se escribe –se prefigura– lo que permanecerá. Y, por supuesto, se trata de escribir, asimismo y para sí mismo, un destino, un legado.

Es interesante, en esta línea, pensar en cierta contraposición entre los sentidos que construyen “Límites” y “Everness”. El segundo establece, como dijimos, ese *traspaso* que permite imaginar la muerte, pero también configura a la existencia universal como una suerte de Aleph, como el ser parte de una memoria o un conocimiento superior donde todo se guarda, donde todo permanece: “Dios, que salva el metal, salva la escoria / y cifra en su profética memoria / las lunas que serán y las que han sido” (927). Todo ya está, de alguna manera, ahí, pero nuestra conciencia, limitada, encuentra ese otro acceso solamente con la muerte. En “Límites”, sin embargo, se expresa esa pérdida que la muerte instala: “Si para todo hay término y hay tasa / y última vez y nunca más y olvido” (879); pero también se alude a esta noción de una conciencia superior que guarda los elementos que la conciencia de los mortales pierde:

[...] una habrá (no sé cuál) que he recorrido
ya por última vez, indiferente
y sin adivinarlo, sometido
a quien prefija omnipotentes normas
y una secreta y rígida medida
a las sombras, los sueños y las formas
que destejen y tejen esta vida (879).

El poeta no lo sabe, pero alguien o algo, en algún lugar, parece saber. Esta perspectiva, *sub specie aeternitatis*, refleja una búsqueda de la voz poética por ubicarse en un más allá, en ese espacio de la trascendencia, inaccesible para los

hombres. Y, sin embargo, lamenta –y de antemano– la pérdida terrenal; lo finito deja una marca, una inquietud. Esa perspectiva omnipresente, aludida en más de un poema, que parece alojarlo todo, integrarlo todo, capaz de distinguir y preservar aquello que los hombres no, parece ser uno de los enigmas centrales de este poemario.

Qué se espera de la muerte

Podríamos concluir, de alguna forma, que el poeta parece pedir para sí mismo un destino similar al que le está escribiendo al poeta anónimo de “A un poeta sajón”: “Que mis días merezcan el olvido, / que mi nombre sea Nadie como el de Ulises, / pero que algún verso perdure” (906). Que queden, sobre todo, las palabras; pero ni siquiera la palabra del nombre, sino la de la obra. Hay poemas del volumen que son odas, citas, referencias a poetas consagrados, con nombre y apellido, pero en este, dedicado a un poeta sin nombre, el poeta pide “que *mi* nombre sea *Nadie* como el de Ulises”. Por momentos, el nombre propio parece poder perderse antes que la escritura, y esa tensión, entre la pérdida y la persistencia del nombre, parece condensarse en ese verso: hay una intención de borramiento y está, a la vez, la insistencia en el nombre. Esto también es una pregunta central para la obra borgeana, en este procedimiento de construcción del “símbolo de sí”: qué lugar tiene el nombre en la permanencia, en el recuerdo, en la tradición, incluso en la propia obra,¹⁴ puesto que Borges no parece haber estado

14 Para problematizar esta cuestión leemos, por ejemplo, la reflexión borgeana plasmada en “Paul Goussac” (1929, luego en *Discusión*, 1932): “No hay muerte de escritor sin el inmediato planteo de un problema ficticio, que reside en indagar —o profetizar— qué parte quedará de su obra. Ese problema es generoso, ya que postula la existencia posible de hechos intelectuales eternos, fuera de la persona o circunstancias que los produjeron; pero también es ruín, porque parece

particularmente ocupado en borrar su nombre propio de su producción literaria.

Si retomamos, entonces, esa idea de “símbolo de sí” elaborada por Lefere, Borges, en estos poemas, ciertamente continúa, incluso en uno de sus últimos volúmenes, trabajando sobre la construcción de este símbolo. La voz poética que se despliega en varios de los poemas de *El otro, el mismo* tiene una relación, por lo menos, ambigua o ambivalente con la idea de la muerte en general, y con la muerte del poeta en particular. ¿Podemos decir que hay un pedido de olvido, de borramiento del nombre pero, en simultáneo, de perduración de la obra? ¿Hay una reivindicación de la muerte como despedida de la vida mundana, de aquello que solo trae sufrimiento? ¿Hay un alivio en el desprendimiento de la carne y de la historia? Sin dudas, hay algo del final que trae sosiego y que, en ocasiones incluso, se reclama, se anhela. Podemos leer este sentido en “A Carlos XII”: “el mármol, *al fin*, será el olvido” (908); o en “Edipo y el enigma”: “*piadosamente* / Dios nos depara sucesión y olvido” (929). Si recordamos por un momento el final del primer “A un poeta sajón” que aparece en el volumen, “que mi nombre sea Nadie [...], / pero que algún verso perdure” (906), el poeta parece estar pidiendo para sí mismo, en simultáneo, olvido y trascendencia; borramiento y permanencia: borramiento del yo, de los rasgos personales; trascendencia de los versos.

Este doble movimiento, donde el poeta expresa la conciencia de la pérdida absoluta pero, a la vez, una especie de convencimiento de totalidad y de pervivencia de la obra, se sintetiza en dos poemas de esta publicación en particular. “Composición escrita en un ejemplar de la Gesta de Beowulf” expresa:

husmear corrupciones. Yo afirmo que el problema de la inmortalidad es más bien dramático. Persiste el hombre total o desaparece” (Borges, 1974: 234).

Será (me digo entonces) que de un modo
secreto y suficiente el alma sabe
que es inmortal y que su vasto y grave
círculo abarca todo y puede todo.
Más allá de este afán y de este verso
me aguarda inagotable el universo (902).

