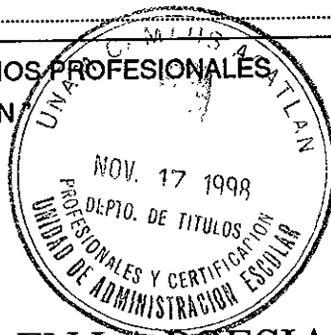




UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES "ACATLAN"



INTERTEXTUALIDAD EN LA POESIA DE JORGE LUIS BORGES

SEMINARIO-TALLER EXTRACURRICULAR QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS PRESENTA: MARIA ANTONIA PERULLES FLORES

ASESOR: LIC. MIGUEL ANGEL DE LA CALLEJA LOPEZ.

SANTA CRUZ ACATLAN, EDO. DE MEX., NOVIEMBRE DE 1998.



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

268235



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# INTRODUCCIÓN

Leer a Borges es una aventura inacabable pero feliz. Su obra erudita impone respeto y, a la vez, deseo de mayor conocimiento, de análisis profundo. Una literatura que renueva el gusto por la lectura y la reflexión es siempre fuente inagotable y obligada de temas de investigación.

El presente trabajo aborda el tema de la intertextualidad en la poesía de Jorge Luis Borges. En su obra tan vasta, un tópico interesante y constante es la inserción de textos de diversos autores en los suyos.

El tratamiento se realiza de manera particular sobre su poesía, eclipsada un tanto para la crítica, debido a la brillantez de su obra narrativa. En este sencillo análisis se busca el uso de las relaciones transtextuales en algunos de sus poemas para conocer cuál es la copresencia y absorción de otros textos en los suyos, y cuál su transformación.

Elementos complementarios son los recursos formales y temáticos que apoyan tales relaciones.

La información aquí contenida se dirige a aquellos que exploran las distintas vertientes del texto borgeano, pero sin buscar especialización, sino como somero acercamiento a las posibles constantes del autor sobre el tema planteado.

La intención de un estudio como éste es la focalización de la poesía de Borges con respecto al intertexto, propiciando, tal vez, futuros estudios de mayor profundidad.

El tema se ha revisado formal y temáticamente, tomando tres poemas como unidades de análisis. Se pretende demostrar que el intertexto, como recurso borgeano, expande estructural y semánticamente su poesía, vinculándola con elementos de otros contextos.

El método adoptado es el estructuralista. En su primera fase se descompone el texto en sus elementos constitutivos para llegar a su organización interna y a la comprensión de su estructura. En la segunda fase se realiza la correlación de las partes entre sí y con elementos de otros contextos que inciden sobre el discurso en cuestión.

Ambos momentos requieren del procedimiento deductivo seguido por el método estructural que implica tanto el análisis, de acuerdo con las relaciones cotextuales, como el registro que sobre el texto tienen las series literaria, cultural e histórica para lograr su completa interpretación.

Para la investigación se han seleccionado los poemas: "El pasado", "Las causas" y "El hacedor", todos ellos representativos del intertexto borgeano.

Se ha hecho acopio de información sobre tal recurso y más tarde se han empatado muestras y teoría para hacer el análisis y la interpretación de los poemas.

En este ensayo se ha priorizado el recurso de la intertextualidad en el autor, pero retomando algunos otros que sin duda lo apoyan y propician.

El orden seguido en este escrito es el siguiente: el primer capítulo corresponde a una sucinta biografía que intenta valorar la importancia de la producción del autor. El segundo contiene el análisis poético, dividido en los niveles fónico-fonológico, morfo-sintáctico y léxico-semántico, de las unidades seleccionadas. En el último capítulo se lleva a cabo la interpretación del uso intertextual aplicado a la poesía de Jorge Luis Borges.

Las notas aparecen al final de cada capítulo y el índice de contenido al final del trabajo. También hacia el final, está la bibliografía que incluye, inusual pero funcionalmente, la referencia de algunos textos hemerográficos.

Para terminar, se han añadido a manera de apéndice, los poemas completos utilizados en el análisis.

# I. BIOGRAFIA INTELECTUAL

Jorge Luis Borges nació el 24 de agosto de 1899. A muy temprana edad manifestó su deseo de ser escritor. Su primera obra, escrita a los seis años, es un manual de mitología griega. Más tarde tradujo el *Príncipe feliz* de Oscar Wilde, con tal acierto que se pensó lo había realizado su padre.

Jorge Luis fue el primogénito de Jorge Guillermo Borges Haslam (hijo del coronel Francisco Borges, héroe de la guerra civil y de Frances Haslam inmigrante inglesa establecida en Entre Ríos) y de Leonor Acevedo Suárez que contó entre sus antepasados al coronel Isidro Suárez, héroe de la batalla de Junín y a Francisco Narciso de Laprida, quien presidió en 1816 el Congreso del Tucumán y al que Borges dedica su famoso “Poema conjetural”

*A esta ruinosa tarde me llevaba  
 laberinto múltiple de pasos  
 que mis días tejieron desde un día  
 de la niñez. Al fin he descubierto  
 la recóndita clave de mis años,  
 la suerte de Francisco de Laprida,  
 la letra que faltaba, la perfecta  
 forma que supo Dios desde el principio.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> J.L. Borges. “Poema conjetural” en *El Otro, el mismo* en *Obras completas*, tomo II. Sao Paulo, Emecé, 1994, p. 245-246.

Este importante “panteón familiar”, como lo llama Rafael Olea Franco, creó en Borges y antes en su padre, una frustración ante la ruptura con la tradición familiar.

*Te hemos visto morir con el tranquilo  
ánimo de tu padre ante las balas  
la roja guerra no te dio sus alas ...<sup>2</sup>*

Sus antepasados habían peleado contra el tirano Rosas y también en la guerra civil. La madre de Borges se encargó de crear un culto en torno a la historia del heroísmo familiar. En varios de sus poemas, Borges retrata a sus ilustres antepasados:

*He olvidado mi nombre. No soy Borges  
(Borges murió en la verde, ante las balas)  
ni Acevedo, soñando una batalla,  
ni mi padre, inclinado sobre el libro  
o aceptando la muerte en la mañana,  
ni Haslam, descifrando los versículos  
de la escritura, lejos de Northumberland,  
ni Suárez, de la carga de las lanzas.  
soy apenas la sombra que proyectan  
esas íntimas sombras intrincadas.<sup>3</sup>*

Todos ellos forman, alguna vez, parte de los constantes motivos épicos de su literatura.

La actividad intelectual no es desdeñada por los Borges. Jorge Guillermo era abogado y profesor de psicología y Jorge Luis se convierte en el escritor que pensaba ser gracias a la influencia y protección de su padre, que cumple en él la carrera literaria no lograda por sí mismo. Fue el mejor maestro de Jorge Luis, lo condujo por su biblioteca de “ilimitados libros ingleses”; de él le proviene su bilingüismo, el permanente aprecio por la literatura, su escepticismo y su ceguera.

El padre de Borges se jubila siendo aún joven y decide hacer un viaje por Europa para ser atendido de la vista; toda la familia viaja con él. Este viaje es para Jorge Luis el segundo paso en sus búsquedas intelectuales, el primero

<sup>2</sup> J.L. Borges. “A mi padre” en *La moneda de hierro en Obras completas*, t. III. México, Emecé, 1989, p. 141.

<sup>3</sup> J.L. Borges. “The thing I am” en *Historia de la noche en Obras completas*, t. III, p. 196.

ya lo había sido la propia biblioteca de casa: "Defino la biblioteca de mi padre como el acontecimiento más trascendente de toda mi vida, porque en esa biblioteca yo era como Don Alonso Quijano".<sup>4</sup>

Los Borges se establecen en Ginebra, Suiza, y ahí residen ante el inicio de la Primera Guerra Mundial. Jorge Luis practica su inglés y aprende francés, latín y alemán, este último de manera autodidacta leyendo a Kant y a Heine.

Al término de la guerra la familia viaja por el resto de Europa. Es una etapa fructífera en aprendizajes, Jorge Luis lee a muchos autores ingleses como Chesterton, De Quincey, Carlyle; autores alemanes como Mauthner y Schopenhauer y también autores franceses como Flaubert, Víctor Hugo, Verlaine.

Esa era su vida, más la lectura que la escritura, más los libros que la vida real. Borges siempre vivió "puertas adentro" de su casa, de su biblioteca, de sí mismo. En España, en Madrid concretamente, parece superar levemente esa naturaleza introvertida, para convivir en los círculos literarios, de los años veinte con jóvenes que como él aspiraban a ser escritores.

Llamaron su atención el círculo literario reunido alrededor de Ramón Gómez de la Serna y el del políglota Rafael Cansinos-Asséns, quien se convirtió en verdadero maestro de Borges. También el Expresionismo alemán con sus búsquedas estéticas y humanísticas lo impacta como antes lo había hecho el Simbolismo. Borges estaba listo para entrar en las vanguardias.

Borges se une al movimiento ultraísta español y al regresar a Buenos Aires redacta un artículo de la "novísima estética" a manera de manifiesto en el que cita como elementos esenciales: "la reducción de la lírica a su elemento primordial, la metáfora. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles; abolición de los trabajos ornamentales, el confesionalismo, las prédicas y la nebulosidad rebuscada..."<sup>5</sup>. Estos preceptos se contraponen al Modernismo al que calificaban de gastado, decadente y agotado en sí mismo pero también al Sencillo por su lenguaje cotidiano, falto de metaforicidad. Producto de esta época son los primeros libros de Borges: *Fervor de Buenos Aires* (1923), poemario muy celebrado tanto en España como en Argentina, en el que se marca el reencuentro con su patria. Siguió a éste *Luna de enfrente* de 1925 y *Cuaderno San Martín* de 1929; en ellos continúa sus búsquedas ultraístas pero cada vez con menor ímpetu. Rápidamente abandona esas tendencias y se retracta de sus palabras. Este rechazo y después su deserción del Ultraísmo comprende el periodo de 1930 a 1958, según Zunilda Gertel.<sup>6</sup> Cuando Borges rompe con la poesía y se dedica a escribir narrativa y ensayo; empieza a cobrar notoriedad. A esta etapa corresponden sus libros *Evaristo*

<sup>4</sup> Waldemar Verdugo-Fuentes. *En voz de Borges*. México, EOSA, 1986, p.143.

<sup>5</sup> Oscar Collazos. *Los vanguardismos en la América Latina*. Barcelona, Eds. Península, 1977, p. 135.

<sup>6</sup> Zunilda Gertel. *Borges y su retorno a la poesía*. U.S.A, The University of Iowa y las Américas Publishing Company, 1969, p. 46.

