

BORGES: EL POETA Y LA POESÍA EN SUS VERSOS.

Enrique Balmaseda Maestu*

Universidad de La Rioja

RESUMEN. A partir de un análisis concreto de la poesía de Borges -a la que él reservó un especial significado-, el autor del siguiente artículo propone un acercamiento a la concepción que aquél manifiesta en torno a cuestiones tan medulares del fenómeno poético como el objeto, naturaleza y límites de la palabra poética, el acto y proceso creativo, los modos de esa experiencia en el autor y en el lector, la tensión entre vida / literatura y la misma imagen del poeta. Con un específico apoyo crítico, supone el ahondar en una lectura immanente que ponga de relieve importantes proyecciones de la actividad poética-literaria en general- en Borges (y que tan presentes se hallan en la reciente poesía en lengua española).

RESUMÉ. À partir d'une analyse concrète de la poésie de Borges -qui, pour lui, avait une signification particulière- l'auteur de cet article propose un rapprochement de la conception que ce-dernier exprime autour de sujets aussi essentiels au fait poétique tels que l'objet, la nature et les limites du mot poétique, l'acte et le processus créatif, les formes de cette expérience chez l'auteur comme chez le lecteur, la tension vie / littérature et l'image même du poète. À l'aide d'un soutien critique spécifique, cette analyse suppose la "plongée" dans une lecture immanente qui mette en relief d'un important reflet de l'activité poétique -littéraire en général- chez Borges (et si présent dans la récente poésie en langue espagnole).

En el prólogo escrito en 1969 para la última entrega de *Fervor de Buenos Aires* Borges confiesa la esencial identidad entre “el muchacho que en 1923 lo escribió [y] el señor que ahora se resigna o corrige” (Borges, 1987:25). En tal sentido, y a pesar de las diferencias externas entre sus “dos épocas”, son reconocibles unas correspondencias íntimas a lo largo de su poesía. Tanto en la llamada primera época como en la de total madurez, ambas separadas nada menos que por un lapso de unos treinta años en que Borges apenas publica poemas (de 1929 a 1959), se percibe “una misma meditación poética [...] un mismo espíritu que se debate y se trasciende ante lo que el propio autor

* Doctor en Filología Hispánica. Universidad de La Rioja. Dpto. de Filologías Hispánica y Clásicas. Logroño.

denomina su durable inquietud metafísica” (Sucre, 1974:24). Más que de cambios en su evolución poética o de épocas diferentes en el sentido descrito por Zunilda Gertel (1970), aquí voy a tener en cuenta, en consecuencia, su proceso de acendramiento de las formas expresivas que, en el fondo, emerge de un mismo *temple poético* (cf. Sucre, 1974:48). Este punto de partida justifica el método y el objeto del presente análisis que reordena los textos más en función de un interés temático-ideológico (en amplio sentido) y de un enfoque sincrónico que de una perspectiva evolutivo-cronológica.

Por otro lado, hay que recordar el papel especial que Borges reserva a su quehacer como poeta. Si en alguna ocasión declara que “su prosa no podía eclipsar su poesía” o que se considera sobre todo poeta -“Un poeta, claro está. Creo que no soy mas que eso. Un poeta torpe, pero un poeta, espero” (cf. Sucre, 1974:25)-, se debe a una vocación muy personal en la expresión literaria de inquietudes existenciales y filosóficas íntimas (interés que también se evidencia en el lugar que concede a su lírica en *Antología personal*). La autenticidad del acto poético, junto con la meditación sobre el mismo, constituyen dos de los rasgos más significativos de su poesía que, en palabras de Yurkievich, representa “el decir más esencial de Borges, aunque no el más logrado [...]. Creo que Borges reserva para el verso la expresión de lo entrañable. El intento de interpretar su poesía puede revelarnos el sentido profundo de toda su obra” (1978: 119).

Por mi parte, coincido más con el deseo del mismo Borges de que su poesía no desmereciera ante su prosa, y también, lógicamente, con Yurkievich en que se trata de su decir más esencial. No aspiro, desde luego, a ‘revelar el sentido profundo de toda su obra’ pero, a la vista de todo lo anterior y con las lógicas limitaciones, en las siguientes líneas trato de indagar en la concepción que sobre el poeta y la poesía refleja Borges en la suya propia, tanto de manera implícita como explícita, con el fin de destacar referencias que, al menos, contribuyan a aquel propósito. Tampoco persigo enumerar características de la poética de Borges, tema trabajado por autorizados estudiosos, sino rastrear, *conjeturar*, en torno a significativos reflejos “metapoéticos” de sus versos a partir de la recopilación de su poesía en Alianza/Emecé (1987). En este sentido, ciertos poemas clave nos acercan a la “contradictoria coherencia” de la visión que Borges manifiesta, no ya sólo de la poesía o de la literatura, sino de la vida proyectada en ellas. Porque, sin sobrepasar los límites de una prudente interpretación, por este camino es lógico, según lo ya aludido, que penetremos en cuestiones fundamentales de su propia concepción poética y, subsidiariamente, de la existencia humana, algunas de las cuales se concretan en el comercio de las palabras con las cosas, en la tensión entre el *logos* - facultad esencialmente humana- y el *ser*, que, materializada en la obra literaria, implica de manera igualmente directa al autor como al lector. En tal pauta, Borges, discursiva o metapoéticamente, propone respuestas iluminadoras en su rica contradicción o formula interrogantes no menos sugerentes. Las preocupaciones que refleja su poesía, así como su misma decantación estilística hacia la claridad, la sencillez expresiva, el tono narrativo, constatan esa función de conocimiento que le atribuye a la literatura y que no ha de verse estorbado por una retórica falaz. Su obsesión por temas medulares del quehacer poético incardina una fecunda inquietud en torno a los enigmas de la realidad y del sentido de la vida.

El poeta.

No sin cierta ironía delata Borges su propia condición de poeta como una “rareza” añadida a su condición de hombre (*Más raro es ser el hombre que entrelaza / Palabras en un cuarto de una casa*; “Yo”, p. 421). Ya había calificado también de *rara* la suerte del poeta en su homenaje a Ariosto (p. 152) y, casi a continuación de “Yo”, volverá a confesar por boca de Browning que ha elegido la más curiosa de las profesiones humanas (p. 424). Pues, en efecto, de rara y de curiosa puede ser caracterizada la aspiración del poeta a desentrañar el misterio del mundo por medio de la palabra. Como iremos comprobando, a partir de aquí se va a plantear quizá la cuestión esencial del estatuto ontológico de la palabra poética, o, en sentido negativo, de su incapacidad para aprehender al ser. Pues, en los versos de Borges, la misión fundamental de poeta es nada fácil cuando no ilusoria: *el Proyecto de cifrar el universo / En un libro* (“La luna”, p. 131) resulta fallido por la precariedad del instrumento: la palabra. En este poema, el olvido de la luna -símbolo del misterio del mundo- y las dificultades para su definición son indicativos de los insalvables escollos con que se enfrenta el poeta:

*Bien puede figurar el maleficio
De cuantos ejercemos el oficio
De cambiar nuestras palabras en vida.*

(p. 131)

Tal reconocimiento conduce a Borges a proponer una actitud cautelosa ante el mundo y ante el lenguaje. La palabra *luna* como la cosa que designa son signos de la escritura del mundo, de una realidad que ha de ser interpretada con humildad, con conciencia de la distancia entre el ser y su nombramiento, su imagen mental:

*Sé que entre todas las palabras, una
Hay para recordarla o figurarla.
El secreto, a mi ver, está en usarla
Con humildad. Es la palabra luna.
[...]
Sé que la luna o la palabra luna
Es una letra que fue creada para
La compleja escritura de esa rara
Cosa que somos, mísera y una.*

(p. 134)

La elementalidad y la prudencia intelectual reclamadas en el poema condicen con la reflexión de Borges en el prólogo a *El otro, el mismo*:

“Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los

astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad” (p.174).