En estos versos, se propone al alma como algo inmortal: el poeta no solamente pide la perduración de la obra, sino también del alma. Ese universo que la alojaría parece ser, por un momento, dos distintos y el mismo, condensando esos dos aspectos de la idea de *trascendencia*: aquél donde permanece la obra –en el plano de los vivos– y también el que espera del otro lado, el plano de *las verdades*, al que se accede solo con la muerte. El otro poema es “Ewigkeit” (que significa, en español, “Eternidad”, igual que “Everness”), que expresa: “Torne en mi boca el verso castellano / a decir lo que siempre está diciendo / desde el latín de Séneca: el horrendo / dictamen de que todo es del gusano” (928), para después, sin embargo, negar esta idea: “Sé que una cosa no hay. Es el olvido; / Sé que en la eternidad perdura y arde / Lo mucho y lo precioso que he perdido / esa fragua, esa luna y esa tarde” (928).

En “Edipo y el enigma”, Dios deparaba sucesión y olvido, casi como un consuelo. En este poema, en cambio, olvido no hay. En la *eternidad* (y aparece este otro modo de nombrar ese espacio-tiempo de la trascendencia, desde el nombre mismo del poema), todo perdura. La pérdida es ilusoria. Pero incluso el centro de este poema pone en escena la tensión inherente a la voz poética: el verbo quiere decir que todo es del gusano, del mismo modo que “en algún lugar está escrito el epitafio” (924); pero el poeta –para variar en Borges– se contrapone a sí mismo; creer en la caducidad sería una cobardía. Postula, entonces, la certeza

de perennidad. ¿De qué se trata esa eternidad? Se trata de este espacio de perduración en relación a esa primera acepción de la trascendencia: el plano superior, posterior o por fuera de la vida humana. A través de la voz lírica, este espacio muchas veces se configura o se alude poéticamente para plasmar preguntas, hipótesis, sobre el destino del poeta (y de su obra). Es desde este lugar, consideramos, que el poeta puede permitirse explorar hipótesis sobre ambos sentidos de la trascendencia personal. Y es este gesto, también, un recurso central de la obra borgeana que invita a abrir, explorar y estimular la proliferación de hipótesis sobre los elementos que hacen a este universo en el que nos toca encontrarnos centralmente enigmático. Podemos aventurarnos a pensar si ese intento de acceso a la perspectiva trascendental, ese que es, centralmente, un gesto literario, no tiene por objeto mostrarnos que es la escritura –la poesía, concretamente– el espacio donde se aloja, incluso, lo que se perderá.

Referencias bibliográficas

Adur Nobile, L. M. (2012). Escándalos de la razón - Nivelación y desajustes de la literatura y la teología en "La otra muerte" de J. L. Borges. *Teoliteraria*, vol. 2, núm. 3, pp. 124-142.

Borges, J. L. (1974). *Obras completas 1923-1972*. Emecé.

Lefere, R. (2005). *Borges. Entre autorretrato y automitografía*. Gredos.

La muerte o el revés de la trama en *Los conjurados*, libro final de Borges

María Amelia Arancet Ruda

A María Amelia Ruda,
mi madre.

De la extensa obra poética de Jorge Luis Borges he leído con mayor detenimiento el primer libro y el último. Esas lecturas han tenido móviles más bien azarosos. *Fervor de Buenos Aires* me cautivó, sobre todo en su primera edición; estimo que, fundamentalmente, por mi inicial pasión por la vanguardia, especialmente literaria y, más aún, argentina. Tal firme interés por estudiar lo vanguardista en poesía ha quedado en evidencia en mi largo estudiar a Jacobo Fijman.

En cuanto al último libro, la causa parece mucho más ligada a un destino –el mío–. En 1986, durante mi primer año en la carrera de Letras, año del fallecimiento de nuestro autor, mi madre me regaló *Los conjurados*, en su segunda edición en Alianza.¹⁵ Extrañamente, es el único libro que mi madre me regaló en toda su vida. Posiblemente, con un velado afán de comunicación, realicé un breve estudio sobre él en 1996 (Arancet Ruda, 1999); y, posiblemente, con intención de reencuentro, vuelvo a hacerlo veinticinco años después. Así, este modesto trabajo sobre *Los conjurados* es

15 Todas las citas de *Los conjurados* provienen de esta edición.

un homenaje a mi madre. Supongo que a Borges le hubiera gustado ser ocasión del tendido de este puente.

A lo largo de este trabajo nos detendremos en tres aspectos que la lectura, el análisis y las asociaciones arrojarán: el asomo de lo personal, la muerte y la trama en mutua correspondencia, y la categoría de “libro final”.

Algo diferente en lo conocido

Al ingresar en este decimosegundo poemario y pos-trer libro, lo primero en lo que reparamos es en cómo está compuesto.¹⁶ El índice de textos nos llama inmediatamente la atención. Entre ellos, los dos primeros (el “Prólogo” y la dedicatoria, titulada “Inscripción”)¹⁷ serían usualmente considerados paratextos; aunque, en el caso de Borges, no exclusivamente; sabemos que sus prólogos merecen una atención aparte y especial. Por otro lado, así lo registró el editor, pues en el prólogo Borges señala “unas cuarenta composiciones” (1985: 14), mas en el índice constan cuarenta y dos. Todas se contabilizan, pues provienen de su pluma.

Como es usual en la literatura de nuestro autor, no hay emocionalidad abierta, de acuerdo con una recatada timidez dominante en su escritura. Pero sí hay afectividad, volcada de maneras más o menos indirectas. El afecto en estas letras está retenido en cuanto a dejar ver su aspecto, sus rasgos; pero no en cuanto a su insistente presencia solapada.

16 Estamos contando *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929), *El hacedor* (1960), *El otro, el mismo* (1964), *Para las seis cuerdas* (1965), *Elogio de la sombra* (1969), *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1977), *La cifra* (1981) y el que nos ocupa, *Los conjurados* (1985).

17 Opinamos que, especialmente en este libro final, la voluntad de Borges al seguir adelante con su habilidad de escribir es, en verdad, el deseo de inscribir, para que perdure.