*Carriego* escrito en 1930, biografía de un poeta local con la que Borges recupera la voz del barrio argentino tan impresionante para él. En 1932 escribe *Discusión*, serie de ensayos en los que ya aparecen algunas de sus preocupaciones literarias y culturales en general: Whitman, la cábala, la poesía gauchesca etc. Hacia 1935 publica el libro *Historia universal de la infamia* que reúne relatos de crímenes y asesinos. En él aparece el célebre cuento "Hombre de la esquina rosada".

El libro *Historia de la eternidad* (1936) contiene principalmente ensayos sobre el tiempo comenzando con el que titula el libro además de "La doctrina de los ciclos" y "El tiempo circular" en los que contrasta diversas teorías sobre el tema, planteadas por filósofos y matemáticos como Platón, San Agustín o Bertrand Russell.

También allí se encuentran dos ensayos sobre la metáfora, uno que lleva ese nombre y otro llamado "Las kenningar", referido a la singular utilización de esa figura en la literatura islandesa.

Con *Ficciones*, escrito en 1944, obtiene el premio de los escritores argentinos. En él están incluidos relatos tan comentados como "El jardín de senderos que se bifurcan" y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". De 1949 es *El aleph*, su obra más conocida mundialmente.

El cuento que da título al libro es una ficción en la que el narrador encuentra en un sótano el punto en el que convergen, de manera simultánea, todos los puntos del tiempo y del espacio. Estas inquietudes metafísicas serán repetidas en toda su literatura. En *Otras inquisiciones*, de 1952, aparecen diversos ensayos sobre literatura; su título alude a uno de los primeros libros de Borges llamado *Inquisiciones* que no fue reeditado por él ni incluido en sus *Obras completas*. Rompe el silencio poético mantenido por tantos años con el libro *El hacedor*, de 1960, obra importantísima que rescata poemas escritos en diversos momentos a lo largo de varios años y que finalmente se reúnen en este volumen en el que nada está de relleno. "Poema de los dones", "Ajedrez", "Arte poética" son algunos de los títulos que concentra; también contiene algunos relatos breves.

Durante todos esos años que hemos recorrido con la mención de sus obras, Borges pasó por diversas circunstancias personales: la muerte de su padre; humillaciones por parte del gobierno peronista; enfermedades y, finalmente, la ceguera total a los 55 años de edad. Esta última circunstancia, según Rodríguez Monegal, determina su retorno a la poesía porque ésta es más fácil de recordar y de dictar que la narrativa o el ensayo: "La ceguera es una clausura pero también es una liberación, una soledad propicia a las dimensiones, una llave y un álgebra".<sup>7</sup> Sigue produciendo y combinando

<sup>7</sup> Borges. Prólogo a *La rosa profunda* en *Obras completas*, t. III, p.78

libros suyos con otros, hechos en colaboración con autores como Delia Ingenieros, Margarita Guerrero, Betina Edelberg, etc. Con Adolfo Bioy Casares escribe desde 1940 obras como *Antología de la literatura fantástica* y cuentos policiales en los que aparece el personaje H. Bustos Domecq.

En 1964 publica *El otro, el mismo* poemario que el propio Borges señala como su favorito. En él se encuentran el "Poema conjetural" y "El golem", entre otros. *Para las seis cuerdas*, de 1965, reúne milongas e historias de compadritos. Nuevamente poesía y narrativa en *Elogio de la sombra*, de 1969.

*El informe de Brodie* de 1970 contiene en su mayoría cuentos del arrabal, con personajes de las milongas como protagonistas. *El oro de los tigres*, de 1972, encierra cuentos y poemas.

En 1975 muere la madre de Borges, verdadera compañera de su vida y de su obra. Ella le ayudó en su trabajo cuando la ceguera se volvió absoluta. Su estrecha relación queda evidenciada en la dedicatoria del libro *Fervor de Buenos Aires*: "Las mañanas del Paso del Molino, de Ginebra y de Austin las compartidas claridades y sombras, tu fresca ancianidad, tu amor a Dickens y Eça de Queiroz, madre, vos misma. Aquí estamos hablando los dos < et tout le reste est littérature >, como escribí, con excelente literatura Verlaine".<sup>8</sup>

Borges, más poético que narrativo, sigue escribiendo, dictando a sus amigos. A pesar de la ceguera su producción no decrece. *El libro de arena* (1975) reúne relatos bajo un nombre imposible, de ese mismo año es *La rosa profunda*, obra breve completamente en verso en la que la ceguera, los libros, la literatura son los temas predominantes. *La moneda de hierro* (1976) e *Historia de la noche* (1977) combinan poesía y relato. *Siete noches* (1980) es un lúcido libro de ensayos en el que teoriza algunas de sus recurrencias temáticas; también utiliza este género en *Nueve ensayos dantescos*, de 1982. En sus últimas obras predomina la poesía: *La cifra* (1981) *Atlas* (1984) y particularmente *Los conjurados* (1985) muestran a un autor reposado, instalado en la trascendencia, que ha logrado la "modesta y secreta complejidad" que, como él mismo señala, es lo que puede pasar al escritor en el mejor de los casos.

A todas estas obras debe añadirse la recopilación hecha de sus artículos publicados en la revista *El Hogar* a lo largo de varios años y el libro que bajo el título de *Prólogos con un prólogo de prólogos* compendia sus colaboraciones de ese tipo. Completan su producción *Borges oral* que reúne cinco clases dictadas en la universidad de Belgrano en Argentina y la *Biblioteca personal*, títulos de la literatura mundial elegidos y prologados por Borges; este proyecto quedó inconcluso a su muerte, acaecida a los 87 años de

<sup>8</sup> Borges en *Fervor de Buenos Aires en Obras completas*, t. I. Sao Paulo, Emecé, 1994.

edad en Ginebra, Suiza. Ninguna de sus poesías condensa mejor su vida que el “Poema de los dones”:

*Nadie rebaje a lágrima o reproche  
esta declaración de la maestría  
de Dios, que con magnífica ironía  
me dio a la vez los libros y la noche.  
De esta ciudad de libros hizo dueños  
a unos ojos sin luz, que sólo pueden  
leer en las bibliotecas de los sueños  
los insensatos párrafos que ceden  
las albas a su afán. En vano el día  
les prodiga sus libros infinitos...<sup>9</sup>*

Hablar de la existencia de Borges es hacer el recuento de sus obras. No resulta exagerado decir que vivió en la literatura y para la literatura. Hacer una biografía intelectual tiene la finalidad de reconocer en la literatura de Borges “la configuración de un mundo construido y gobernado por el intelecto”.<sup>10</sup> Toda literatura es intelectual, pero no toda prioriza la racionalidad, el sentido analítico y la propia literatura, como fuentes de las que emana la creación. Borges, escindido de corrientes y escuelas, busca la esencia de las cosas, de ahí su individualidad y universalidad; su objetivo es encontrar el valor estético en una bella expresión, la felicidad que puede depararle la literatura que lee y la que escribe.

<sup>9</sup> Borges. “Poema de los dones” en *El hacedor en Obras completas*, t. II, p. 187.

<sup>10</sup> Ítalo Calvino. *Por qué leer los clásicos*. Barcelona, Tusquets, 1995, p. 243.

## II. ANALISIS

## BORGES Y LA POESÍA.

Para realizar el análisis poético de un autor se podría iniciar con sus propios postulados sobre la poesía.

Borges habla de la poesía en el ensayo del mismo nombre, contenido en *Siete noches*. El planteamiento de Borges acerca de la poesía parte, como toda su concepción epistemológica, del platonismo: dice que la escritura se formula bajo la sensación de su preexistencia. La misión del poeta no es la invención sino el descubrimiento, el encuentro con las partes del escrito de las cuales el poeta sólo “recuerda”, metafísicamente, el principio y el final:

*Y todo es una parte del diverso  
cristal de esa memoria, el universo;  
no tienen fin sus arduos corredores  
y las puertas se cierran a tu paso;  
sólo del otro lado del ocaso  
verás los Arquetipos y Esplendores.<sup>1</sup>*

El poema anterior llamado “Everness”, - lo eterno - retrata el universo como una memoria en la que todo cabe, menos el olvido; es de cristal y sus reflejos permiten imágenes ilusorias dentro de una estructura laberíntica que impide el

<sup>1</sup> Borges. “Everness” en *El otro, el mismo*. O.C. t. II, p. 305.

acceso al conocimiento. Sólo al término de ese universo se encontrarán las esencias platónicas. El poema resume las ideas de Borges sobre el conocimiento incluyendo la poesía; él mismo señala cómo Bradley dijo que "uno de los efectos de la poesía debe ser darnos la impresión, no de descubrir algo nuevo, sino de recordar algo olvidado".<sup>2</sup>

Para Borges el hecho estético que entraña la poesía ocurre por el lenguaje utilizado y por las múltiples interpretaciones, "los infinitos sentidos" que implica. Esta infinitud de sentidos no se agota en una lectura; por el contrario, cada nueva lectura enriquece al texto y al lector, remueven ambos sus posibilidades de comprensión y goce estético.

Borges ve el encuentro lector y texto como un momento feliz en el que el hecho estético se evidencia de inmediato y su espontaneidad lo hace difícil de describir.

De acuerdo con los propios postulados borgeanos, su poesía pretende únicamente el fin máximo de la literatura: la creación estética por medio de la palabra; el encuentro de los términos revelados para alcanzar la poesía pura. Es claro que el propio Borges no la define así, ni se etiqueta como un continuador de esa tendencia, pero ya desde su periodo ultraísta tiene como intención la búsqueda inmediata del sentimiento de placer a la que acompaña con la finalidad reflexiva de usar las expresiones como formas de conocimiento. Modernismo y Sencilismo, movimientos que regían el ámbito literario de su juventud, fueron criticados por Borges, el primero debido a sus caducos recursos formales, el segundo por su anecdotismo y literalidad. Después de su período ultraísta no se inscribe en ningún movimiento ni se vincula cercanamente a otra corriente. Su poesía busca esencias y trascendencias. Figura de una gran individualidad, su creación está más cerca de las premisas clásicas que de las de sus contemporáneos. Él encarna, como señala Guillermo Sucre, la concepción de la "persona poética" cuya creación es despersonalizada y mítica porque anhela una configuración del poeta, creada por el poema mismo.

A continuación iniciaremos el análisis de los poemas seleccionados siguiendo el método estructuralista; primero se descompondrán en los elementos que los constituyen para conocer su estructura; después se correlacionarán las unidades pertinentes que sirvan para su comprensión.