Suele ser el proceso -el suyo propio- de los poetas más dotados y conscientes de la limitación de la palabra y de la desmesura del universo que se quiere cifrar. Pero, a pesar de ello, el poeta, por vocación de serlo, sucumbe a la pretensión de “ordenarlo”, de “interpretarlo” a través de modelos universales. En uno de sus poemas más celebrados, Borges evoca la figura de un poeta al que Apolo le revela el arquetipo del mundo a través del arte:

*Un ávido cristal que apresaría
Cuanto la noche encierra o abre el día,
¿Dédalo, laberinto, enigma, Edipo?*

(“Un poeta del siglo XIII”, p. 198)

Guillermo Sucre, a partir precisamente de la contradicción en que se debate el poeta Borges, deduce que la posibilidad de que se pueda concebir y aun vislumbrar un orden supremo del universo, regido por arquetipos o formas que encierran lo permanente, es lo que confiere significación y trascendencia a su obra (cf. 1974:75). La carencia de que parte el poeta en general para desentrañar ese secreto se debería en buena medida a una devaluación del lenguaje en relación con un pasado mítico, original, en que la palabra era al mismo tiempo el símbolo y la cosa nombrada. De ahí surge una misión previa del poeta. Como vemos en Valente, sin ir más lejos -y también muy influido por la poética anglosajona-, Borges le asigna la de “restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud” (p. 420). Misión incardinada poéticamente, y no por casualidad, en “Browning resuelve ser poeta” (p. 424):

*Como los alquimistas
que buscaron la piedra filosofal
en el azogue fugitivo,
haré que las comunes palabras*

*-naipes marcados del tahir, moneda de la plebe-
rindan la magia que fue suya
cuando Thor era el numen y el estrépito,
el trueno y la peglaria.*

Ejerce el poeta, entonces, de “modesto hechicero [que] hace lo que puede con sus modestos medios”, las palabras (p. 557). En consecuencia, si “escribir un poema es ensayar una magia menor” (“Inscripción”, *Los conjurados*, 1985) y a la palabra sólo le es dado aludir modestamente al ser, la poesía propia de Borges se irá decantando más por un nombrar escueto, despojado y auténtico que se apoye en el lenguaje hablado, sencillo, “moneda de la plebe” con la que ejercer el menesteroso oficio lírico-filosófico

(cf. Jiménez, 1981:191-2).

Por otra parte, en el “Epílogo” a *Historia de la noche* (p. 557) también leemos otra definición del poeta con que Brines, por ejemplo, se sentiría tan identificado: “La suerte del poeta es proyectar esa emoción, que fue íntima, en una fábula o en una cadencia” (p. 557). Camino por el que llegamos al puerto de la autenticidad poética. Frente a la figura representada por un autor como Baltasar Gracián, que da título al poema de referencia, paradigma para Borges del juego vacuo y falaz de la literatura, éste invoca a Joyce, símbolo de la aventura del arte contemporáneo y epítome del poeta verdadero que escribe por una necesidad profunda. Esta “Invocación a Joyce”, además de contener un alegato autoirónico contra experimentalismos y novedades caprichosas de las vanguardias poéticas de los años veinte, en las que él mismo se vio envuelto y contra cuya inoperancia del arte=expresión reaccionaría en su época de madurez (cf. Gertel, 1970:394), implica una concepción profunda de la literatura que se proponga una personal y fecunda interpretación del mundo. Frente a tanto ejercicio estéril, que busca más el deslumbramiento que el descubrimiento, la labor de Joyce se proyecta como imagen emblemática de una respuesta valiente e individual ante la realidad que, por su designio superior, redime y justifica a toda una generación, y aun a la condición humana (en relación con esa concepción tan borgiana de la individualidad-pluralidad del sujeto):

*Qué importa nuestra cobardía si hay en la tierra
un hombre solo valiente,
qué importa la tristeza si hubo en el tiempo
alguien que se dijo feliz,
qué importa mi perdida generación,
ese vago espejo,
si tus libros la justifican.
Yo soy los otros. Yo soy todos aquellos
que han rescatado tu obstinado rigor.
Soy los que no conoces y los que salvas.*

(p. 348)

En la misma pauta se halla el sentido del cuarteto del “Arte poética” en que el poeta alude al valor entrañable que, en contraste con el deslumbramiento falaz, ha de tener la poesía y, por extensión, la literatura y el arte todo:

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

(p. 162)

Así, Borges se decanta por un sentido íntimo y necesario de la emoción poética, por la poesía nacida de la necesidad vital más que como consecuencia del oficio, por el

temple personal sobre el magisterio de las escuelas, por la vida del arte y por el arte que hunde sus raíces en la vida, por la permanente búsqueda de la autenticidad poética: “Para un verdadero poeta cada momento de la vida, cada hecho debería ser poético, ya que profundamente lo es” (p. 365). Por eso manifiesta una especial simpatía por los poetas anónimos o “menores” que, a pesar de carecer del relumbre de la fama, o quizá precisamente por ello, sintieron el gozo de la plenitud poética y silenciosa en una tarde que, siquiera ilusoriamente, anuló o salvó el tiempo gracias a la intensidad de lo vivido en un instante, eternizado por ello: *En el éxtasis de un atardecer que no será una noche, / oyes la voz del ruiseñor de Teócrito* (“A un poeta menor de la Antología”, p. 191-2). Asimismo, en “A un poeta menor de 1899”, en donde Borges insiste en el empeño del poeta por descubrir y salvar al ser mediante la emocionada fijación en el verso:

*¡Con qué pasión, al declinar el día,
Trabajarías el extraño verso
Que hasta la dispersión del universo,
La hora del extraño azul confirmaría!*

(p. 223)

(Obsérvese de nuevo, de paso, como tanto el *azul* -la apariencia del *ser*- como el verso -la apariencia superior de la palabra- son igualmente extraños signos del mundo).