Tal insistencia –emisaria de la afectividad, entonces– toma la forma de iteración, que, además, reedita el imaginario que es seña de identidad borgeana, es verdad, pero no la única. La iteración de las figuras tópicas de la muerte, de la trama (a pesar de no ser nuevas) y de estructuras determinan un presente de la enunciación algo distinto. En *Los conjurados* la mirada de un sujeto añoso, que, por inquisitiva, es ineludiblemente retrospectiva, está cargada de contenida emotividad; salvo en un texto que es la excepción, porque en él lo emocional se despliega. Luego volveremos a este punto relativo a lo emocional y nos detendremos en él, donde –sospechamos– se abrió alguna compuerta.

La muerte y la trama

Vamos a señalar, entonces, los mentados motivos de la trama y de la muerte, pero no haciendo un puntilloso registro, sino viendo de qué maneras se presentifican e interactúan funcionalmente entre sí.

La trama, tan recurrente en la obra de Borges, vuelve a aparecer en *Los conjurados*. Actúa como motivo condensador e imagen fundante, para dar cuenta de la diversidad del universo. La composición que así se denomina, “La trama” (23), termina con un largo verso explicativo de la extensa enumeración que lo antecede en el poema: “No hay una sola de esas cosas perdidas que no *proyecte ahora* una larga sombra y que no *determine* lo que haces *hoy* o lo que harás *mañana*” (24, nuestro destacado). “Ahora”, “hoy”, “proyectar”, “mañana”: cada cosa avanza a lo largo del tiempo urdiendo conexiones y permitiendo la renovada continuidad, de acuerdo con el *habitus* de la concepción del tiempo como discontinuo, por ejemplo,

de Gaston Roupnel.¹⁸ Así se arma el tejido, que es, simultáneamente, dispar y homogéneo –cfr. “1982” (93)–; trama que en “La suma” es caracterizada como “[...] vasta algarabía / de líneas [...]” (41), “algarabía” que conforma la vida y el rostro de un *everyman*, un hombre cualquiera.

Como sabemos, uno de los recursos más usados por Borges en su poesía es la enumeración, acerca de la cual dice “que los tratadistas llaman caótica y que, de hecho, es cósmica, porque todas las cosas están unidas por vínculos secretos” –cfr. “Alguien sueña” (44)–. La enumeración, frecuente figurativización (Greimas, 1970) de la trama en poemas de Borges, no construye únicamente en el área del imaginario. La repetición estructural –por ejemplo, con anáforas y paralelismos– genera una malla. Este conjunto de hilos cruzados y enlazados no es, en el poemario que nos ocupa, un motivo más. Está presente muchas veces en la estructura de superficie por medio de la mención explícita del semema “trama”; y otras, figuradamente, a través de la abundante enumeración de elementos que se tejen, incluso hasta tener la apariencia de listas o de catálogos. Sin embargo, esto no es todo, la trama no queda ahí. En la estructura profunda hay un mecanismo de productividad discursiva que funciona de forma parecida a ella. Por este mecanismo generativo, se da una elisión central que pide, para cubrir el consecuente vacío circundante, una proliferación metonímica. Severo Sarduy (1972: 170) explica este mecanismo de la proliferación a propósito del barroco: en torno de un significante elidido –dice– nace una cadena de significantes, de manera que podemos inferirlo. En el caso de Borges, la elipsis

18 Roupnel (Francia, 1871-1946) fue un caro amigo y colega de Gaston Bachelard en la Universidad de Dijon en la década de 1920. Bachelard toma su noción de “habitus” en *La intuición del instante*, de 1932.

nunca es total; ocurre solamente en el cuerpo del texto; por lo general, el significante en cuestión está desplazado, por ejemplo, en el título o bien hacia el final del poema. Este mecanismo, entonces, fabrica una trama que queda a la vista, es decir que la figurativiza (Greimas, 1970) en el mismo crecimiento discursivo. La composición “Haydee Lange” es un excelente ejemplo de este mecanismo. En ella, una vez más, la enumeración de casi catorce versos enteros y el breve remate explicativo – “[...] Esas cosas, / sin nombrarte te nombran” (Borges, 1985: 75)– invitan al lector a hacer un parecido ejercicio de evocación, o más bien de invocación, porque se presentifica algo o alguien, casi como en un ritual mágico.

En el entramado nada es excluido; interviene todo, de lo pequeño a lo ingente, de lo ínfimo a lo excelso. Está hecho por “las generaciones de las hormigas y las generaciones de los reyes” (44). Son múltiples hebras, variadas e hiladas a lo largo de los años y con diversos materiales:

Las divinidades del alba que no han dejado ni un ídolo ni un símbolo.
El surco del arado de Caín.
El rocío en la hierba del Paraíso.
Los hexagramas que un emperador descubrió en la caparazón de una
de las tortugas sagradas.
Las aguas que no saben que son el Ganges.
El peso de una rosa en Persépolis.
El peso de una rosa en Bengala.
Los rostros que se puso una máscara que guarda una vitrina.
El nombre de la espada de Hengist.
El último sueño de Shakespeare. [...]
El primer espejo, el primer hexámetro.
Las páginas que leyó un hombre gris y que le revelaron que podía ser
don Quijote (23).

La trama figura en *Los Conjurados*, nuevamente, no tanto para mostrar sus dibujos tejidos, sino para exhibir su reverso. Ahora importa ver esa parte llena de cortes y de nudos toscos que sostiene el bello diseño de símbolos, tan profundamente significativos como meramente ornamentales, y, por lo mismo, fútiles. Ahora importa dar vuelta el tapiz. Tal reverso es la muerte, ya no como tópico, sino como fenómeno palpable. Todos esos hilos/motivos hacen patente que, más allá de los abundantes datos eruditos que pueden aportar para poblar el ancho mundo lector –ese vacío acechante–, nuestra vida sigue siendo “el agua, no el diamante duro, / la que se pierde, no la que reposa” (27).