La aparición de los poemas corresponde al orden cronológico que guardan en la bibliografía borgeana: "El pasado", contenido en *El oro de los tigres*, "Las causas" del libro *Historia de la noche* y "El hacedor" contenido en *La cifra*.

<sup>2</sup> *Borges, O. C. t. III, p. 257.*

## 1.- ANÁLISIS DEL POEMA “EL PASADO”

### A. Nivel fónico-fonológico.

Los niveles fónico y fonológico atienden al sonido de las palabras. Para su análisis se determinarán las características de los metaplasmos<sup>3</sup> que en ellos incidan.

El ritmo se entiende como el efecto resultante de la repetición de acentos a intervalos regulares; se utilizará esta definición siguiendo la forma cualitativa del patrón de la poesía española.

El ritmo es imprescindible en la poesía, es su elemento fundamental, le da cadencia y armonía musical; acompasa el sentido de sus versos; le da unidad al poema en general. Cualquier otro recurso puede omitirse en poesía, menos el ritmo.

Los versos de “El pasado” son polirrítmicos, esto quiere decir que combinan varios ritmos; los más usuales son los de acento en tercera, sexta y décima sílabas:

*A la luz de crepúsculos morosos*

\_\_ / \_ \_ / \_ \_ \_ / \_

*O en la noche propicia a la memoria*

\_ \_ / \_ \_ / \_ \_ \_ \_ / \_

Otro ritmo repetido y muy próximo al anterior es el de acentuación en segunda, sexta y décima sílabas:

*El joven Schopenhauer , que descubre*

\_ / \_ \_ \_ / \_ \_ \_ \_ / \_

*El plano general del universo*

\_ / \_ \_ \_ / \_ \_ \_ / \_

Aparecen otros ritmos a lo largo del poema pero los anteriores son los predominantes. Con ello Borges evidencia la importancia del ritmo en su poesía al utilizarlo como sustento primordial.

No acude a un ritmo único, difícil de usar en un poema con largas cláusulas gramaticales, desarrolladas a lo largo de varios versos por medio de encabalgamientos.

El cambio de ritmo evita la monotonía, riesgo posible en todo discurso de amplias dimensiones y el encabalgamiento aumenta la velocidad del poema al atenuar su pausa métrica.

<sup>3</sup> Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1997, sub voce “metaplasmos”.

La rima, igualdad o semejanza de sonidos a partir de la última vocal tónica en las palabras finales de los versos, no es un recurso utilizado en este poema, porque su lirismo no concuerda con la intención narrativa evidenciada en el reiterado uso del encabalgamiento. La coincidencia sonora de las terminaciones versales se margina al buscar imágenes continuadas a lo largo de varios versos.

#### B. Nivel morfo-sintáctico.

“El pasado” es un poema de cincuenta y cinco versos, dividido en dos partes. Está constituido por una oración principal:

*Todo era fácil nos parece ahora  
en el plástico ayer irrevocable*

Esta oración se desarrolla mediante diversas oraciones subordinadas vinculadas a once diferentes motivos utilizados como imágenes del poema, cada uno de variable extensión en cuanto al número de versos que ocupa. A continuación un ejemplo, que constituye un motivo completo del poema:

*Sócrates que apurada la cicuta,  
discurre sobre el alma y su camino  
mientras la muerte azul le va subiendo  
desde los pies helados.....*

Las oraciones subordinadas son, por lo general, adjetivas explicativas y son introducidas en su mayoría por el pronombre “que”.

*El joven Schopenhauer, que descubre  
el plano general del universo.*

Aparecen algunas subordinadas adverbiales o bien sustantivas, pero con mucha menor frecuencia.

La inserción de tantas oraciones subordinadas aclara y expande cada imagen, y la enumeración en su conjunto, reforzando la tendencia narrativa del poema.

El verbo de la oración principal está en presente; también los verbos de las oraciones subordinadas, a pesar de que las acciones que refieren son pasadas. La idea de mencionarlas como si fueran actuales es darles un carácter inmemorial y vigente, como si ocurrieran en el momento de la lectura.

Los verbos refieren acciones contundentes, semánticamente fuertes porque el sentido que adquieren en el contexto evidencia situaciones

extraordinarias que trascienden los órdenes de la cotidianidad para instalarse en lo monumental, en lo épico: imponer una lengua, fundar un reino, salvar una cultura, matar o morir, no son acciones comunes; son situaciones límite. Borges rescata pasajes y personajes que tienen una clara relación con el mundo; una historia de decisiones tomadas, de momentos privilegiados por la memoria. Cada verbo es usado en presente y sigue la idea de Schopenhauer: "La forma de la aparición de la voluntad es sólo el presente, no el pasado ni el porvenir".<sup>4</sup> Todos los episodios están tomados como si acabaran de ocurrir, porque el presente es la forma de toda vida, dice Borges. El del poema es un presente intemporal cargado de pasado, las acciones mencionadas ya ocurrieron, pero él las fija en el tiempo y la memoria del texto.

*Los piratas de Hengist que atraviesan  
a remo el temerario Mar, del Norte  
y con las fuertes manos y el coraje  
fundan un reino que será el Imperio...*

No son frecuentes los adverbios, sino, más bien las formas adverbiales marcadamente temporales o espaciales:

*Antes que el sol decline*  
◇◇◇  
*A la luz de crepúsculos morosos*  
◇◇◇  
*En la mañana de Montevideo.*

Los sustantivos con los que inicia cada una de las imágenes son comúnmente nombres propios: Sócrates, Roma, Snorri, etc. Su caracterización se realiza mediante oraciones subordinadas adjetivas o con adjetivos a manera de epítetos:

*Implacable espada*  
◇◇◇  
*Numeroso hexámetro*  
◇◇◇  
*Fuertes manos*

<sup>4</sup> Borges, "Nueva refutación del tiempo" en *Otras inquietudes*. O.C. t. II, p. 148.

También en el nivel sintáctico aparecen varias metáforas del orden de las metataxas<sup>5</sup> dignas de mención por lo comunes como recursos borgeanos.

La primera es el metro. "El pasado" está escrito en versos endecasílabos; a pesar de tratarse de un verso largo, no puede dividirse en hemistiquios pues no admite una división exacta por su número impar de sílabas.

Muchos de los versos están encabalgados, como antes se mencionó. Esta tendencia rompe pausa rítmica y métrica porque al continuarse en el verso siguiente niega las medidas regulares de ritmo y metro, estructuradas en el poema.

..... la implacable,  
*espada que retumba en la balanza*

◇◇◇

..... los jinetes  
*del desierto, que cubren el oriente*  
*y amenazan las cúpulas de Rusia.*

El desbordamiento del verso resuelto en el encabalgamiento, supone una tendencia a la prosa o a incluir en el verso un hilo narrativo.

La anáfora, que según su función puede ser lingüística: "Un segmento de discurso se llama anafórico cuando para darle una interpretación es preciso remitirse a otro fragmento del mismo discurso; también se habla de antecedente"<sup>6</sup> o retórica "Figura que consiste en repetir una palabra o una figura más extensa, con fines expresivos".<sup>7</sup>

En el poema cumple ambas funciones mediante el pronombre relativo "que". Él introduce oraciones subordinadas, vinculándolas con sus antecedentes y también se reitera en una enumeración cuyo efecto sonoro complementa la aportación del ritmo, y sustituye en cierto modo a la rima.

*El Rey Sajón que ofrece al rey noruego*  
*los siete pies de tierra y que ejecuta*  
*antes; que el sol decline la promesa*  
*en la batalla de hombres; los jinetes*  
*del desierto, que cubren el Oriente...*

<sup>5</sup> Beristáin, *Diccionario*. sub voce "metataxas".

<sup>6</sup> Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI, 1972. sub voce "anáfora".

<sup>7</sup> Georges Mounin. *Diccionario de lingüística*. Barcelona, Labor, 1979, sub voce "anáfora".

La simetría<sup>8</sup> aparece en la construcción de algunos versos:

*El soldado que muere en Normandía*

◇◇◇

*El soldado que muere en Galilea*

Toda la estructura se repite cambiando sólo el nombre final de los dos versos con lo que se logra el efecto semántico.

Por último, con respecto a este nivel, se hablará de la enumeración: “Consiste en acumular expresiones que significan una serie de todos (sic) o conjuntos, o bien una serie de partes de un todo”<sup>9</sup>. Este recurso es frecuente en buena parte de la producción poética de Borges en general, incluidos, claro, los ejemplos del análisis.

La enumeración utilizada en “El pasado” reúne trece motivos de orden histórico y literario con alusiones intertextuales: Sócrates, Roma, los piratas de Hengist, Snorri Sturluson, Schopenhauer, Whitman, entre otros, son los personajes mencionados y caracterizados como imágenes del poema.

Cada imagen es un pequeño cuadro con cierta autonomía aunque finalmente sujeta al “*Todo era fácil nos parece ahora*” de la oración principal.

La enumeración es caótica, porque si bien trata de guardar un orden relativamente cronológico, hay una regresión temporal en algunos motivos, hacia la parte final del poema a manera de síntesis; y la selección de los mismos supone una priorización hecha por Borges, entre múltiples posibilidades de orden simultáneo. La causa de tal priorización sería el rescate, que de manera particular hace el autor, de momentos privilegiados por su trascendencia de acuerdo con la historia de la cultura.

### C) Nivel léxico - semántico

En este nivel encontramos un metasemema usado con frecuencia en la construcción del poema: la metonimia, figura que consiste en la sustitución de un término por otro, basada en la relación causa-efecto, concreto-abstracto, materia-producto, etc. que entre ellos puede existir. Aparece en este ejemplo:

*Roma, que impone el numeroso hexámetro*

*al obstinado mármol de esa lengua*

*que manejamos hoy, despedazada.*

En este pasaje se identifica al pueblo romano, y específicamente a los poetas romanos, con el nombre de su ciudad, porque utilizaron el hexámetro

<sup>8</sup> Beristain, *Diccionario*. sub voce “simetría”.

<sup>9</sup> *Id.* “enumeración”.

heredado de los griegos para adecuarlo a su propia lengua, el latín, que más tarde llegó como legado hasta nosotros.

En los versos siguientes se toma el nombre apelativo por el propio al designar a los “árabes” como “los jinetes del desierto” que en su expansionismo “amenazan las cúpulas de Rusia”, metonimia en la que se alude a la Iglesia rusa atemorizada por la invasión musulmana.