Por otro lado, si como vemos en “A un poeta menor de la Antología”, éste no fue *ajado por la inexorable luz de la gloria*, la anonimia se convierte en un modo de ayudar a preservar su verdad, su autenticidad. El olvido pasa a representar, entonces, una forma de singular privilegio, el de haber mantenido la superioridad de espíritu. *La gloria es una de las formas del olvido*, escribe Borges en “Ariosto y los árabes” (p. 154) y, de nuevo en el lapidario poema “Un poeta menor”: *La meta es el olvido. / Yo he llegado antes* (p. 436); paz que acaba pidiendo en “J.M.”, donde se extiende el significado a otras realidades existenciales. A este respecto observa Sucre que “Borges se siente a gusto con cierta anonimia, con la fugacidad, y lo que le parece lo verdaderamente poético es esa penuria ante el tiempo, la penuria de lo elemental y no el énfasis de lo grandioso y de la fama” (1974:57). Será la memoria de algún verso la que, en todo caso, permanezca como vestigio de la hondura del poeta auténtico (“A un poeta sajón”, p. 231-2 y 277) cuya voz se convierta en *la voz del universo* (“Walt Whitman”, p. 67).

En los versos de Borges, en consonancia con lo anterior, el poeta aparece como el cantor de la realidad, de la belleza del mundo, en un doble movimiento del sujeto: de percepción y de proyección. “Casi juicio final” contiene una expresiva confesión de la gratuita y orgullosa tarea del poeta: ese no hacer nada, la contemplación sobre la acción, que lleva, y no tan paradójicamente, a atestiguar el mundo, a cantar lo eterno, a conmemorar la ciudad, a asombrarse ante la realidad y a traducirla en palabras apasionadas, a sentir, en definitiva, *el pavor de la belleza* (p. 86). Como en “Emanuel Swedenborg”, con una raíz romántica evidente, el poeta es ese vidente que capta y registra una realidad superior e invisible al resto de los mortales (p. 235). A esta captación se coaduna la proyección, la que da verdadera entidad a la primera, según un

planteamiento más contemporáneo del fenómeno. Sobre todo en sus primeros poemas, Borges, bajo la influencia de Schopenhauer y Berkeley (cf.: “Amanecer”), presume que el tiempo y el espacio son proyecciones mentales, imágenes del *yo*: “el mundo existe en tanto que se lo piense, necesita, para no desaparecer, de una voluntad que constantemente se lo represente” (Yurkievich, 1978:127). Junto al *¡Qué lindo atestiguar, calle de siempre, ya que miraron tan pocas cosas mis días* (p. 73), coexiste el idealismo de *Yo soy el único espectador de esta calle; / si dejara de verla se moriría* (p. 58) o la simple proyección romántica del sentimiento subjetivo en el mundo exterior: *El arrabal es el reflejo de nuestro tedio, la llanura es una estéril copia del alma* (p. 45). Otro tipo de realidad, ni captada ni proyectada, sino más bien negada, en contraste con el mundo de la ficción, es la aludida en “Un soldado de Urbina”, donde la superioridad de los sueños a los que accede el poeta por mor de la literatura se encarna en la figura humilde, grandiosa y anónima de quien es el trasunto del poema: Cervantes.

A pesar de que la emoción íntima sirve para eternizar el efímero minuto, el poeta acaba siendo en realidad su obra. La idea de la escritura como el reflejo de su autor, latente en muchos textos de Borges, se hace explícitamente concluyente en el epílogo a *El Hacedor*:

“Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montes, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara”.
(p. 170)

El arte debe ser como ese espejo / Que nos revela nuestra propia cara, vuelven a rezar dos versos del “Arte poética” del mismo volumen. En sentido complementario interviene en el prólogo a *El otro, el mismo*: si la obra es la proyección ineludible de su autor, es natural que éste escriba siempre la misma. Es más, en una especie de exacerbado pirandellismo, la creación se configura como un juego de espejos donde se desdibujan los perfiles entre realidad y ficción y cuyos reflejos se desprenden del poeta y en él confluyen:

*El hidalgo fue un sueño de Cervantes
Y Don Quijote un sueño del hidalgo.
El doble sueño los confunde y algo
Está pasando que pasó mucho antes.
Quijano duerme y sueña. Una batalla:
Los mares de Lepanto y la metralla.*

(“Sueña Alonso Quijano”, p. 441)

En fin, es su obra la memoria a la que puede aspirar el poeta: *¿Dónde buscar tus*

rasgos y tu nombre? / [...] Ahora eres sólo tu cantar de hierro (“A un poeta sajón”, p. 277).

Acto poético y proceso creador.

Así como Borges es de los que atribuyen un carácter misterioso a la poesía, también sostiene en muchos pasajes que el impulso original del escritor se escapa a la comprensión racional. El nacimiento del poema no surge de un propósito totalmente consciente sino que es resultado de un proceso en que interviene algo más enigmático: no sin ironía burlona se refiere a ello en el prólogo general:

“Pero toda poesía es misteriosa; nadie sabe del todo lo que le ha sido dado escribir. La triste mitología de nuestro tiempo habla de la subconsciencia o, lo que aún es menos hermoso, de lo subconsciente; los griegos invocaban la musa, los hebreos el Espíritu Santo; el sentido es el mismo”.
(p. 22)

En la misma tesitura se halla el planteo desarrollado en el prólogo a *La rosa profunda*, donde añade alguna nota más referida a su caso personal. Estimulado por esa inspiración inicial confiesa “divisar una forma, una suerte de isla remota, que será después un relato o una poesía [y ver] el fin y el principio, no lo que se halla entre los dos” (planteo del que divergiría, por seguir con el ejemplo, un Valente, para quien el resultado no es cognoscible hasta que ha concluido completamente el proceso). A partir de aquí se encomienda a los astros y procura intervenir “lo menos posible en la evolución de la obra” (p. 412). Esta visión del autor que no controla del todo su proceso creador, siendo incluso más instrumento del mismo que el artífice que lo maneja, condice con el motivo de “El otro” en que la musa de Homero, el Espíritu de la Sagrada Escritura, la sombra de Milton o el destierro de Cervantes son *el otro que se sirven de sus herramientas para crear y transmitir lo que perdura en la memoria / del tiempo secular* (p. 212). En el prólogo a *Elogio de la sombra* Borges reitera, matizándolo, el sentido de esta enajenación del poeta:

“Tal o cual verso afortunado no puede envanecernos, porque es don del Azar o del Espíritu; sólo los errores son nuestros; [...] en este mundo la belleza es común”. (p. 317)

Esta concepción del creador como una especie de poseído que transmite la belleza, la idea superior, frente a la escoria de la naturaleza humana, no deja de reflejar un gusto estético, con cierto transfondo platónico-romántico, más que una convicción filosófica de Borges, cuya postura real se halla más cercana al planteo ponderado e intelectual del prólogo a *Cuaderno de San Martín*. Autocensurando sus declaraciones en aquel sentido, opta por considerar el equilibrio entre la inspiración lírica como un don y la faceta intelectual del escritor que es dueño de su quehacer:

“He hablado mucho, he hablado demasiado, sobre la poesía como brusco don del Espíritu, sobre el pensamiento como actitud de la mente; he visto en Verlaine el ejemplo del puro poeta lírico; en Emerson, del poeta intelectual. Creo ahora que en todos los poetas que merecen ser leídos ambos elementos coexisten”. (p. 93)

Objeto y carácter de la poesía.