La muerte y la trama se resignifican, al punto de que la primera es ahora el revés de la segunda, y cuestionan su valor: “¿Hay un fin en la trama? Schopenhauer la creía tan insensata como las caras o los leones que vemos en la configuración de una nube. ¿Hay un fin de la trama?” (93). En efecto, hay dos poemas de este último libro, consecutivos, que ya desde sus títulos impugnan la validez de la trama como afán de conocimiento y de dominio. Así, en “Nubes (I)” se declara: “La numerosa / nube que se deshace en el poniente / es nuestra imagen” (55). Y en “Nubes (II)” se cierra el desarrollo reflexivo con esta apreciación: “Quizá la nube sea no menos vana / que el hombre que la mira en la mañana” (57).

Respecto de la muerte en *Los conjurados*, hemos escrito detalladamente para otra ocasión (Arancet Ruda, 1999). Ella aparece de diversas maneras; ya no tanto como tema de disquisiciones filosóficas, sino también como experiencia. De los poemas en que la muerte es más patente, elegimos mencionar tres. En primer lugar, “Cristo en la cruz” que, no casualmente, abre el libro, y que termina en una pregunta llena de dolor y de encubierto reclamo: “¿De qué puede servirme que aquel hombre / haya sufrido, si yo sufro ahora?”

(Borges, 1985: 16).¹⁹ En segundo lugar, “Elegía”, escrito a raíz del fallecimiento del amigo: “Tuyo es ahora, Abramowicz, el singular sabor de la muerte, a nadie negado, que me será ofrecido en esta casa o del otro lado del mar, a orillas de tu Ródano, [...] / No sé si todavía eres alguien, no sé si estás oyéndome” (33-34). Lo que le acontece a un par siempre es asaz perturbador, puesto que es casi propio. En esta última línea del texto se dicen la inquietante incertidumbre y una oculta angustia.

Finalmente, seleccionamos el texto que sigue al recién citado, y al que aludimos en el comienzo de esta exposición: “Abramowicz” (35). Es un texto de un tono muy diferente al del resto del libro. En esta composición, el yo se dirige expresamente a quien fuera su amigo desde la adolescencia, Maurice Abramowicz. Al dirigirse al tú, podría tomarse como una carta, una epístola fuerte, luminosa e incluso esperanzada, que nos retrotrae al “fervor” del primer libro: “Esta noche, no lejos de la cumbre de la colina de Saint Pierre, una valerosa y venturosa música griega nos acaba de revelar que la muerte es más inverosímil que la vida y que, por consiguiente, el alma perdura cuando su cuerpo es caos” (35). Parece claro que subyace una anécdota, no una abstracción: “tú también estás con nosotros, Maurice. Con vino rojo hemos brindado a tu salud. [...] Estabas ahí, silencioso y sin duda sonriente, al percibir que nos asombraba y maravillaba ese hecho tan notorio de que nadie puede morir” (35). Es evidente que se ha resquebrajado el dique que contenía la efusión afectiva. Y lo entendemos, porque no hace falta pudor cuando lo que aflora es valiente –aunque paradójico– entusiasmo vital, el que se lee en el cierre de la epístola: “Esta noche me has dicho sin palabras,

19 Esta es, desde ya, solo una de las varias posibles interpretaciones de esta pregunta final. Ver sobre este poema el trabajo de Adur, en este mismo volumen.

Abramowicz, que debemos entrar en la muerte como quien entra en una fiesta” (36). La súbita y tal vez fugaz certeza –no lo sabemos– de que no termina todo aquí dio lugar a que el yo personal se permitiera aparecer sin demasiado tapujo (Terrón de Bellomo, 1987).

Libro final como categoría

Al decir de Saúl Yurkievich, Borges es un poeta circular (1968). Encontramos que, si bien es cierto en cuanto a la reiteración de sus símbolos y motivos –el coraje, los tigres, el laberinto, los libros, los espejos, la mitología del arrabal, entre tantos otros–, en el caso de *Los conjurados* las recurrencias adquieren, por lo menos, otro sentido, nuevo por tratarse del libro final. Proponemos esta frase nominal como categoría de lectura y de interpretación de la obra en sí misma, para la cual es necesario tomar en consideración el corpus total de la producción de un escritor –cosa que, naturalmente, no podemos hacer en esta ocasión–.

Al decir “libro final”, no coincidimos exactamente con lo que Tamara Kamenszain (2000) denominara “lirica terminal”, a propósito, por ejemplo, de *Chorreo de las iluminaciones* (1992) del argentino Néstor Perlongher y del póstumo *Diario de muerte* (1989) del chileno Enrique Lihn.²⁰ En primer lugar, no coincidimos porque nuestra categoría no traspasa necesariamente el límite hacia la privacidad ni hace de la enfermedad su eje. Por otro lado, aunque es requisito, para aplicar la categoría a un libro no basta con que sea el último que un autor escribe. En tercer lugar, tiene que manifestar un conocimiento intuitivo –aunque no haya plena conciencia– de la proximidad de la muerte. En cuarto lugar, el libro

20 Perlongher falleció en noviembre de 1992. Lihn había fallecido en 1988.

que así se clasifique debe venir a dar clausura a algunos aspectos de la obra total del autor a través de la operación de retomarse a sí mismo; este retomarse se da regresando –deliberadamente, o no– a sus libros previos para hacerlos intervenir, de alguna manera –aquí las variantes dependen de cada autor–, en el último.