... .. los jinetes  
del desierto, que cubren el Oriente  
y amenazan las cúpulas de Rusia,

Otro metasemema encontrado es la hipálage<sup>10</sup> figura que utiliza la equivocidad en la aplicación del calificativo, al atribuirlo a un sustantivo distinto del que fuera adecuado y que se encuentra contiguo:

*Los piratas de Hengist que atraviesan  
a remo el temerario Mar, del Norte...*

“Temerario” es en realidad un adjetivo aplicable a Hengist, o a sus piratas, pero no al mar que atraviesan.

Antes de entrar en la fase interpretativa se abordará aquí, someramente, el tema de la intertextualidad debido a la importancia de este recurso por la índole intrínseca que cobra en el texto borgeano, determinando así parte de su significación y, por ende, de su comprensión. El verdadero desarrollo de esta estructura se realizará en el siguiente capítulo.

El término intertextualidad se define como “proceso de absorción y transformación más o menos radical de múltiples textos que se proyectan (continuados o rechazados) en la superficie de un texto literario particular”<sup>11</sup>. Esta absorción puede cobrar varios matices, importantes todos en la configuración de un texto que los amalgama formal y semánticamente en su creación. En el capítulo siguiente se explicarán las modalidades que el intertexto cobra en la obra borgeana. Por el momento, basta saber que Borges hace uso reiterado y consciente de la intertextualidad y que esto se evidencia en sus poemas. Definido el término se retomará el análisis.

En “El pasado”, Borges recrea trece imágenes diferentes, descritas pictóricamente.

Cada una constituye un cuadro completo encabalgado a lo largo de varios versos. En la mayoría de estas imágenes utiliza el intertexto y el

<sup>10</sup> *Id.* “hipálage”.

<sup>11</sup> Carlos Reis, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid, Gredos, 1981, p. 106.

metalogismo de la alegoría ya que sus imágenes adquieren un valor translaticio hacia conceptos o realidades de un orden extratextual.

Comentaremos e intentaremos interpretar estas imágenes:

El poema inicia con Sócrates, filósofo griego creador de la mayéutica e inspirador y personaje de los *Diálogos* de su alumno Platón. Borges menciona en un pasaje del poema la muerte del filósofo, impuesta por un jurado, ante la acusación en su contra de corromper a la juventud y desdeñar la religión griega. Sócrates muere por vía de la cicuta, un veneno poderoso que huela poco a poco los miembros del pensador hasta matarlo.

En los versos la muerte y las lucubraciones filosóficas forman una paradoja, congruente con la visión socrática para vivir y morir.

En otro motivo alude a Hengist (Hengest), caudillo de una de las primeras bandas de sajones establecidas en Inglaterra (450-55). Hengest y otro guerrero, Horsa, se apoderan de lo que más tarde sería el reino de Kent. Hengest gobernó su territorio hasta 488. En el poema se señala cómo él y sus piratas fundan el que más tarde será el Imperio Británico, después de atravesar a remo el Mar del Norte haciendo gala de su fuerza y enjundia. El superar los elementos de la naturaleza les infunde el coraje para grandes hazañas, hasta la creación de un nuevo reino.

En otra imagen alude a *La Heimskringla*, Historia de los reyes del norte de Snorri Sturluson, construida sobre viejas sagas escandinavas, obra a la que se refiere el propio Borges en su *Antiguas literaturas germánicas*, en donde aparece lo siguiente:

Tostig, hermano del rey sajón de Inglaterra, Harold Hijo de Godwin codiciaba el poder y se alió con Harald Hardrada, rey de Noruega.

Con un ejército noruego desembarcaron en la costa oriental y rindieron el castillo de Jorvik (York). Al sur de Jorvik los enfrentó el ejército sajón. El texto prosigue:

“Veinte jinetes se allegaron a las filas del invasor; los hombres, y también los caballos, estaban revestidos de hierro. Uno de los jinetes gritó:

- ¿Está aquí el conde Tostig?

- No niego estar aquí - dijo el conde.

-Si verdaderamente eres Tostig - dijo el jinete -, vengo a decirte que tu hermano te ofrece su perdón y una tercera parte del reino.

-Si acepto - dijo Tostig -, ¿qué dará el rey a Harald Hardrada ?

-No se ha olvidado de él - contestó el jinete -. Le dará seis pies de tierra inglesa y ya que es tan alto, uno más.

- Entonces - dijo Tostig -, dile a tu rey que peharemos hasta morir.

Los jinetes se fueron. Harald Hardrada preguntó, pensativo:

-¿Quién, era ese caballero que habló tan bien?

El conde respondió:

-“Harold Hijo de Godwin”.

Antes que declinará el sol de ese día, el ejército noruego fue derrotado.

Harald Hardrada, pereció en la batalla y también el Conde.

Borges mismo explica las circunstancias que lo impresionan en este texto y lo obligan a utilizarlo en su poema: "Harold finge no reconocer a su hermano, para que éste, a su vez, advierta que no debe reconocerlo; Tostig no lo traiciona, pero tampoco traiciona a su aliado. A esto se agrega la destreza literaria de la contestación: "dar una tercera parte del reino, dar seis pies de tierra inglesa".<sup>12</sup> Se incluye todo el texto para dar cuenta de cómo, la utilización de intertextos narrativos es una constante en este poema, en él Borges resume en cuatro versos la historia anterior, valiéndose de la complicitad intertextual para que la comprendamos.

*El rey sajón que ofrece al rey noruego  
los siete pies de tierra y que ejecuta  
antes que el sol decline la promesa  
en la batalla de hombres....*

En otra de las imágenes Borges habla del persa que refiere por primera vez *Las mil y una noches*, libro legendario de cuentos árabes en el que Sherezada narra a manera de cajas chinas un cuento y otro cuento a su marido, el sultán, para evitar que la mate. Borges revalora la importancia de esta obra y usando una paradoja señala cómo el persa que inicia el relato no sabe lo que está dando al mundo, no imagina la perdurabilidad de la obra. No sólo ese aspecto interesa a Borges sino la propia construcción de la obra en la que encuentra una estructura intertextual y laberíntica "con cuentos que están dentro de cuentos se produce un efecto curioso, casi infinito con una suerte de vértigo".<sup>13</sup>

En otro motivo Borges habla de Snorri Sturluson (1179-1241), estadista, poeta e historiador islandés nacido en Huamm y muerto en Reykholt. Su vida fue "una compleja crónica de traiciones, su grandeza está en su obra escrita"<sup>14</sup>. Snorri, nacido en la "perdida Thule", nombre dado por griegos y romanos al confin septentrional del mundo, quizá una región imaginaria, quizá Islandia.

En el poema, Snorri el poeta salva letras y dioses de Germania: "La cultura germánica logra su plenitud en la cultura que, al favor de la libertad, del exilio y de la nostalgia, se produjo en Islandia; la cultura de Islandia logra su plenitud en la heterogénea obra de Snorri".<sup>15</sup> Snorri no sólo rescata la historia y la leyenda de su raza sino también los mitos religiosos. Cumple así una doble función: la de investigador y teólogo: "Snorri perfecciona la antigua

<sup>12</sup> Borges, *Antiguas literaturas germánicas*. México, F.C.E., 1951, p.116-117

<sup>13</sup> Borges, "Las mil y una noches" en *Siete noches*, O. C. t. III, p. 239.

<sup>14</sup> Borges, *Antiguas...* p. 100.

<sup>15</sup> *Id.* p. 118.

teología del norte y es el fundador de la ciencia de la antigua religión germánica".<sup>16</sup> De acuerdo con lo anterior Borges alude en el poema a este rescate, más bien a esta herencia para los germanos:

*Snorri que salva en su perdida Thule,  
a la luz de crepúsculos morosos  
en la noche propicia a la memoria,  
las letras y los dioses de Germania*

En los versos siguientes aparece Schopenhauer, filósofo alemán que a los treinta y un años escribe el libro *El mundo como voluntad y representación* en el que plantea que el mundo como nos es dado es mera representación, su ser en sí es una voluntad irracional de la que todo son apariencias. Esta idea, cara a Borges, está mencionada en el poema, utiliza un símil para hablar del descubrimiento de Schopenhauer, casi en términos geográficos, cuando a lo que alude es a una disposición metafísica sobre la composición del universo.

*El joven Schopenhauer, que descubre  
el plano general del universo.*

En cinco versos menciona a Whitman, poeta estadounidense del siglo pasado al que considera creador del libro total, al tiempo que se convierte en todos los hombres que lo escriben.

Ésta es una idea recurrente en Borges, el libro que es todos los libros y el autor que es todos los autores y en repetidas ocasiones señala a Whitman como creador de una hazaña semejante.

En el poema Borges alude a la actividad de Whitman como periodista porque, según Emir Rodríguez Monegal: "está interesado en descubrir el tipo de destino literario que cada escritor en particular trata de lograr. En el caso de Whitman, muestra la diferencia entre Walter Whitman bastante retraído y modesto, y el enfático personaje Walt Whitman, hijo de Manhattan".<sup>17</sup> para subrayar la índole paradójica de tal vida.

En otro motivo refiere un magnicidio, el perpetrado por Arredondo, general uruguayo, contra Juan Idiarte Borda, presidente de la República de Uruguay en 1897.

Estos son los datos históricos, pero también Borges aborda este tema en su cuento "Avelino Arredondo" de *El libro de arena*, y narra paso a paso la que él piensa fue la preparación del asesinato: "Sacó el revólver e hizo fuego, Idiarte Borda dio unos pasos, cayó de bruces y dijo claramente: Estoy muerto.

<sup>16</sup> *Id.* p. 119.

<sup>17</sup> Emir Rodríguez Monegal, *Borges, una biografía literaria*. México, F.C.E., 1987, p. 379.

Arredondo se entregó a las autoridades”.<sup>18</sup> Cuento y poema comparten tópico y autor, Borges no duda en repetir sus temáticas con o sin variantes de género.

En los versos siguientes menciona cuál fue el destino de los combatientes en la segunda Guerra Mundial. Normandía fue el lugar en el que desembarcaron los aliados en ese conflicto. Igual suerte corren los soldados de Galilea, provincia peleada por palestinos e israelíes durante toda la vida:

*El soldado que muere en Normandía,  
El soldado que muere en Galilea*

Hay una comparación elidida entre los dos versos anteriores. Después de los cuales sigue un corte, para dar lugar a lo que constituiría la segunda parte del poema que comienza con una gradación descendente; progresión de ideas que van de lo general a lo particular, con la que comenta lo ilusorio de la realidad y la imprecisión del pasado, “cargado de olvido” que finalmente se impone como consumado:

*Esas cosas pudieron no haber sido  
casi no fueron. Las imaginamos  
en un fatal ayer inevitable...*

Continúa el poema mediante un paralelismo con el que reflexiona sobre el devenir del tiempo al que sólo le concede la posibilidad del presente:

*No hay otro tiempo que el ahora, este ápice  
del ya será y del fue, de aquel instante  
en que la gota cae en la clepsidra.*

Compara presente y pasado, y el segundo pierde realidad al convertirse en una delusión guardada en el recuerdo y que habrá de perderse con él:

*El ilusorio ayer es un recinto  
de figuras inmóviles de cera  
o de reminiscencias literarias.  
que el tiempo irá perdiendo en sus espejos.*

La metáfora de este último verso equipara a los hombres, a su memoria, con esos espejos en los que el tiempo irá haciendo perder las figuras del pasado.