Borges, lo veíamos, concibe la poesía como un camino de conocimiento. Ya en un poema de su primera época encontramos los reveladores versos de “El paseo de Julio” que, en respuesta a una necesidad metafísica, dicen: *mi verso es interrogación y de prueba / y para obedecer lo entrevisto* (p. 113). Tal necesidad se manifiesta en el deseo de encontrar el “centro y la serenidad” (“Prólogo”, p. 26) o de penetrar en el misterio de las cosas, aunque preservando su rica ambigüedad (cf. Sucre, 1974:103). La configuración de un orden y la determinación de la esencialidad a través del poema, frente a la prolijidad y apariencia de lo real, subyacen en el propósito. La simbolización poética constituye uno de los caminos más adecuados para la comprensión de esa realidad, como se desprendía de “Arte poética”. En este sentido concluye Rodríguez Monegal que “lo que Borges pretende [...] es una búsqueda del sentido del mundo a través de las imágenes tradicionales de la poesía y de los conceptos más refinados de una cierta filosofía idealista [...]. Porque su metafísica no es sino poesía: la transcripción en imágenes de una angustia, la codificación del terror pascaliano en términos de absoluta precisión y lucidez”. (1984:47)

En esta búsqueda, su preocupación por la verdad aventaja a su atracción por la belleza, por la *autenticidad* que siempre buscó Borges en sus versos y que le hará decir:

*Yo solicito de mi verso que no me contradiga, y es mucho.
Que no sea persistencia de hermosura pero sí de certeza espiritual.*

El rechazo de artificios superficiales que la oculten, hecha la excepción de la metáfora necesaria (cf. Sucre, 1974:44), corre a la par de su obsesión por los temas esenciales del hombre: el tiempo, la tensión entre fugacidad y eternidad, la muerte, la identidad y la conciencia, el drama de ésta ante la realidad, lo entrañable, el olvido... que deben constituir la verdadera materia del poema (“Arte poética”, p. 161) y la “voluntad de hurgar en los enigmas humanos últimos” (Jiménez, 1981:195). Afianzándose en esta convicción, Borges, con la altura de la edad, confiesa que “las novedades importan menos que la verdad” (p. 21), a la vez que advierte del reconocimiento y desdén de los artificios por parte del lector. Sentido último de tales palabras que coincide con el elogio de Joyce como poeta auténtico y, a la inversa, con el desprecio que manifiesta hacia un Gracián cuya poesía fue un *juego de laberintos, retruécanos, emblemas / Helada y laboriosa nadería* (p. 202), es decir, hecha de fórmulas vacuas, retórica gratuita, sin la proposición esencial de descubrir los arquetipos, que son un modo de interpretar y

entender el universo. Y de ahí la importancia de las “*métaphoras eternas*”, las que se convierten en símbolos universales y, al amparo de la configuración mítica, sirven para revelar una visión honda de la existencia.

Por otra parte, Borges, poeta muy intelectual (quizá fuera más oportuno el calificativo “*culto*”) -lo que no quiere decir que su poesía se halle exenta de una subyacente pasión o emoción vital-, se refiere insistentemente, como vimos, a la naturaleza misteriosa de la poesía. La irracionalidad del acto creador se corresponde con ese carácter y es reflejo del *don del Azar* o del *Espíritu* que sumerge al autor en una universal anonimia. En otros prólogos, siguiendo la misma pauta, reflexiona sobre el origen poético de toda palabra, sin diferenciación genérica: “En el principio de los tiempos, tan dócil a la vaga especulación y a las inapelables cosmogonías, no habrá habido cosas poéticas o prosaicas. Todo sería un poco mágico.” (p. 365); y también sobre el simbolismo mágico de la misma palabra que aunaba el signo y la cosa, y cuya virtud nombradora -creadora- perdería con el tiempo: “La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría” (p. 420). Dado que “la raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico”, la poesía para restaurar su misterio original “quiere volver a esa antigua magia” (p. 175) y que hoy sólo es *símbolo de símbolos* (“Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona”). Con esta fe voluntarista en la naturaleza de la palabra poética no resulta inverosímil ni extraño que la literatura se convierta en un lugar de encuentro sobre el espacio y sobre el tiempo. Borges entrega un libro a Lugones en una ficción quizá más verdadera que la realidad cotidiana, la del tiempo cronológico de la vida, en que no hubiera podido tal vez darse esa circunstancia:

“Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. Así será (me digo) pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado”. (p. 118)

Asimismo, los anaqueles de la biblioteca que albergan los libros de todas las épocas y países son la patria común, la literatura, de autores separados por espacios y tiempos (“la literatura es mi verdadera patria”, declaró Borges en más de una ocasión):

*Stevenson y el otro escocés, Andrew Lang,
reanudaron aquí, de manera mágica,
la lenta discusión que interrumpieron
los mares y la muerte
y a Reyes no le desagradará ciertamente
la cercanía de Virgilio.*

(p. 340)

Imperceptiblemente, pero girando de hecho en bastantes grados el curso de la reflexión, reencontramos otra de las grandes preocupaciones borgianas: la de la resistencia del arte frente al tiempo. En el poema “A Luis de Camoens”(p. 147) Borges interroga al gran poeta lusitano sobre la pervivencia en sus versos de todo lo perdido por su país:

*Quiero saber si aquende la ribera
última comprendiste humildemente
Que todo lo perdido, el Occidente
Y el Oriente, el acero, la bandera,
Perduraría (ajeno a toda humana
Mutación) en tu Eneida Lusitana.*

Contradiendo, y a la vez confirmando la filosofía heraclitana del paso del tiempo, Borges compara el arte con un río que transcurre y permanece, y nunca acaba, en un proceso continuo de revivificación:

*También es como el río inalterable
Que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
Y es otro, como el río interminable.*

(“Arte poética”, p. 162)

Así pues, el arte literario, como también se deduce de “Ariosto y los árabes” y de “Los ecos”, es como el Ave Fénix que, resurgiendo de sus cenizas, sobrevive al tiempo y a través de las culturas en la perpetuación de unas eternas formas (p. 496), que quizá no haga sino testimoniar siempre el *horrendo / Dictamen de que todo es del gusano* (“Ewigkeit”) o, por el contrario -en el barroquismo esencial (cosmovisionario) de Borges- proporcione una imagen del mundo o una metáfora del tiempo, una justificación de la existencia, en el fondo:

*Ver en el día o en el año un símbolo
De los días del hombre y de sus años,
Convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor, un símbolo.*

(“Arte poética”, p. 161)

El patrimonio plural de la palabra, su valor simbólico, por encima del espacio y del tiempo, permiten el que las *laboriosas palabras* pronunciadas por otros en una remota antigüedad puedan revivir de nuevo en la boca de quien las diga. Es la *boca hecha polvo* la que en realidad murió, no la palabra que puede ser rescatada como verdad eterna:

*Alabado sea el infinito
Laberinto de los efectos y de las causas,
Que antes de mostrarme el espejo
En que no veré a nadie o veré a otro
Me concede esta pura contemplación
De un lenguaje del alba.*

(“Al iniciar el estudio de la gramática inglesa”, p. 156)

Lo que va de la mano con la dimensión comunitaria y supraindividual que concibe Borges para las grandes obras literarias, hayan sido escritas por Cervantes, Camoens, Ariosto, Shakespeare o Milton, por citar sólo algunos de los grandes nombres caros a Borges.