Hemos llegado al enfoque de esta categoría con sorpresa, al cabo de haber estudiado la obra de otros poetas argentinos. Nos referimos a Miguel Ángel Bustos, con su libro final *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970); al Julio Cortázar poeta, con *Salvo el crepúsculo* (1986); y a Héctor Viel Temperley, con su *Hospital Británico* (1986). Las operaciones para retomarse –como ya adelantáramos– pueden ser muy diversas. En Bustos, las más llamativas son tres: presentar en el último libro cómo termina la historia de los cuatro personajes de su primer libro, *Cuatro murales* (1957); desplegar la historia de un juguete –un cristal–, que en *Cuatro murales* era secundario y que en el último se vuelve protagonista; volver a incorporar las tradiciones precolombinas, occidental cristiana y oriental, mucho más combinadas entre sí todavía que en sus libros previos, para generar un contenido místico. En el libro póstumo de Cortázar, la operación es extraer fragmentos de sus propios libros anteriores –poemarios o no– e insertarlos en *Salvo el crepúsculo*, articulándolos mediante distintas voces que hacen de nexo y que sopesan lo escrito con bastante sorna, pero también con honda nostalgia. Cortázar recorre a conciencia su quehacer escriturario. Finalmente, en el caso de Viel Temperley, el más estudiado en este punto, la operación es reintroducir fragmentos de distintas obras precedentes para producir una obra final que emula un mosaico, donde lo antes escrito recibe otra luz, desde la perspectiva de lo ya vivido y de la escritura nueva en el libro final.

Mirado desde esta óptica de “libro final”, en *Los conjurados* de Borges la reaparición de motivos y de tópicos es una operación para retomarse, puesto que, debido a la insistencia –como señalamos antes–, hace ingresar la afectividad, más precisamente: el deseo de seguridad existencial a partir de poder reconocer el camino ya transitado por el sujeto poético.

Otra operación, en pos de seguir orientándose el sujeto, es la de construir, sutilmente, su propia rosa de los vientos. Este símbolo, que permite identificar rumbos, en *Los conjurados* se traza a partir de los puntos marcados por cuatro ciudades que constan como sitio de escritura, con datación, al pie de cuatro textos. Tales ciudades son Kyoto, Buenos Aires, Berna y Cnosos,²¹ emblemáticas por ser, respectivamente, la antigua capital de Japón, la capital de la Argentina, la capital de Suiza y, si cupiera, la capital del laberinto por antonomasia. Esta ubicación en una geografía simbólica trae a la memoria el final del primer poema del primer libro de Borges:

Hacia los cuatro puntos cardinales
se van desplegando como banderas las calles:
ojalá en mis versos enhiestos
vuelen esas banderas (1923: 9).

No se trata de norte, sur, este y oeste. Estas ciudades no son los puntos cardinales compartidos por todos, pero sí han llegado a ser para el yo poético, que en su poesía sabemos muy autorreferencial,²² lugares señalados por la íntima entraña. Hacia el final de su vida, el lugar en

21 “Kyoto, 1984”, al pie de “Cristo en la cruz” (Borges, 1985: 16); “Buenos Aires, catorce de enero de 1984”, al pie de “Elegía” (34); “Berna, 1984”, al pie de “Fragmentos de una tablilla de barro descifrada por Edmund Bishop en 1867” (38); “Cnosos, 1984”, al pie de “El hilo de la fábula” (61).

22 La reiterada titulación de poemas como “On his blindness” (59) es un ejemplo notorio.

el mundo de este poeta puede ubicarse a partir de estas coordenadas, que representan, respectivamente: el amor; el paisaje porteño anhelado y de los antepasados; el país que fue acogida en la infancia y en la ancianidad; y el asentamiento del principal laberinto histórico, el de Creta, figura representativa, si las hay, para identificar la literatura de nuestro autor. Aquellas “calles” de los veinticuatro años adquirieron, a los casi ochenta y siete, otro alcance. Se extendieron sobre el orbe, pero siguen aspirando a ser la “recuperada heredad” de “Barrio reconquistado” de 1923 (Borges, 1923: 23).

En correlato con el ámbito de lo espacial simbólico, hallamos que es posible indicar, también, un tiempo distintivo. Ese momento es la tarde en el soneto homónimo y en tantas otras composiciones anteriores; momento limítrofe con el no tiempo, frontera donde se vislumbra lo que no puede verse ni asirse del todo:

Las tardes que serán y las que han sido
son una sola, inconcebiblemente.

[...]

Son los espejos de esa tarde eterna
Que en un cielo secreto se atesora (Borges, 1985: 31).

Tal tiempo, en correspondencia con la geografía simbólica, es, asimismo, el tiempo de las “triviales circunstancias”, aquellas mucho más personales, que nuestro poeta no suele consignar. En el poema “Reliquias” se alude a una “epifanía”, término que implica manifestación, es decir que no sería una idea, sino una experiencia. De ella vagamente se predica “que le fue dada [a un hombre], hace ya tantos años, / del otro lado de una numerada / puerta de hotel”. Hay algo, entonces, donde todo es intimidad, y que se guarda en la memoria como “reliquias”:

Un nombre de mujer, una blanca,
Un cuerpo ya sin cara, la penumbra
De una tarde sin fecha, la llovizna,
Unas flores de cera²³ sobre un mármol
Y las paredes, color rosa pálido (25).

Así, lo inane por momentos ofrece afincamiento para salvar al hombre de la disolución. En “Góngora”²⁴ se le atribuye al español la voz para admitir el distanciamiento entre “lo que se está viendo” –diría Joaquín Giannuzzi– y su versión estilizada:

Veo en el tiempo que huye una saeta
rígida y un cristal en la corriente
y perlas en la lágrima doliente.
Tal es mi extraño oficio de poeta (83).

Este poema concluye con un pareado separado del resto del texto por un espacio, en el cual el deseo es clara y directamente dicho desde la primera palabra: “Quiero volver a las comunes cosas: / el agua, el pan, un cántaro, unas rosas...” (83). Las “triviales circunstancias” antes mentadas son el espacio desde donde recibir aquello que no se puede aprehender, figurado en el tiempo de “las tardes”.