<sup>18</sup> Borges, “Avelino Arredondo” en *El Libro de arena*. Buenos Aires, Emecé, 1975, p. 158-159.

Nuevamente realiza la mención de conquistadores preferentemente escandinavos: “Erico el Rojo”, navegante noruego del siglo X descubridor y colonizador de Groenlandia; “Carlos Doce”, rey conquistador de Suecia; “Breno”, jefe galo del siglo IV a. de C, venció a los romanos en Allia y saqueó e incendió Roma. Esta sintética enumeración recuerda los cuadros del inicio como para traerlos a la mente. El poema concluye con dos versos:

*Y esta tarde inasible que fue tuya  
son en su eternidad, no en la memoria.*

La gradación del poema nos ha llevado de las imágenes heroicas del pasado a la concreción de una tarde en el ahora.

Al final, equipara la cotidianidad de esa tarde con el recorrido de figuras y hazañas históricas del pasado. Dicha equiparación se realiza en cuanto a momentos vividos, transcurridos en el tiempo y en ese sentido tan memorables unos como otros.

La enumeración, particularizada en los últimos versos, remata con su idea platónica de la independencia del mundo de las ideas con respecto al mundo de las apariencias. Todas las imágenes descritas son y tienen vigencia; la memoria tiene que descubrirlas.

## 2. ANÁLISIS DEL POEMA “LAS CAUSAS”

### A. Nivel fónico-fonológico.

“Las causas” es un poema polirrítmico, en cuya distribución de acentos predominan dos fórmulas: acentuación en tercera, sexta y décima sílabas:

*El amor de los lobos en el alba*

— — / — — / — — — / —

*La palabra. El hexámetro. El espejo*

— — / — — — / — — — — / —

*Las arenas innúmeras del Ganges.*

— — / — — / — — — — / —

*Las manzanas de oro de las islas*

— — / — — / — — — — / —

y segunda, sexta y décima sílabas:

*Los pasos del errante laberinto*

— / — — — / — — — / —

*El peso de la espada en la balanza*

— / — — — — / — — — — / —

*Él eco del reloj en la memoria*

— / — — — — / — — — — / —

Las dos formas de acentuación son muy parecidas lo cual produce un ritmo casi uniforme, repetido en la mayoría de los versos y con las resonancias de los salmos bíblicos. Veamos este ejemplo del Salmo 102:

*Él perdona tus pecados y sana tus dolencias.*

*Él te salva de la tumba y te llena de bondad y de gracia.*

*Él te colma de bienes en la vida, y como el águila renueva tu juventud.*

Los ritmos predominantes en “Las causas” son los mismos del poema anterior. La similitud indica las recurrencias formales de Borges.

Hay coincidencia entre las pausas rítmica, métrica y sintáctica porque el periodo oracional concluye, en general, en cada verso, permitiendo la pausa de las otras unidades que terminan de igual modo.

Otra figura que converge en este nivel, aun cuando su clasificación corresponda al siguiente, es la anáfora, presentada en este poema mediante la repetición de artículos que se suceden al inicio y en la parte media de los versos. Este recurso logra musicalidad a partir de su forma como de rima invertida

#### B. Nivel morfo-sintáctico.

Este poema consta de treinta y siete versos endecasílabos. Está estructurado mediante una enumeración caótica en la que los términos pueden formar imágenes de un solo verso o de una parte de éste. Su recorrido es vertiginoso simulando el de un calidoscopio.

La anáfora, como se mencionó en el nivel anterior, también es una figura predominante en este poema:

*Los ponientes y las generaciones  
los días y ninguno fue el primero  
la frescura del agua en la garganta....*

◇◇◇

*el ojo descifrando la tiniebla  
el amor de los lobos en el alba  
la palabra. El hexámetro. El espejo.*

Frecuentemente los versos guardan simetría entre sí:

*El eco del reloj en la memoria  
la voz del ruiselñor en Dinamarca  
el rostro del suicida en el espejo  
las formas de la nube en el desierto.*

Cada línea no supone una oración completa sino sólo una enunciación de objetos en la que la estructura es habitualmente: artículo, sustantivo. En la enumeración suelen acumularse varios elementos en un mismo verso:

*Los ponientes y las generaciones*

◇◇◇

*la palabra, el hexámetro. El espejo*

◇◇◇

*las águilas, los fastos, las legiones*

Si los versos, en su mayoría, no conforman oraciones es porque la enumeración está sujeta al verbo de la oración principal que aparece al final:

*Se precisaron todas esas cosas.*

El verbo aparece como un impersonal. Cada una de las “causas” se precisó a sí misma para ser. Ellas tienen función sustantiva, como si fueran un numeroso sujeto.

Los sustantivos aparecen solos o en construcciones adnominales en las que las preposiciones subrayan la idea de pertenencia y complementan la función anafórica de los artículos:

*Las manzanas de oro de las islas*

◇ ◇ ◇

*el infinito lienzo de Penélope*

◇ ◇ ◇

*el tiempo circular de los estoicos.*

Los adjetivos suelen ser epítetos, caracterizaciones de un nombre por medio de un adjetivo o participio. Los epítetos utilizados por Borges son tipificadores porque determinan cualidades temporales o permanentes que el sustantivo posee:

*.....el ordenado Paraíso*

◇ ◇ ◇

*las arenas inúmeras del Ganges*

◇ ◇ ◇

*el tiempo circular de los estoicos.*

También aparece una reduplicación, que consiste en la repetición de dos formas similares o iguales:

*Cada arabesco del calidoscopio.*

*cada remordimiento y cada lágrima.*

El encabalgamiento no es una figura predominante en este poema como sí lo es en el visto antes. En éste sólo hay un encabalgamiento abrupto, denominado así, porque la conclusión de la estructura iniciada en el verso anterior se realiza antes de la quinta sílaba del verso siguiente:

*La frescura del agua en la garganta*

*de Adán. El ordenado Paraíso.*

A continuación se revisará el aspecto semántico del poema para concretar la importancia y correlación de éstos con los elementos anteriores.

**C. Nivel léxico - semántico.**

En este nivel aparecen varios metasemas, como la sinécdoque <sup>19</sup>:

*El ojo descifrando la tiniebla.*

◇ ◇ ◇

*la conquista de reinos por la espada.*

La relación entre el todo y sus partes caracteriza a esta figura. En el primer verso la palabra "ojo" sustituye al todo en el que se integra, el hombre; en el segundo verso la palabra "espada" cumple la misma función al adquirir el significado de guerrero, de conquistador; ambas son partes de un todo al que por extensión están simbolizando. Al mismo tiempo aparece otra figura, la metonimia, representada mediante los mismos términos, pero entre los que se establece una vinculación causa-efecto con el todo al que sustituyen: no es el "ojo" que descifra la tiniebla, es el hombre tras él quien lo hace; de igual modo no es la "espada" que conquista reinos sino el guerrero quien la maneja.

En el verso siguiente vemos un claro ejemplo de hipálage: se adjudica la avidez al oro en lugar de al tahúr que lo codicia:

*El naipe del tahúr. El oro ávido*

De entre los metalogismos, figuras de pensamiento que afectan la lógica de las oraciones y repercuten semánticamente en el texto, la más importante en este poema es la alegoría: "consiste en sustituir un objeto verdadero por otro que lo evoca. En la alegoría todas las palabras están trasladadas, ofreciendo el conjunto de la frase dos sentidos perfectos: uno literal y otro intelectual". <sup>20</sup> La ambigüedad propiciada por la alegoría se resuelve con el reconocimiento de uno de los sentidos como el vigente. Se menciona este metalogismo como predominante en "Las causas" porque gran parte del poema se compone de alegorías emanadas de textos literarios o filosóficos producidos a lo largo de la historia de la cultura, pero es aquí donde se debe mencionar cuál es la forma que cobra este tropo en la poesía de Borges. Aun cuando la alegoría comparte dos posibilidades interpretativas que intercambian su pertinencia de acuerdo con el contexto, el sentido de una o de otra subyace en cada utilización que se haga de ese símbolo. Sin embargo, para Borges, la alegoría no permite más que un solo sentido, la significación trasladada del original al que Borges no añade un sentido literal sino que permanece únicamente con el sentido

<sup>19</sup> Beristáin, *Diccionario... sub voce*, "sinécdoque".

<sup>20</sup> Sáinz de Robles, *Diccionario de la literatura*. España, Aguilar, 1972. t. I, p. 36.

intelectual, alegórico, que es el que interesa a su texto. Sin duda por esto se ve a Borges como un autor intelectualista cuyo interés primordial, la literatura, perdura como única acepción en su obra porque es en ella donde encuentra sus motivos poéticos. Eso es intertextualidad, recurso que se cruza con la alegoría creando imágenes que trascienden los límites del poema. Algunos ejemplos de lo que llamaríamos alegoría borgeana son:

*La frescura del agua en la garganta  
de Adán. El ordenado Paraíso.*

Adán es el nombre del primer hombre y padre del género humano: “Entonces, Yavé formó al hombre con polvo de la tierra y sopló en sus narices aliento de vida, y lo hizo un ser viviente”<sup>21</sup>

*La torre de Babel y la soberbia.*

“Entonces se dijeron unos a otros: vamos a hacer ladrillos y cocerlos al fuego” “Construyamos una ciudad con una torre que llegue hasta el cielo; así nos haremos famosos y no andaremos desparramados por el mundo.”<sup>22</sup> “Así Yavé los dispersó sobre la superficie de la tierra y dejaron de construir la ciudad. Por eso se le llamó Babel, porque allí Yavé confundió el lenguaje de todos los habitantes de la tierra.”<sup>23</sup>

Las imágenes anteriores provienen del texto más conocido de la literatura universal. *La Biblia* y reconstruyen la creación del hombre y el castigo por parte de Dios por intentar alcanzarlo.