Entre las cosas no desgastadas por los siglos menciona *unos contados versos de hierro de Finsburg* (p. 184); *las palabras de hierro* que reviven en la voz de quien las pronuncia (“A un poeta sajón”); la poesía que es *inmortal y pobre* (“Arte poética”, p. 161) y, con el mismo transfondo, el *verso en que perdura la caricia* (“Alejandría 641 A. D.”, p. 513) que se halla en la biblioteca, entre la múltiple memoria y sabiduría. En tanto poeta él mismo y en esa especie de autorretrato que es “The thing I am”, Borges confiesa querer *salvar un orbe que huye / Del fuego y de las aguas de la Ira / Con un poco de Fedro y de Virgilio* (p. 550). Su voluntad es la de dar testimonio de un mundo que se sabe perecedero y, en un plano aún más personal, la de permanecer en la palabra poética él mismo, a pesar de que hable del olvido como de una de las formas de la gloria; aparente contradicción que ayudan a disipar estos versos:

*Pido a mis dioses o a la suma del Tiempo
Que mis días merezcan el olvido,
Que mi nombre sea Nadie como el de Ulises,
Pero que algún verso perdure
En la noche propicia de la memoria
O en la mañana de los hombres.*

(“A un poeta sajón”, p. 232)

En su resistencia contra el tiempo, en el verso se encarna el reflejo de lo eterno o la herencia de la memoria. Asignándole la función de trascender la contingencia de lo real, espera que eternice el momento al fijarlo en unas pocas *Sílabas un instante, un eco, un éxtasis* (“El oriente, p. 463), o que, asimismo, evoque *el instante infinito de la Página para recordar al coronel Suárez, vencedor de Junín* (p. 192).

Como en otros tantos casos, en réplica irónica o precautoria, plantea también una interpretación correctora o matizadora de esa voluntarista confianza en las virtudes del verso. En “París, 1856” las palabras dirigidas al poeta Heine traslucen la idea del fracaso del poema frente al tiempo, de la no salvación por el arte (*No han de salvarte, no, tus ruiseñores, / tus noches de oro y tus cantadas flores*; p. 240). Y, sin embargo, el verso es un remedio consolador, cuando no *una manera de poblar el ocio* (p. 503), ante la erosión que en el ser causa el paso de los años. Pues, de nuevo en “Arte poética”, dice

el hablante que la poesía tiene el don de *Convertir el ultraje de los años / En una música, un rumor y un símbolo* (p. 161). Valor consolador que propicia una sublimación de la condición humana o, en relación con la ceguera que el propio Borges sufrió físicamente, presta un cabo en que agarrarse para participar en la Realidad: *Con el verso / Debo labrar mi insípido universo*, concluye en “El ciego”, alusión que no deja de encerrar también un sentido de alcance existencial.

Los últimos versos citados de “Arte poética” dan pie para abrir la consideración de otra insistencia de Borges en sus poemas: sobre la naturaleza de la poesía como símbolo. Con la presencia del sentido sublimador del verso, en “Elvira de Alvear” vuelve a referirse a su don *Que transfigura las penas verdaderas / En una música, un rumor, un símbolo* (p. 129). El ejercicio literario, identificador de los poetas por encima del espacio y del tiempo (“Al primer poeta de Hungría”), radica en *El misterioso amor a las palabras / Este hábito de sonos y de símbolos*; implicaciones que aluden al carácter musical de la poesía y al valor metafórico del lenguaje. La aspiración de Borges sería la de acceder con la poesía a la condición de un arte puro como la música en el sentido de su indistinción absoluta de fondo y de forma, con la dimensión simbólica de su más elevada realización. En un importante pasaje del prólogo a *El otro, el mismo*, especula, matizándolo, sobre este enfoque:

“Pater escribió que todas las artes propenden a la condición de la música, acaso porque en ella el fondo es la forma, ya que no podemos referir una melodía como podemos referir las líneas generales de un cuento. La poesía, admitido este dictamen, sería un arte híbrido: la sujeción de un sistema abstracto de símbolos, el lenguaje, a fines musicales.” (p. 175)

Por otro lado, la propia capacidad simbólica de la palabra está limitada por la distancia que la aleja de la realidad, por la pérdida de la fecunda ambigüedad mágica que confundiría el trueno con el dios en la palabra Thor o Thunor (p. 175). Distancia entre la configuración poética y la realidad tangible que no se le escapaba al joven poeta de “Benarés”:

*(Y pensar
que mientras juego con dudosas imágenes
la ciudad que canto, persiste
en un lugar predestinado en el mundo,
con su topografía precisa,
poblada como un sueño,
con hospitales y cuarteles
y lentas alamedas
y hombres de labios podridos
que sienten frío en los dientes)*

(p. 54)

La actitud contradictoria de Borges en torno a este motivo es constante. A la

limitación de la palabra frente a la realidad, como la muerte de “La noche que el sur lo velaron” -*muerte que es un misterio cuyo vacante nombre poseo y cuya realidad no abarcamos*, (p. 103)-, opone la facultad confirmadora de *un extraño verso o unas palabras en que esté la tarde* (“A un poeta menor de 1899”, p. 223), pero no unas palabras que *sean* la tarde. Si, de una parte, connota que la labor del poeta -Lugones- ha sido la de *traducir las formas para siempre en palabras* (“Buenos Aires”, p. 354), de otra, se acerca a un nominalismo idealista que concede gran importancia y autonomía a la palabra como abarcadora y modelo de la cosa:

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

(“El golem”, p. 206)

La gran tarea -y gran dificultad- será, en consecuencia, la de encontrar el gran Nombre, Clave de Dios y del Universo, de la Creación:

*Y, hecho de consonantes y vocales,
Habrá un terrible Nombre, que la esencia
Cifre de Dios y que la Omnipotencia
Guarde en letras y sílabas cabaes.*

Pero en este oficio, al hilo del mismo poema, el poeta es como ese rabino que añade a la realidad, no la crea ni desentraña, un símbolo más dentro de la infinita serie de símbolos con que el hombre trata de abarcarla, símbolo imperfecto y, por ello, más de la ignorancia del hombre que de su conocimiento. De ello se infiere una angustia -y autoironía- del propio Borges consciente de que su trato con las palabras es como la del rabino con el golem, o, quizá peor aún, la de Dios con el rabino.