23 También se llaman flores de nácar; florecen desde la primavera y todo el verano. Esa es la etapa evocada.

24 Este *pater poeta* y emblema en Jorge Luis Borges, tantas veces mentado, viene claramente a ser una máscara más, o un portavoz. El barroco que representa, tan presente en el jovencísimo Borges de *Fervor de Buenos Aires*, reaparece en este último libro muy especialmente en “Piedras y Chile”, donde además se enuncia: “las máscaras que he sido” (Borges, 1985: 87). Trazar un mapa con las encrucijadas y con las calles porteñas mentadas por Borges quizá daría un dibujo equivalente del rostro final.

Mientras pulsa la sangre

Esta obra, hecha –como se dice en el prólogo– de “el verso, la prosa, el estilo barroco o el llano” (13), es la única que se mantuvo mixta. No hubo correcciones posteriores, seguramente por falta de tiempo; así, no fueron escindidos el verso de la prosa, quizá porque Borges no llegó a hacerlo y, por tanto, el editor no tocó su integridad, como sí ocurrió con los libros anteriores, lamentablemente para nosotros. Diríamos que esta miscelánea es un reflejo más fiel de la poética de nuestro autor, quien, sin duda, consideraba que la poesía no es propiedad exclusiva del verso. Este libro final no pudo labrarse *a posteriori* –invoco los versos que aquí rezan: “El pasado es arcilla que el presente / labra a su antojo. Interminablemente” (85)–. Esta arcilla guarda las huellas del moldeado original, donde sobreabundan formas de decir y formas de pensar, si es que pueden deslindarse: versos endecasílabos y blancos; once sonetos (19, 27, 31, 41, 55, 57, 59, 65, 81, 85, 87); supuestos fragmentos arqueológicos (37) y apócrifos (77); epístolas (33, 35); elegías (33, 39); disquisiciones reflexivas de corte filosófico (43, 47, 79, 93); cuartetos en alejandrinos (49); dos milongas (89, 91); un cuento (69); un “noctuario”,²⁵ o colección de sueños registrados; en efecto, Borges mismo adelantó en el prólogo que “en este libro hay muchos sueños [...] que fueron don de la noche o, más precisamente del alba, no ficciones deliberadas” (14). Así, este libro final ofrece una vasta diversidad de formas escriturarias, gracias a que no sufrió la poda debida, tal vez, a una muy acotada idea de qué cosa es la poesía.

“Ocurre en la pulsación de la sangre”, se dice respecto de la muerte representada por el Juicio Final en “Doomsday”.

25 Así llama Julio Cortázar a su *Diario de Andrés Fava* (1950), precisamente porque lo medular proviene de la noche.

Este morir sucede a cada momento en el interior del propio cuerpo: “No hay un instante que no esté cargado como un arma” (17). Todos los referentes culturales con los que el yo está urdido, esa trama en la cual es un hilo más, no son otra cosa que distractores o atenuantes. El deíctico de la muerte es “aquí”, como se repite anafóricamente seis veces en el tercer poema, “César” (19); y una de las sensaciones que trae aparejadas es alivio, ritualmente tres veces escrito en “Tríada”:

El alivio que habrá sentido César en la mañana de Farsalia, al pensar: Hoy es la batalla.

El alivio que habrá sentido Carlos Primero al ver el alba en el cristal y pensar: Hoy es el día del patíbulo, del coraje y del hacha.

El alivio que tú y yo sentiremos en el instante que precede a la muerte, cuando la suerte nos desate de la triste costumbre de ser alguien y del peso del universo (21).

Desde el enfoque de “libro final”, los motivos de la trama y de la muerte son determinantes del presente; se desactiva la *trama mundi* y se activa la cercanía de muerte como experiencia que habilita la emoción. “Nunca daremos con el hilo”, se dice en “El hilo de la fábula” (61). Tal aseveración puede ser tanto una renuncia, como una especie de advertimiento de que la punta de ese hilo está en la propia mano, presente, *hic et nunc*: “acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad” (61).

La muerte y la trama son dos símbolos frecuentes en Borges, también retomados en este libro. Sin embargo, aquí y ahora, en *Los conjurados*, se ofrece una versión algo dis tinta, en donde lo personal asoma con mayor libertad. Por eso hay lugar para la revelación –así la clasifica Borges– que

recibe *maravillosamente* del amigo después de muerto; la de que –repito la cita– “debemos entrar en la muerte como quien entra en una fiesta” (36).

Nos preguntamos si todos los nombres de los muertos en este libro mentados no serán, acaso, los conjurados del título, que se suman a los del poema homónimo. O, más precisamente, si no se los convoca, acaso, para establecer una alianza defensiva contra la muerte y el olvido. Claro está, como corresponde, la pregunta queda abierta.

En definitiva, todo es parte del tejido verbal que acecha, anhelante, lo que no puede decirse, el conocimiento que solo la muerte otorga. Por cierto, ni la muerte ni la trama son nuevos en la imaginería borgeana; pero en este *libro final* se resignifican, al punto de que una funciona como contracara de la otra, así como están imbricados el haz y el envés de la moneda. Quizás esta habría de ser la moneda a entregar al laborioso barquero, Caronte.

Referencias bibliográficas

Arancet Ruda, M. A. (1999). Presencia de la muerte en *Los conjurados*. *Letras*, núm. 38-39, “Jornadas Borgeanas”, 18, 19 y 20 de septiembre de 1996, Centro de Investigación en Literatura Argentina (CILA), Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina, pp. 9-17.

Borges, J. L. (1923). *Fervor de Buenos Aires*. Imprenta Serrantes.

Borges, J. L. (1985). *Los conjurados*. Alianza.

Genette, G. (2001) [1987]. *Umbrales*. Siglo XXI.

Greimas, A. J. (1993) [1970]. *Semántica estructural*. Gredos.

Kamenszain, T. (2000). *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Paidós.