*Chuang - Tzu y la mariposa que lo sueña.*

Borges se refiere a Chuang Tzu (350?-275? a. de C.) filósofo chino seguidor de Lao-Tse. Para Chuang Tzu la vida es un sueño, un juego de apariencias efímeras: “una vez Chuang Tzu soñó ser una mariposa, que volaba y gozaba de la libertad de las mariposas sin acordarse de que fuera Chuang Tzu; al despertar a poco, se dio cuenta de ser Chuang Tzu; pero, ¿cuál de ambas cosas era la realidad: Chuang Tzu, que soñó con la mariposa, o bien la mariposa, que soñó ser Chuang Tzu?...”<sup>24</sup> Borges utiliza repetidamente este motivo, incluso lo menciona casi textualmente en el ensayo “Nueva refutación del tiempo” para, a partir de la abolición espacio-yo que el cuento realiza validar la inexistencia del tiempo:

<sup>21</sup> *Biblia*. España, Eds. Paulinas, 1972. Gen.2,7.

<sup>22</sup> *Id.* 11,3

<sup>23</sup> *Id.* 11,8-9.

<sup>24</sup> González Porto-Bompiani. *Diccionario literario*. España, Montaner y Simón, 1967. t. III, p. 790.

“¿con qué derecho le impondremos después, un lugar en el tiempo? Chuang Tzu soñó que era una mariposa y durante aquel sueño no era Chuang Tzu, era una mariposa”. Su argumento es que la asignación cronológica de un suceso es arbitraria, ajena a él. En el poema menciona a los dos personajes del cuento esperando del lector la comprensión intertextual.

*Las manzanas de oro de las islas.*

Esta alusión puede ser una variante con la que se menciona el árbol de manzanas de oro del jardín de las Hespérides, hijas de Atlas y Hésperis. Hasta allí llegó Heraclés en su undécimo trabajo por mandato de Euristeo. Mató al dragón que custodiaba el árbol y tomó las manzanas que finalmente fueron devueltas por Atenea a su lugar de origen.

*El infinito lienzo de Penélope.*

En la *Odisea*, segundo de los libros de Homero, Odiseo, héroe griego, intenta regresar a su patria después de una prolongada ausencia motivada por la guerra contra Troya y por los obstáculos impuestos por los dioses para su retorno. Su mujer, Penélope, mientras tanto se ve asediada por un buen número de pretendientes que quieren su mano y su reino. Ella les pone como pretexto para posponer su elección, la elaboración de su ajuar.

Como está muy lejos de querer otro marido que no sea el suyo, teje en presencia de sus pretendientes para apaciguarlos y de noche desteje lo que hizo para evitar la elección; de esta manera el lienzo que teje se vuelve infinito ya que nunca termina de tejerlo. A esta historia hace referencia Borges en solamente un verso.

*El tiempo circular de los estoicos.*

Los estoicos, los pitagóricos, constituyeron una escuela filosófica griega. Fueron los primeros en hablar de la circularidad del tiempo, de la repetición cíclica, del eterno retorno mencionado hasta mucho tiempo después por Nietzsche.

Varios son los poemas en los que Borges regresa a este tema. Uno de ellos es “La noche cíclica” en el que inicia y termina con este verso: “*Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras...*” Su intención es realizar la ciclicidad temporal en su propio poema.

*La moneda en la boca del que ha muerto*

Alude a la moneda que los griegos ponían en la boca de sus muertos y que servía para pagar al mítico Caronte el viaje realizado por el río Estigia para conducir las almas al Hades.

*El peso de la espada en la balanza*

La espada y la balanza son los atributos tradicionales de la justicia. La espada representa el rigor aplicado a los que fallan. La balanza el equilibrio la organización. Ambas conforman la ley, la disciplina que supone la justicia. La alusión al peso de la espada es la priorización de ésta sobre la balanza.

*César en la mañana de Farsalia*

Se refiere a Julio César, historiador y gobernante romano en uno de sus momentos más notables: el triunfo definitivo sobre Pompeyo. Lucano contó esta epopeya en su poema llamado *Farsalia*.

*La sombra de las cruces en la tierra*

Imagen plástica sobre la muerte de Jesucristo al declinar la tarde. La cruz se convierte en un símbolo religioso a partir de este suceso.

*El rey ajusticiado por el hacha*

Carlos I de Bretaña e Irlanda condenado a morir al ser vencido en la guerra civil en 1649.

*El rostro del suicida en el espejo*

El propio Borges señaló en una entrevista, que se refiere a Francisco López Merino, poeta amigo suyo, que se suicidó a los veinticuatro años.

Todo el poema está formado por múltiples alegorías difíciles de descubrir e interpretar. Lo que se quiere evidenciar es el uso de este recurso que crea una urdimbre de ramificaciones al exterior del texto extendiéndolo y multiplicando su significación.

En las últimas líneas, como ocurre en el poema anterior, Borges utiliza una gradación descendente. Es así porque la generalidad de los motivos decrece para llegar a una concreción en la que sintetiza todas las imágenes expuestas. La mención del calidoscopio refuerza el afán de copresencia en los motivos:

*Cada arabesco del calidoscopio*

*cada remordimiento y cada lágrima*

Con la enumeración Borges hace una breve historia universal. El poema termina con estos versos:

*Se precisaron todas esas cosas  
para que nuestras manos se encontraran.*

Todo el poema se concreta en esta hipérbole con la que Borges concluye el devenir histórico universal en una imagen particular de cualquier parte y cualquier época, jugando con la implicación directa, entre ambos. Esta idea ha sido planteada por Borges en alguno de sus ensayos: “el menor de los hechos presupone el inconcebible universo e, inversamente, el universo necesita del menor de los hechos”.<sup>25</sup> Visto de esta manera, lo que para nosotros sería una exageración para él no es sino una comparación, parecida a la que realiza en el poema “El pasado,” al asemejar imágenes históricas con momentos cotidianos del presente, unidos por ser todos ellos instantes transcurridos en el tiempo y seleccionados por la memoria.

---

<sup>25</sup> Guillermo Sucre. *La máscara, la transparencia*. México, F.C.E., 1985, p. 151.

### 3. ANÁLISIS DEL POEMA “EL HACEDOR”.

#### A. Nivel fónico - fonológico.

En este último poema, como en los anteriores, encontramos el predominio de los mismos ritmos: un ritmo con acentuación en tercera, sexta y décima sílabas combinado con otro, acentuado en segunda, sexta y décima sílabas. La repetición rítmica tal vez puede explicarse en un autor cuyo oído lo lleva a incidir en regularidades conocidas y adecuadas a sus reiteraciones temáticas. En este poema, como en los otros vistos, la alternancia rítmica logra su musicalidad. Ejemplos del primer ritmo en este poema son :

*Acarrea leones y montañas*  
 \_ \_ / \_ \_ / \_ . \_ \_ / \_ \_  
*Insidiosa esperanza interminable*  
 \_ \_ / \_ \_ \_ / \_ \_ \_ \_ / \_ \_  
*Las dos caras de Jano que se ignoran*  
 \_ \_ / \_ \_ / \_ \_ \_ \_ / \_ \_

Y del segundo ritmo son ejemplo :

*Las armas y el guerrero , monumentos*  
 \_ / \_ \_ \_ \_ / \_ \_ \_ \_ / \_ \_  
*Las piezas de ajedrez en el tablero*  
 \_ / \_ \_ \_ \_ / \_ \_ \_ \_ / \_ \_  
*Pesadas campanadas del insomnio*  
 \_ / \_ \_ \_ \_ / \_ \_ \_ \_ / \_ \_

También en este nivel se encuentran algunas aliteraciones que son repeticiones deliberadas de sonidos de manera próxima:

*Insidiosa esperanza interminable*  
 ◇◇◇  
*Ecos, resaca, arena, liquen, sueño*

En general, no son los metaplasmos las figuras predominantes en estos versos.

La anáfora, metatataxa que incide en este nivel y en el siguiente, aparece repetidamente por medio de artículos iniciales y preposiciones intermedias reforzando la función del ritmo:

*Las armas y el guerrero, monumentos  
las dos caras de Jano que se ignoran  
los laberintos de marfil que urden  
las piezas de ajedrez en el tablero*

Pese a la composición un tanto anárquica de este poema, mantiene formas de una antigua herencia literaria a las que Borges revaloriza como firme sostén de su estructura fonológica.

**B. Nivel morfo-sintáctico.**

“El hacedor” consta de veintisiete versos endecasílabos y uno más, el último, heptasílabo. El poema está dividido en dos partes no formales pero sí temáticas. En la primera, que llega hasta el verso veintitrés son dos las oraciones principales que coordinadamente sujetan la enumeración que conforma el poema. En ellas aparece el verbo “somos” reduplicado y con función anafórica, entre ambas oraciones se establece una comparación.

En la oración inicial se encuentra el término “Heráclito” como vocativo. Es una verdadera exclamación lírica apoyada en la alusión al “Obscuro”, sobrenombre aplicado al filósofo griego por su forma aforística de escribir.

El tercer enunciado inicia una enumeración con el verbo “acarrea”. Cada uno de los elementos enlistados es el producto de ese tiempo que “somos”, de ese “río de Heráclito”.

*Somos el río que invocaste, Heráclito.  
Somos el tiempo. Su intangible curso*

La enumeración continúa mediante estructuras nominales que se completan a partir de oraciones subordinadas adjetivas:

*Vastos nombres de imperios que son polvo*

◇ ◇ ◇

*las dos caras de Jano que se ignoran*

◇ ◇ ◇

*los laberintos de marfil que urden*

*las piezas de ajedrez en el tablero*

◇ ◇ ◇

*un incesante espejo que se mira,*

*en otro espejo y nadie para verlos.*

Los verbos, tanto de las oraciones principales como los de las subordinadas, están en presente, repitiendo el efecto del presente perenne, que ya se había encontrado en los anteriores poemas.

Algunos de los versos inician con adjetivos, fórmula menos habitual en sus enumeraciones:

*Insidiosa esperanza interminable;*

◇◇◇

*vastos nombres de imperios que son polvo.*

◇◇◇

*lóbrego un mar bajo el poder del alba.*

En otros recurre a la forma: artículo, sustantivo, oración subordinada adjetiva; más común en sus poemas extensos.

La anáfora, mencionada en el nivel anterior, aparece a partir de artículos iniciales y preposiciones intermedias. El pronombre relativo que, también cumple esta función, que como se comentó en el primero de los poemas, es una función doble: lingüística, porque vincula antecedente y consecuente en oraciones subordinadas; y retórica porque se reiteran sonidos reforzando el ritmo.