Invirtiendo los términos, las *cosas*, lo que equivaldría a decir las palabras, se derivarían de una sola palabra fundamental: *Dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras, / Que son mi pobre traducción de una palabra)*. A su vez, en el juego de espejos que es la poesía y la obra de Borges, las cosas son las palabras de la historia del mundo; cosas que son signos más llenos de sentido que sus nombres, cuya realidad no logran abarcar (*Detrás del nombre hay lo que no se nombra*, “Una brújula”, p. 196). En esta pauta, *las cosas son letras silenciosas / De la eterna escritura indescifrable / Cuyo libro es el tiempo* (“Para una versión del I King”, p. 499). Derrotero por el que nos acercamos al tema del *gran Libro* que, como colofón a lo anterior, represente la suma y la cifra del universo o, viceversa, sea el Universo el gran Libro que se ha de interpretar (cf. Sucre, 1974:76). En este contexto, Whitman es visto como el aspirante a escribir un libro que sea de todos (“El pasado”, p. 371). Pero Borges es consciente de que cifrar el universo en un único libro es ilusorio, cuando no falaz, dada la desproporción de la magnitud:

*Nadie puede escribir un libro. Para
Que un libro sea verdaderamente,
Se requieren la aurora y el poniente,
Siglos, armas y el mar que une y separa.*

(“Ariosto y los árabes”, p. 151)

Al hablar del poeta he tratado de la función especular del libro que refleja la imagen de quien lo escribió y al analizar la dimensión eternizadora del arte me he referido al diseño personal de la propia memoria de Borges en tanto poeta. Pues bien, el poema como reflejo o como memoria también tiene otras plasmaciones, en el fondo redundantes. Si versos reveladores de “Un poeta del siglo XIII” señalan explícitamente la posibilidad especular del arte (*Un ávido cristal que apresaría...*), la misma invención del soneto implica el hallazgo de un arquetipo que ordena el mundo, dándole así sentido, justificándolo. Planteo que no es unívoco, pues la literatura, en tanto creación verbal, se convierte, no ya en reflejo o explicación, sino en un objeto más añadido al mundo, tal como Borges lo sugiere en “La rosa amarilla” o, implícitamente, en otros textos de *El Hacedor*.

Y, finalmente, en torno al tema de la memoria del arte, el sentido de los versos de Borges oscila entre el propósito voluntarista y las matizaciones restrictivas. Sabe que las famosas espadas -Gram, Durendal, Joyeuse, Excalibur- son ya leyenda, pero que sus *viejas guerras andan por el verso, / que es la única memoria* (“Espadas”, p. 431). Menos confianza muestra al afirmar que *los libros son simulacros de la memoria* (“Una mañana”, p. 445). No obstante, *los versos que no olvida el tiempo* (“1972”, p. 452) son el instrumento adecuado para recordar y cantar a los héroes de la patria y, en fin, con una dimensión universalizadora, los libros representan la sabiduría y la memoria de la humanidad (“El guardián de los libros”, p. 342).

Límites de la palabra poética.

A lo largo de estas notas he aludido, en varias ocasiones ya, a la desconfianza que, en contraste con sus posibilidades, despierta también en Borges la palabra poética. Se mueve entre la fe plena en su poder (“Casi juicio final”) y el desánimo proveniente de la conciencia de su inutilidad:

*Polvo también es la palabra escrita
Por tu mano o el verbo pronunciado
Por tu boca.*

(“No eres los otros”, p. 505)

Ante la magnitud de los hechos, como el suicidio de Francisco López Merino, las palabras revelan su frustración: *es inútil que palabras rechazadas te soliciten, / predestinadas a imposibilidad y a derrota* (“A Francisco López Merino”, p. 109).

Paralelamente, Borges se cuestiona la validez del arte ante la proeza humana, en torno a la mitología antigua y moderna de la luna: *¿Qué puede la palabra, / Qué puede lo que el arte sueña y labra, / Ante su real y casi irreal fortuna?* (“1971”, p. 382). En el poema ya citado, precisamente con el título “La luna”, la conclusión al respecto se hace explícita: *Siempre se pierde lo esencial. Es una / Ley de toda palabra sobre el numen* (p. 131). Esta convicción sobre la incapacidad esencial del nombre para cifrar la realidad del ser -*la rosa inalcanzable*, “La rosa”, p. 38- conduce a Borges a aquella necesidad de utilizar humildemente el lenguaje, teniendo la conciencia de que, en rigor no la nombra sino que alude a ella (*Homero no ignoraba que las cosas deben decirse de manera indirecta*, “Un escolio”, p. 256) pues *detrás del nombre hay lo que no se nombra* (p. 196). A ello se añade que la materia del mundo, por su dispersión y variedad, desborda a las palabras que quieren retenerla en un intento inútil ante el dinamismo y renovación constante de la primera:

*¿Para qué esta porfía
de clavar con dolor un claro verso
de pie como una lanza sobre el tiempo
si mi calle, mi casa,
desdeñosas de símbolos verbales,
me gritarán mañana su novedad?*

El lenguaje es engañoso, aunque *puede simular la sabiduría* (p. 269), es esencialmente ambiguo y precario ya que “pretende constituirse en correlato de la realidad y ha urdido el antes, el ahora y el después, invalidados para decir el tiempo verdadero, aquél que se sitúa más allá de todo lo contingente” (Yurkievich, 1978:127):

*Su olor medicinal dan a la sombra
los eucaliptos: ese olor antiguo
Que, más allá del tiempo y del ambiguo
Lenguaje, el tiempo de las quintas nombra.*

(“Adrogué”, p. 159)

La realidad se escapa al lenguaje porque, además, la institucionalización social lo ha anquilosado e invalidado para expresar lo esencial del ser. En el prólogo a *El otro, el mismo* denuncia Borges la falsedad del lenguaje social, del artificial de los diccionarios, en que queda desmentida la raíz mágica e irracional de las palabras, de cuya restitución se ha de encargar la poesía (p. 175). Idea que retoma en el epílogo donde afirma escuetamente: “el universo es fluido y cambiante; el lenguaje rígido” (p. 557). De ahí la inadecuación de éste a aquélla. En los versos de “East Lasing”:

*Sé que las palabras que dicto son acaso precisas,
pero sutilmente serán falsas,
porque la realidad es inasible
y porque el lenguaje es un orden de signos rígidos.*

(p. 413)

En conclusión, la escritura no dejará de ser un pálido reflejo de lo que se quiere decir (“Juan I, 14”, p. 320) y el poeta se tendrá que conformar, al menos, con que su verso no lo traicione en esa modesta aspiración.

Experiencia poética: el autor y el lector.