Montanaro Meza, O. (1989). “Las hojas del ciprés”, clausura del proyecto literario de Jorge Luis Borges. *Filología y Lingüística*, XV, núm. 2, pp. 7-12.

- Sarduy, S. (1972). El barroco y el neobarroco. Fernández Moreno, C. (ed.), *América Latina en su literatura*. Siglo XXI.
- Terrón de Bellomo, H. (1987). La última poesía de Borges: el encuentro consigo mismo. *Revista de literatura fantástica y mítica. Homenaje a Jorge Luis Borges*, vol. 1, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 101-110.
- Tissera, G. (2016). La secreta poética borgeana de las asimetrías de la memoria y el ensueño. *Hispanic Poetry Review*, vol. 12, núm. 1, pp. 96-102.
- Yurkievich, S. (1968). Borges, poeta circular. *Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. núm. 10, pp. 33-47.

Los autores y autoras

Lucas Martín Adur Nobile

Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos de Literatura Latinoamericana II y Problemas de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Es investigador asistente de Conicet, con un proyecto sobre la obra de Jorge Luis Borges. Dirige el grupo de investigación FIlOCyT "Escrituras de dios. Borges y las religiones" (FFyL, UBA). Es parte del comité editorial de la revista literaria *El Ansia*. Ha publicado artículos y capítulos de libros sobre la obra de Borges en medios especializados, argentinos y del exterior. Editó el volumen colectivo *Borges 120* (Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2021).

María Amelia Arancet Ruda

Doctora en Letras por la Pontificia Universidad Católica Argentina. Se desempeña como investigadora del CONICET y como docente titular de Literatura Argentina II y del Seminario Permanente de Literatura Argentina en la UCA. Dirige el Centro de Investigación en Literatura Argentina (CILA) y es miembro de la Red Interuniversitaria de las Literaturas de la Argentina (RELA). Se especializó en poesía argentina, tanto en las disquisiciones en torno de este género situado, como en la profundiza-

ción y sistematización del conocimiento de la obra de autores como Jacobo Fijman, Miguel Ángel Bustos, Edgar Bayley y Héctor Viel Temperley. Sobre ellos, entre otros, ha publicado artículos y libros. Se ha dedicado, además, al estudio de antologías de poesía argentina. Asimismo, estudia la poesía verbal en relación interdisciplinaria con las artes plásticas. Es autora de siete libros de poesía.

Mariana Bendersky

Doctora en Medicina por la Universidad de Buenos Aires y médica neuróloga. Es profesora adjunta de Anatomía Normal / Neurología en la Facultad de Medicina, (UBA, Instituto Universitario Hospital Italiano de Buenos Aires). Es investigadora UBACyT, ENyS (CONICET) y presidenta del Comité de Ética en Investigación de la Fundación Neurológica de Buenos Aires. Ha publicado numerosos libros y artículos científicos sobre su especialidad. Estudió Diseño Gráfico Digital en UTN-BA e historieta junto a Quique Alcatena. Fue ilustradora del proyecto *Seres fantásticos de Borges*.

Nicolás Coria Nogueira

Magíster en Estudios Literarios y Culturales Ingleses por la Universidad Autónoma de Madrid y licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es parte del grupo de investigación FILOCyT "Escrituras de dios. Borges y las religiones", a cargo del Dr. Lucas Adur (FFyL, UBA). Expuso sus trabajos en congresos y jornadas de investigación, como las Jornadas Borges 2019, 2020, 2021 y 2022 (FILOCyT, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Centro Cultural Kirchner y Centro Cultural Borges), y publicó artículos en libros especializados, como *Borges 120* (Fundación Jorge Luis Borges, 2021) y en revistas académicas, tanto nacionales como internacionales.

María Belén de los Santos

Licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es parte del grupo de investigación FILOCyT "Escrituras de dios. Borges y las religiones", a cargo del Dr. Lucas Adur (FFyL, UBA). Expuso sus trabajos en congresos y jornadas de investigación, como las Jornadas Borges 2019, 2020, 2021 y 2022 (FILOCyT, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Centro Cultural Kirchner y Centro

Cultural Borges) y publicó artículos en libros especializados, como *Escritura del deseo / Deseo de la escritura. Erotismo y sexualidad en la literatura latinoamericana contemporánea* (Katatay, 2020) y *Borges 120* (Fundación Jorge Luis Borges, 2021). Es docente de escuela media e integra distintos proyectos de comunicación, tanto a nivel nacional como internacional. Lleva adelante talleres de escritura orientados a comunicadores de movimientos sociales.

Carlos García

Investigador independiente en Hamburg, Alemania, desde 1979. Estudia el campo de la vanguardia histórica en castellano, sobre todo de Argentina, Chile, España, México, Perú y Uruguay, tema sobre el que ha publicado una gran cantidad de libros. Sus últimos títulos aparecidos en Argentina son: *El joven Borges y el Expresionismo literario alemán* (2015; 2018); *Borges, mal lector* (2018); *David Viñas de refilón. Seis acercamientos* (2019); *Alberto Hidalgo en la vanguardia argentina* (2020, con Martín Greco); *Evar Méndez, el hombre detrás de la vanguardia. Correspondencia con Guillermo de Torre y Alfonso Reyes (1925-1938)* (2021); *Guillermo de Torre en Argentina. Crítico, historiador, cuñado* (2021).

Verónica García Moreno

Doctora en *Hispanic Languages and Literature* por *University California Los Angeles* (UCLA) y magister en Estudios Islámicos por la Universidad de Sevilla. Es *Affiliate Faculty* en el *Center for Near Eastern Studies* y también es *Lecturer* en el *Spanish and Portuguese Department* en UCLA. Ha sido docente y colabora en universidades de Estados Unidos y México, como *Montana State University*, *Cal State University* y *UABC-Tijuana*. Su investigación explora cómo el elemento arabo-islámico articula la formación de identidades en el mundo hispano y trabaja sobre la figura de Cansinos Assens como el interpretador de lo oriental en la literatura española de principios del siglo XX. Es miembro de la *Sociedad Española de Iranología* y de la *Muhyiddin Ibn Arabi Society Latina*. Además es poeta, traductora y periodista. Ha publicado cuatro libros de poesía, y ha ganado numerosos premios y distinciones literarias.