En este poema aparecen algunos encabalgamientos, figura importante en la poesía de Borges que se vincula cercanamente a la enumeración y a la intertextualidad como podrá verse en los siguientes versos:

*Los laberintos de marfil que urden  
las piezas de ajedrez en el tablero,  
la roja mano de Macbeth que puede  
ensangrentar los mares, la secreta  
labor de los relojes en la sombra,  
un incesante espejo que se mira  
en otro espejo y nadie para verlos...*

En la segunda parte del poema, en los cinco últimos versos, se reitera la idea del tiempo, pero ahora concretada en el verbo en primera persona singular “soy” y no “somos” como al principio.

*Otra cosa no soy que esas imágenes*

En uno de los versos finales aparece una perífrasis verbal de obligación, porque su estructura implica una modalidad subjetiva que impele a la acción

por necesidad. Está formada por el verbo “haber” como auxiliar, seguido de la preposición “de” más el verbo principal en infinitivo:

*He de labrar el verso incorruptible*

En la última línea se encuentra una inserción. Esta figura, similar a la digresión pero menos extensa, es una interrupción o inclusión parentética en el hilo temático del discurso que tiene una cierta justificación, como en este caso en el que refuerza la perífrasis del verso anterior reiterando su obligación:

*Y (es mi deber) salvarme.*

Las implicaciones significativas que conllevan estos versos se verán a continuación.

### C. Nivel léxico - semántico.

En este nivel encontramos, en primer término, una comparación inspirada por el ideario de Heráclito, como el propio poema lo explicita:

*Somos el río que invocaste, Heráclito.*

*Somos el tiempo. Su intangible curso...*

Aparecen prosopopeyas, que consisten en la caracterización de animales o cosas con atributos humanos, Éstas se encuentran en el poema en versos encabalgados:

*Los laberintos de marfil que urden  
las piezas de ajedrez en el tablero,*

◇ ◇ ◇

*Un incesante espejo que se mira  
en otro espejo y nadie para verlos,*

Recurre también a sinédoques particularizantes al tomar la parte por el todo, como en el verso siguiente con el que denomina de manera extensiva a la literatura griega y latina partiendo de sus formas de composición:

*Hexámetros del griego y del romano*

En el ejemplo que a continuación aparece designa y caracteriza con la frase “la roja mano” a todo el personaje de Shakespeare:

*La roja mano de Macbeth que puede  
ensangrentar los mares...*

En el siguiente verso menciona metafóricamente al día, partiendo de los momentos que lo forman:

*Auroras y ponientes y crepúsculos*

En algunos versos encontramos antítesis, contraposiciones de unas ideas con otras sin llegar a la contradicción:

*Llorado amor, ceniza del deleite*

◇ ◇ ◇

*lóbrego un mar bajo el poder del alba*

Algunas de sus imágenes podrían ser literales logrando el efecto poético a partir de su inserción anárquica en la enumeración. Se le llamaría así porque, a diferencia de las enumeraciones en los otros poemas analizados, en éste no hay un hilo cronológico sino sólo la acumulación de elementos o circunstancias que conlleva el tiempo. Los versos siguientes son ejemplo de esa literalidad;

*Láminas en acero, letra gótica*

◇ ◇ ◇

*Una barra de azufre en un armario*

Al igual que en los otros poemas aparece la alegoría con las modalidades ya mencionadas, en versos que al tiempo se constituyen en intertextos:

*Somos el río que invocaste, Heráclito.*

Heráclito, filósofo griego de la escuela jónica, afirmó que la materia está sometida a un cambio perpetuo. A él se debe la imagen: "Nadie baja dos veces a las aguas / Del mismo río..."<sup>26</sup>

*Hexámetros del griego y del romano*

El hexámetro era el verso utilizado en la poesía clásica. Es el verso épico por excelencia, por ello Borges al mencionarlo alude también a los poemas épicos escritos así.

*Las dos caras de Jano que se ignoran*

<sup>26</sup> Borges, "Heráclito" en *La moneda de hierro*. O.C., t. III, p. 156.

Jano, primer rey legendario del Lacio que favorecido por Saturno, veía el pasado y el porvenir. Se le representa con dos caras opuestas. Borges repite sus motivos literarios de diversas maneras; el mito de Jano es uno de ellos. Aquí aparece en un soneto:

*Nadie abriere o cerrare alguna puerta  
sin honrar la memoria del Bifronte,  
que las preside. Abarco el horizonte  
de inciertos mares y de tierra cierta.*

*Mis dos caras divisan el pasado  
y el porvenir. Los veo y son iguales  
los hierros, las discordias y los males  
que Alguien pudo borrar y no ha borrado*

*ni borraré. Me faltan las dos manos  
y soy de piedra inmóvil. No podría  
precisar si contemplo una porfia*

*futura o la de ayeres hoy lejanos.  
Veo mi ruina: la columna trunca  
y las caras, que no se verán nunca.<sup>27</sup>*

En los siguientes versos se utiliza una imagen que alude al ajedrez, juego hindú adoptado y perfeccionado por los persas con el que Borges construye, semánticamente, una gran cantidad de reflexiones metafísicas.

*Los laberintos de marfil que urden  
las piezas de ajedrez en el tablero*

¿Cuáles son esos laberintos de marfil? ¿Con quién compara las piezas del tablero? Las líneas de “El hacedor”, cobran pleno sentido complementadas por el poema “Ajedrez”, del que citaremos un fragmento:

*En su grave rincón, los jugadores  
rigen las lentas piezas. El tablero  
los demora hasta el alba en su severo  
ámbito en que se odian dos colores.*

◇ ◇ ◇

<sup>27</sup> Borges, “Habla un busto de Jano” en *La rosa profunda*, O. C., t. III, p. 99

*Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.  
¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza  
de polvo y tiempo y sueño y agonías?*

Borges equipara este juego a otro, el de la vida, y cuestiona ¿quién maneja los hilos? ¿quién urde los verdaderos laberintos? ¿quién está detrás de las piezas del tablero de éste y el otro juego? Borges reflexiona acerca de la relatividad de la vida y de la ignorancia sobre los principios del mundo, del hombre, de la eternidad. Los versos de ambos poemas conforman una imagen laberíntica de repetidas manipulaciones en donde un laberinto más, el del tablero, es su campo ideal. Y si las manipulaciones se repiten, los laberintos también, hasta el infinito, bajo la forma del inexpugnable universo y su sentido.

En los versos siguientes:

*La roja mano de Macbeth que puede  
ensangrentar los mares.....*

la imagen remite al acto II, escena II de *La tragedia de Macbeth* de Shakespeare: “¿Todo el océano inmenso de Neptuno podría lavar esta sangre de mis manos? ¡No! ¡Más bien mis manos colorearían la multitudinosa mar, volviendo rojo lo verde!”<sup>28</sup> dice Macbeth después de concretar la muerte de su rey Duncan para lograr su trono. Macbeth se horroriza de su acción. El tema es tan importante para Borges, que en múltiples ocasiones lo toca:

*Nuestros actos prosiguen su camino,  
que no conoce término.  
Maté a mi rey para que Shakespeare  
urdiera su tragedia.*<sup>29</sup>

En el poema anterior Borges concede a Macbeth un pretexto para su crimen, revierte la circunstancia dando a la acción fines estéticos. Cita los hechos pero trastoca los motivos: la vida plegada a la literatura y el efecto por la causa. Con este poema evidencia una vez más su fórmula creativa, la preeminencia de la literatura sobre la vida misma, o mejor aún, la vida como literatura.

En las líneas siguientes se encuentra otro tema frecuente en el autor:

*Un incesante espejo que se mira  
En otro espejo y nadie para verlos,*

<sup>28</sup> William Shakespeare. *La tragedia de Macbeth* en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1969, p. 1591.

<sup>29</sup> Borges, “Macbeth” en *El oro de los tigres*, O. C., t. III, p. 471.

Esta imagen resulta interesante por la antítesis que conlleva. Los espejos cumplen la función de repetir la figura que se refleja en ellos, pero en los versos anteriores un espejo mira a otro sin que ninguno de los dos retrate a nadie, sin cumplir su objetivo. El adjetivo “incesante”, marca la preocupación del autor ante un objeto que le parece expectante, en constante vigilia para capturar el reflejo que lo justifique, que le permita “ser”. Borges ha especulado sobre la causa de su temor por los espejos:

*Me pregunto qué azar de la fortuna  
hizo que yo temiera los espejos.  
Infinitos los veo, elementales  
ejecutores de un antiguo pacto,  
multiplicar el mundo como el acto  
generativo, insomnes y fatales.<sup>30</sup>*

La idea de la repetición, de la multiplicación humana, obsesiona a Borges. Los espejos y la cópula logran ese cometido y ambos lo aterrorizan. Encontramos esa preocupación, también en su narrativa. Ejemplo de ello son sus cuentos: *Los dos Borges*, *El otro*.

“El hacedor” utiliza en su última parte, como los otros poemas analizados, una gradación descendente en la que toda la enumeración descrita se instaura en la mente del creador:

*Otra cosa no soy que esas imágenes  
que baraja el azar y nombra el tedio.*

La idea utilizada es la de que el creador es su obra y él se construye y reconstruye en ella en la medida en la que le sirve para su creación. Como el hacedor del “Golem”, su criatura puede redimirlo o aplastarlo.

En los últimos versos el poeta se retrata a sí mismo y juzga como deber y salvación la realización de su obra, porque sólo ella perdura y hará perdurable a su autor:

*Con ellas, aunque ciego y quebrantado,  
he de labrar el verso incorruptible  
y (es mi deber) salvarme.*

Borges revalida así la función de la poesía “que es inmortal y pobre y vuelve como la aurora y el ocaso”<sup>31</sup>; su refluir la renueva y aunque esté hecha de tiempo como el propio hombre que la crea, logra la incorruptibilidad que él no

<sup>30</sup> Borges, “Los espejos” en *El hacedor*, O. C. t. III . p.192.

<sup>31</sup> Borges, “Arte Poética” en *El hacedor*, p. 221.

tiene, entre otras cosas, por ser la bella expresión de algo. La salvación del autor proviene fundamentalmente de esto último, porque “el fin de la vida del escritor es estético”,<sup>32</sup> dice Borges, emulando a Homero.

En el análisis de los poemas anteriores podemos rastrear gran cantidad de elementos comunes, recurrentes en la estructura formal o temática de la poesía de Borges. Mencionaremos algunos de ellos como puntos claves que instrumentan la intertextualidad en los versos borgeanos: enumeración, encabalgamiento y anáfora.