Es difícil determinar si Borges es más un gran autor que un gran lector (en realidad ambas cosas a la vez). Sus reflexiones en torno a la experiencia literaria, que tienen en cuenta tanto al lector como al escritor, son de gran oportunidad en unos tiempos en que se presta tanta atención al factor de la recepción. Sartre ya hablaba del correlato dialéctico entre la escritura y la lectura. Pero Borges va más allá en un sentido que no desagradaría a críticos -y poetas- como Dámaso Alonso, Carlos Bousoño o Claudio Rodríguez. Borges recuerda y defiende la “estética de Berkeley” en estos términos:

“El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo) la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético, el thrill, la modificación física que suscita cada lectura.” (p. 21)

Si el ser no tiene existencia metafísica fuera de la mente de quien lo percibe (Berkeley), el texto literario no tiene consistencia al margen del lector que lo *crea* -por lo que esencialmente es tan creador como el mismo autor- en su lectura. A la vista de ello, los dos deberes de todo verso serían los de “comunicar un hecho preciso y tocarnos físicamente, como la cercanía del mar” (p. 420). En el fenómeno poético es, por tanto, tan importante la presencia del lector-consumidor como la del autor-productor, no existiendo, al margen de estos, la realidad literaria: “el hecho estético sólo puede ocurrir cuando lo escriben o cuando lo leen” (p. 316). De hecho, el lector es tan responsable del poema -de la obra- como el creador, pues en “la integración del fenómeno poético constituyen la unidad y la totalidad” (Gertel, 1970:393). La dialéctica de que se sea el lector o el autor de una obra es una circunstancia secundaria para Borges, como lo manifiesta palmariamente -no sin el tonillo irónico que le es característico- en la dedicatoria “A quien leyere” de su primer libro de poemas:

“Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector de la descortesía de haberlo usurpado yo previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor.” (p. 27)

Constante de los espejos y constante del sentimiento de enajenación respecto a la propia obra (p. 71) que, ceñida al acto creador, remueve el problema de la propia identidad, de la tensión entre la dualidad del *yo* y del *otro*, entre el que se ha sido y el que se es, entre la diferencia y la identidad, entre la existencia y la conciencia (“Poema

de los dones”, p. 119; “El centinela”, p. 191”, etc.). Además, como para Borges el eje autor-texto-lector implica que “el acto de leer transforma el texto individual de un autor en obra de todos” (Rodríguez, 1984:31), ésta permanece sobre el tiempo, siendo recreada por los sucesivos autores-lectores; lo que hace de la creación literaria una experiencia supraindividual que propicia la identidad, la *unidad* de autor y lector (*Hoy no eres otra cosa que mi voz / Cuando revive tus palabras de hierro*, “A un poeta sajón”, p. 232). Con una sutileza de matices que enriquece la perspectiva del más fino análisis semiótico del fenómeno literario, Borges describe el camino por el cual el poeta se pierde en el poema, y el poema en la experiencia múltiple y anónima, siendo ésta la que hace verdaderamente rica a la obra. Son los lectores quienes al releerla autorizan y dan carta de naturaleza a su pluralidad de sentidos:

*Isaac Luria declara que la eterna Escritura
Tiene tantos sentidos como lectores. Cada
Versión es verdadera y ha sido prefijada
Por Quien es el lector, el libro y la lectura.*
(“A Manuel Mujica Lainez”, p. 481)

La escritura es una convención artística, por lo que también es necesario un grado previo de complicidad (p. 287), pero, en una inextricable red de correspondencias, el poema -la obra- acaba siendo el espejo del rostro de quien sobre él se inclina (“A quien esto leyere”, p. 253). Si a todo ello se añade que, para Borges, la creación literaria está “regida también por una suerte de panteísmo en la cual todos los textos son un solo texto, todos los autores un solo autor” (Sucre, 1974:34), la función del escritor viene a ser una actividad discreta, la de la redacción, pasando de “creador” a “productor” que escribe para un “consumidor”, en términos sartreanos (cf. Rodríguez, 1984:32).

Pero hay, además, un sentido universalista de la creación literaria que se complementa con la sugerencia de que es de la humanidad, de su profunda raíz antropológica y cultural, la verdadera autoría de los libros que integran la biblioteca ingente y necesaria:

*Declaran los infieles que si ardiera,
Ardería la historia. Se equivocan.
Las vigiliass humanas engendraron
Los infinitos libros. Si de todos
No quedara uno solo, volverían
A engendrar cada hoja y cada línea,
Cada trabajo y cada amor de Hércules,
Cada lección de cada manuscrito.*
(“Alejandría, 641 A.D.”, p. 514)

No obstante, no quedan borrados por completo, en lógica cotidiana, los perfiles del autor individual, aunque para su definición haya que adentrarse en terrenos no menos resbaladizos. Así, por ejemplo, con su peculiar plasmación pirandellista, Borges sugiere que el autor existe gracias a sus personajes soñados que a su vez lo sueñan como su

creador y padre, como en la especular relación entre Quijano y Cervantes (“Ni siquiera soy polvo”, p. 257-8) o en otros poemas.

Retomando para concluir este apartado el acto de la lectura, Borges recurre al motivo anterior -autonomía del personaje Quijano y su proyección en Cervantes- identificando al joven lector que él mismo fue con el hidalgo soñador en tanto creador de sus propias aventuras no de hechos “reales” sino imaginarios; lo que le lleva a plantear el motivo de la superposición vida/literatura, ya que, como niño y ávido lector, fue él también quien creó-vivió esa crónica de sus sueños (“Lectores”, p. 214). No ha de extrañar, teniendo en cuenta la propia biografía de Borges, que se reconozca más lector que autor (*Que otros se jacten de las páginas que han escrito, / a mí me enorgullecen las que he leído*), que implica además una compleja vivencia de la experiencia literaria. Iniciado muy tempranamente en la pasión de la lectura, su memoria y autorretrato son indisolubles de los libros que fue leyendo a lo largo de su vida (“The thing I am”, p. 549-50; “Talismanes”, p. 459). Hasta el punto de que se siente casi orgánicamente fundido a sus lecturas que, confirma, dicen de él más que los libros que salieron de su mano:

*No sin alguna lógica amargura
Pienso que las palabras esenciales
Que me expresan están en esas hojas
Que no saben quien soy, no en las que he escrito.*

(“Mis libros”, p. 458)

Sin embargo, ni lo escrito por él ni lo escrito por los otros acaba revelándose como definitivo consuelo o salvación total ante el incesante tiempo (“No eres los otros”, p. 505).

Vida y literatura.