Daniel Goldman

Doctor of Divinity por el *Jewish Theological Seminary* (Nueva York, EE.UU.). Es egresado de la Universidad Hebrea de Jerusalén (Israel) y del *Hebrew Union College* (Ohio, EE.UU.). Se desempeña como docente en la Universidad Nacional de San Martín y es rabino emérito de la Comunidad Bet El, donde fue líder espiritual durante treinta años. Es uno de los fundadores y co-presidente del Instituto del Diálogo Interreligioso (IDI).

Edna Goldman

Licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es maestranda en Sociología de la Cultura en la Universidad Nacional de San Martín. Es parte del grupo de investigación FILOCyT "Escrituras de dios. Borges y las religiones", a cargo del Dr. Lucas Adur (FFyL, UBA). Expuso sus trabajos en congresos y jornadas de investigación, como las Jornadas Borges 2020, 2021 y 2022 (FILOCyT, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Centro Cultural Kirchner y Centro Cultural Borges). Se desempeña como docente del Taller Colectivo de Edición en el Centro Universitario Devoto, en el Complejo Penitenciario Federal de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, como parte del Programa de Extensión en Cárceles, SEUBE (FFyL, UBA). Trabaja como correctora de estilo y redactora para diversas editoriales.

Rodrigo Muryán

Licenciado y profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Forma parte del grupo de investigación FILOCyT "Escrituras de dios. Borges y las religiones" a cargo del Dr. Lucas Adur (FFyL, UBA). Expuso sus trabajos en congresos y jornadas de investigación, como las Jornadas Borges 2020, 2021 y 2022 (FILOCyT, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Centro Cultural Kirchner y Centro Cultural Borges). Se desempeña como profesor de Lengua y Literatura en el Instituto Libre de Segunda Enseñanza (ILSE) y en el Instituto Moruli. Ha obtenido la Beca de estímulo a las vocaciones científicas 2021-2022 (Consejo Interuniversitario Nacional).

Ignacio Navarro

Escritor y crítico literario. Ha publicado el libro de poesía *El Umbral* (Tiago Bivetz, 1994); el ensayo ficcional *Últimas inquisiciones. Borges y Von Balthasar recíprocos* (Ágape, Bonum, 2009) y la compilación de artículos y ensayos *La alegría invisible* (Ágape, 2013). Ha participado en revistas culturales y volúmenes colectivos, con estudios sobre diversos autores. Coordina talleres de lectura y ha dictado cursos de estética en distintas instituciones.

Alan Ojeda

Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Maestrando en Estudios Literarios Latinoamericanos por la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Es ayudante de Primera en Poesía Argentina y Latinoamericana I en la Universidad Nacional de las Artes. Es parte del grupo de investigación FILOCyT "Escrituras de dios. Borges y las religiones", a cargo del Dr. Lucas Adur (FFyL, UBA), integra el Seminario Permanente de Estudios sobre Rock Argentino Contemporáneo (SPERAC) y el PIP "Estéticas de lo residual. Usos, topologías y vidas desechables en la estética latinoamericana" (UNTREF). Expuso sus trabajos en congresos y jornadas de investigación, como las Jornadas Borges 2019, 2020, 2021 y 2022 (FILOCyT, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Centro Cultural Kirchner y Centro Cultural Borges) y publicó artículos en libros como *Borges 120* (Fundación Jorge Luis Borges, 2021). Es autor de los poemarios *Devociones* (Zindo&Gafuri, 2017) y *Pirofanías* (Caleta Olivia, 2021).

María Gabriela Raidé

Magíster en Escritura Creativa por la Universidad de Tres de Febrero, y licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es parte del grupo de investigación FILOCyT "Escrituras de dios. Borges y las religiones", a cargo del Dr. Lucas Adur (FFyL, UBA). Expuso sus trabajos en congresos y jornadas de investigación, como las Jornadas Borges 2019, 2020, 2021 y 2022 (FILOCyT, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Centro Cultural Kirchner y Centro Cultural Borges) y publicó artículos en libros especializados, como *Borges 120* (Fundación Jorge Luis Borges, 2021). Ha realizado traducciones para diversas editoriales.

María Sevlever

Estudiante de Letras de la Universidad de Buenos Aires. En 2018 obtuvo una beca UBAINT para cursar un semestre de intercambio en la Universidad de Coimbra, Portugal. Es parte del grupo de investigación FILOCyT "Escrituras de dios. Borges y las religiones", a cargo del Dr. Lucas Adur (FFyL, UBA). Expuso sus trabajos en congresos y jornadas de investigación, como las Jornadas Borges 2020, 2021 y 2022 (FILOCyT, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Centro Cultural Kirchner y Centro Cultural Borges). Investiga el cruce entre el teatro y la poesía contemporánea en la dramaturgia y dirección de distintos proyectos (entre ellos "Una habitación así", "Último piso" y "Fiesta en el jardín", presentados en la Manzana de las Luces, el Centro Cultural Recoleta y el Centro Cultural General San Martín).

Tomás Vernengo

Licenciado y profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Hasta 2021, integró el grupo de investigación FILOCyT "Escrituras de dios. Borges y las religiones", a cargo del Dr. Lucas Adur (FFyL, UBA). Expuso sus trabajos en congresos y jornadas de investigación, como las Jornadas Borges 2019, 2020 y 2021 (FILOCyT, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Centro Cultural Kirchner) y publicó artículos en libros especializados, como *Borges 120* (Fundación Jorge Luis Borges, 2021). Trabaja como docente de nivel medio.