Esta dualidad, que alcanza grados acuciantes en la poesía de Borges, origina sensaciones ambivalentes en su personalidad amasada por y para las letras. Acabamos de ver cómo identifica su suerte con la del lector que percibe el mundo a través de la visión que de él le proporciona la literatura. Pero la reacción contra este determinismo, del que tiene clara conciencia, presenta plasmaciones diversas y, como es de esperar, enjundiosamente contradictorias. En uno de los primeros poemas de juventud propugnaba, mediante el verso, un principio de vida sustentado en la acción, la pasión y la naturaleza:

*Vibrante en las espadas y en la pasión
y dormida en la hierba,
sólo la vida existe.*

(“La recoleta”, p. 29)

A Borges, según propias confesiones, le estarán vedadas las espadas, símbolos de

la lucha física, de la acción, de la gesta y del vitalismo, si no son las de sus versos (“Espadas”, p. 431). Esta condición le persigue obsesivamente, provocándole sensaciones de inferioridad o de nostálgica envidia por la dimensión, que él ve como épica, de los hechos de sus antepasados, como los de “Isidoro Acevedo” que batallaba y soñaba lo mismo que otros hombres escriben versos (p. 101), con implícita autorreferencia. La subordinación del verso ante el épico universo de la muerte heroica del coronel Francisco Borges (p. 142) responde al mismo sentimiento de frustración. Curiosa y paradójicamente, otro ascendiente del escritor, Francisco de Laprida, ve truncada su vocación de hombre de letras y de leyes por causa de su destino guerrero que le llevó, no obstante, al minuto culminante de su vida -al de su muerte por la patria- en que *le endiosa el pecho inexplicable un júbilo secreto*. Este “Poema conjetural” (p. 187), apunta quizá, por vía de proyección especular, una vocación borgiana que la realidad le negó: a la inversa que Francisco de Laprida el destino le llevó a ser un hombre de libros, cuando en su fondo latían anhelos de acción, de otro vitalismo. La nostalgia de la lucha por la patria se confunde con estos héroes y también con la mitología popular de *ignorantes cuchillos / Y de viejo coraje que desborda la prisión del verso* (“A Manuel Mujica Lainez”, p. 481). Asimismo, una íntima zozobra acosa a Borges que tal vez se refleja vicariamente en el poeta Snorri Sturluson, nombre que da título al soneto en que evoca su doble condición de cantor que celebra la valentía y la fuerza de su estirpe, por una parte, y la de individuo atenazado por el deshonor de la cobardía, por otra (p. 233). La contradicción lancinante entre el juego *Arriesgado y hermoso de la vida* para el que el poeta dice que fue engendrado y su estéril destino como hombre de letras (*Mi mente / se aplicó a las simétricas porfías / Del arte, que entreteje naderías*) causa en Borges, reflejado en el sujeto del poema, “El remordimiento” (p. 492) de la insatisfacción por ello provocada. Otra versión del mismo motivo se halla en el poema “Emerson” (p. 237), autor tocado por la gracia de la sabiduría y por la fama literaria pero vitalmente inconforme consigo mismo:

*Piensa: Leí los libros esenciales
Y otros compuse que el oscuro olvido
No ha de borrar. Un dios me ha concedido
Lo que es dado saber a los mortales.
Por todo el continente anda mi nombre;
No he vivido. Quisiera ser otro.*

En otra pauta, la tensión entre vida y literatura se configura emblemáticamente en los motivos-símbolos de la luna y del tigre. Entre las lunas de la mitología y las de la literatura que amenazan con ocultar la luna celestial de cada día, el poeta pretende rescatar la luna pura y elemental, la segunda:

*Ya no me atrevo a macular su pura
Aparición con una imagen vana,
La veo indescifrable y cotidiana
Y más allá de mi literatura.*

(“La luna”, p. 134)

En el caso de “El otro tigre” la distancia entre el tigre de ficción, evocado con palabras, y el tigre real, es de nuevo el trasunto de la vida en la selva y de la vida en los libros. Concluye Rodríguez Monegal al respecto:

“la violencia que ha faltado a su vida -la de Borges- no ha faltado a sus sueños y aparece escrito en sus libros [...]. Si el tigre es admirado por el poeta es porque es la antítesis de lo que contempla y busca encerrarlo en sus palabras, pobres trampas imaginarias. Es porque el tigre representa el apetito vital que el poeta se ha negado sentir.” (1984:121-122)

A pesar de todo, la literatura no siempre aparece como un vano remedo o un pálido reflejo de la fuerza vital, de su deseo. También puede ser una forma de su posesión u otra forma, autónoma, de vida. “Herman Melville” vio y vivió el mar aun antes de contemplarlo por vez primera pues *ya lo había anhelado y poseído / En aquel otro mar, que es la escritura* (p. 484). Cuando la juventud falta y la vida se va apagando paulatinamente puede quedar el poema como vestigio de su celebración o de su memoria vital: *Casi no soy, pero mis versos ritman / la vida y su esplendor. Yo fui Walt Whitman* (“Camden, 1892”, p. 239). En otro poema, “Un libro”, el objeto del título es concebido como un continente lleno de vida y fuerza: arma, música, tiempo, muerte, batalla... vida, en definitiva, *tumulto silencioso a la espera del lector* (p. 532). Indigno de otros dones, Borges se considera, al menos, digno de la vida de, en y por la literatura (“On his blindness”, p. 376), y, en réplica dialéctica al remordimiento antecitado, declara que “pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra” (“Epílogo”, p. 170); como coda final recordará el sentido de su precoz y duradero encuentro con los libros, implicitando aquella relación arte-vida, sueños-realidad, antevista a propósito del personaje cervantino:

“Me será permitido repetir que la biblioteca de mi padre ha sido el hecho capital de mi vida? La verdad es que nunca he salido de ella, como no salió nunca de la suya Alonso Quijano”. (“Epílogo”, p. 558)

¿Hay símbolo más perfecto de la fusión de vida y literatura que “El hidalgo”? Es natural, pues, que Borges asuma e incluso ostente esa visión suya del mundo mediada por la literatura, una configuración del pasado a través de los libros y leyendas (“El pasado”, p. 371) o una imagen de Francia a través de sus grandes escritores (“A Francia”, p. 546). En fin, este determinismo es el que, en palabras de Sucre, “podría explicar una serie de constantes de su visión estética: la correspondencia y aun la identidad entre la irrealdad y la realidad, la ficción literaria como más real que el mundo” (1974:26). La literatura se revelaría, entonces, como una forma de vida añadida, quizá vicaria, quizá quintaesenciada, quizá limitada, pero siempre necesaria.

En definitiva, las ambigüedades de la palabra, su engaño o sus dones, representan los misterios de la vida y las contradicciones de la realidad y constituyen, de esa forma, un reto tanto para el creador-lector como para el lector-creador.

BIBLIOGRAFÍA CITADA.

- BORGES, Jorge Luis (1987): *Obra poética, 1923-1977*. Madrid: Alianza Tres.
- GERTEL, Zunilda (1970): "Cambios fundamentales en la poesía de Borges", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 245, p. 393-412.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1981): "Jorge Luis Borges", *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970*. Madrid: Alianza Editorial, p. 195-208.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir (1984): *Borges por él mismo*. Barcelona: Laia.
- SUCRE, Guillermo (1974): *Borges, el poeta*. Buenos Aires: Monte Ávila Editores,
- YURKIEVICH, Saúl (1978): *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Barral.