Enumeración, se define como “una metábola de la clase de los metataxas porque afecta el nivel morfosintáctico del lenguaje y se produce por adición simple de términos que se agrupan mediante el recurso de acumulación.”<sup>33</sup>

Borges utiliza la enumeración caótica, porque si bien guardan coherencia interna sus elementos, cada uno de ellos es diverso con respecto a los otros y el orden que ocupa en el listado se denota arbitrario. Aun cuando en ocasiones parece pretender cierto orden, en el agrupamiento no resulta evidente. Veamos este ejemplo:

*El bastón, las monedas. El llavero,  
la dócil cerradura, las tardías  
notas que no leerán los pocos días  
que me quedan, los naipes y el tablero,  
un libro y en sus páginas la ajada  
violeta, monumento de una tarde  
sin duda inolvidable y ya olvidada,  
el rojo espejo occidental en que arde  
una ilusoria aurora. ¡Cuántas cosas,  
limas, umbrales, atlas, copas, clavos,  
nos sirven como táticos esclavos,  
ciegas y extrañamente sigilosas!  
durarán más allá de nuestro olvido;  
no sabrán nunca que nos hemos ido.*<sup>34</sup>

Las enumeraciones borgeanas son complejas porque no sólo se menciona el elemento sino que frecuentemente se acotan atributos o circunstancias sobre él, que enriquecen y expanden la enumeración. Ejemplo:

<sup>32</sup> Antonio Carrizo. *Borges el memoroso*. México, F.C.E., 1986 (Tierra Firme) p. 261.

<sup>33</sup> *Ibid.*, nota 9.

<sup>34</sup> Borges, “Las cosas” en *Elogio de la sombra*. O.C., t. II, p. 370.

*El volumen caído que los otros  
ocultan en la hondura del estante  
y que los días u noches cubren  
de lento polvo silencioso. El ancle  
de Sidón que los mares de Inglaterra  
oprimen en su abismo ciego y blando.  
El espejo que no repite a nadie  
cuando la casa se ha quedado sola.  
Las limaduras de uña que dejamos  
a lo largo del tiempo y del espacio.*<sup>35</sup>

La intención de Borges al utilizar esta figura parece ser enfatizar la riqueza, importancia y variedad de los motivos enumerados:

*Me crucifican y yo debo ser la cruz y los clavos.*

*Me tienden la copa y yo debo ser la cicuta.*

*Me engañan y yo debo ser la mentira.*

*Me incendian y yo debo ser el infierno.*<sup>36</sup>

Borges menciona este recurso señalando su importancia: “Muchos ni siquiera advirtieron que la enumeración es uno de los procedimientos poéticos más antiguos recuérdense los salmos de la Escritura y el primer coro de *Los persas* y el catálogo homérico de las naves y que su mérito esencial no es la longitud, sino el delicado ajuste verbal, las “simpatías y diferencias” de las palabras. No lo ignoró Walt Whitman.”<sup>37</sup> Por el contrario, de Whitman, precisamente, “se considera que proviene el tratamiento moderno de esta figura”.<sup>38</sup> Por lo anterior la enumeración, en suma, conforma una estructura idónea para la intertextualidad borgeana. Las funciones que cumple a este respecto son:

- 1) La agrupación de gran cantidad de motivos con efecto simultáneo. Esto posibilita el enriquecimiento de la linealidad del discurso, limitado ante la mención de la vasta realidad.
- 2) Propicia la fusión intertextual sin perder el sentido del poema; al contrario, lo expande hacia otros contextos. La enumeración, figura acumulativa, frecuentemente se forma de intertextos con los que el sentido y la estructura del

<sup>35</sup> Borges, “Cosas” en *El oro de los tigres. O.C.*, t.II, p. 483.

<sup>36</sup> Borges, “El Cómplice” en *La cifra. O.C.*, t.III, p. 327.

<sup>37</sup> Borges, “El otro Whitman” en *Discusión. O.C.*, t. I p. 206.

<sup>38</sup> *Ibid.*, nota 9.

poema se vuelven laberínticos al conformar una espiral que representa el constante devenir que teóricamente puede imaginarse sin término y que a la vez entraña el perpetuo retorno.

- 3) La simultaneidad reforzada por la idea de anulación del tiempo mediante un presente perenne. Nuevamente la intención de copresencia de imágenes creada con la enumeración caótica en la que los límites de principio y final, se pierden.

Otra figura que complementa a la enumeración en la inserción de textos, es el encabalgamiento. Metatexto que desborda la construcción gramatical de los límites de la unidad métrico-rítmica de un verso, por lo que abarca parte del siguiente.

El encabalgamiento es una figura constante en Borges porque mediante ella logra varios objetivos:

En primer lugar un ritmo diferente en el verso, producto de la mayor velocidad que le imprime una pausa métrica atenuada. En el poema "El pasado" aparece en la mayoría de los versos; en "El hacedor" irrumpe de manera imprevista en algunos de ellos, mientras que en "Las causas" sólo se encuentra en un verso. Su utilización parece determinada por la mayor o menor intención narrativa impresa en el poema, otro de los objetivos del encabalgamiento en el verso borgeano. Aquí se debe aclarar por qué en repetidas ocasiones se alude a tal tendencia. Se le llama narratividad a un relato de hechos, es decir, a la mención de acciones realizadas por personajes. Propia de la narración es la causalidad que generalmente se expresa mediante la sucesión. A esta narratividad Alfonso Reyes la denomina "novela" y la caracteriza como una de las funciones literarias "procedimientos de ataque de la mente literaria sobre sus objetivos"<sup>39</sup> las otras funciones son el "drama" y la "lírica". La "novela" como función "es referencia a acciones de personas ausentes y en concepto pretéritas, aunque la mente las edifique en teatro interior, y aunque el relato, en cualquier tiempo del verbo, las figure en presente".<sup>40</sup> Esa es la forma que adopta la narratividad en la poesía borgeana al referir acciones autónomas en un presente que las actualiza pero que conlleva su carga de pasado. Borges no cuenta propiamente una historia ni habla solamente de un personaje, sino que amalgama pasajes y personajes de la historia de la cultura para crear imágenes poéticas. Dentro de la función "novela", es la epopeya antigua el género utilizado por Borges para fusionarlo con su poesía. La epopeya relata acciones de seres heroicos que permanecen en un pasado siempre distante, siempre ideal. Mediante los pasajes que

<sup>39</sup> Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*. p. 74.

<sup>40</sup> *Id.* p. 75.

describe (la poesía lírica como tal, no describe, ni analiza) Borges expresa sus propias preocupaciones como individuo a través de la evocación de esos seres privilegiados que a manera de voces colectivas han conformado todo un legado cultural para el mundo; tales personajes al ser ejecutores se han convertido en constructores de él. Éstos son los héroes borgeanos, las figuras míticas que utiliza.

De acuerdo a lo anterior Borges no se separa de la poesía lírica sino que la enriquece con esta forma híbrida más acorde a su literatura. La causalidad narrativa lleva a su poesía esa búsqueda de consecución y orden aun en sus enumeraciones caóticas, mientras que el desenlace aparece como el efecto que prefigura la causa y al mismo tiempo se instaura en la individualidad del creador mediante una conclusión diferente. La argumentación anterior es para aclarar cómo el encabalgamiento permite la aproximación de dos géneros: épico y lírico, manteniendo los postulados de éste, pero propiciando la intromisión de aquél.

El uso del encabalgamiento para resolver la diferencia entre medida del verso y cláusula gramatical es una tendencia a la prosa porque se niega el metro al no acatar la delimitación de su pausa.

El último objetivo de esta figura es ayudar a la enumeración en la transposición de imágenes al permitir uniones o disociaciones de motivos en un mismo verso o en varios.

La tercera de las figuras que se mencionará es la anáfora. En el análisis de los poemas se ha tratado de explicar la aplicación de este recurso en la poesía de Borges. La anáfora se repite en el verso borgeano llevando hasta él la evocación de las literaturas orales de la antigüedad con sus connotaciones heroicas y hasta crípticas. También compensa la falta de rima haciendo las veces de ésta pero con un orden invertido. Finalmente refuerza la tendencia narrativa del verso borgeano al utilizar términos que se reiteran y a la vez introducen oraciones subordinadas que completan imágenes, frecuentemente de intertextos.

Las figuras anteriores no son las únicas como recursos borgeanos, pero su constante aparición junto al uso intertextual obliga a no pasarlas por alto.

A continuación se hará referencia a otros elementos del texto borgeano de orden meramente temático.

Varios pero repetitivos son los tópicos utilizados por Borges en su literatura. Aquí se mencionarán sólo tres de ellos: tiempo, simultaneidad y valores universales.

Aunque en el siguiente capítulo se abrirá un espacio para el tiempo borgeano, es necesario mencionar el esbozo de éste en sus poemas. El tiempo no tiene un inicio determinado; sin embargo su preciso transcurrir parece

detenerse en pasajes y personajes azarosos, azar fingido porque la mano del poeta decide sus imágenes.

La enumeración cobra un orden temático, siempre en consonancia con la idea borgeana de la ciclicidad. Tal orden intenta ser cronológico en “El pasado “ y “Las causas”; en “El hacedor” no hay esa finalidad; por el contrario, la idea de simultaneidad y superposición de motivos aparece más marcada en este poema, aun cuando en los otros no se soslaye. Esta búsqueda de simultaneidad refleja y oculta a la vez la incapacidad de la lengua para aprehender la realidad; incapacidad reconocida permanentemente por Borges.

En los dos primeros poemas es más recurrente la utilización de personajes heroicos y míticos y la referencia a situaciones excepcionales-límite - con los que se ejemplifica la búsqueda de valores intemporales. Para Borges la literatura resume valores que encierran universalidad por contener el carácter sustantivo del hombre. En este sentido concuerda con el precepto de la tragedia griega que creía en la purificación del espíritu por medio de la empatía del pueblo con los valores representados. Borges busca en la imitación de un modelo heroico el ennoblecimiento y trascendencia de su versión. Con esto se justifica también la selección de sus intertextos, que siempre corresponden a un ideal, a un arquetipo, generalmente épico, de la historia de la cultura.

La verdadera inquietud borgeana es ahondar metafísica y estéticamente en lo esencial de la realidad. Llegar a los “arquetipos y esplendores” platónicos dejando las apariencias.

Los tres poemas analizados tienen toda una serie de características formales y temáticas comunes. Con respecto a las primeras, el ritmo y las anáforas coinciden al igual que la estructura basada en la enumeración. Otro elemento es la gradación en orden descendente y de manera primordial el uso intertextual evidente y ejemplificador en las unidades seleccionadas. En cuanto a los temas, los tres poemas comparten la preocupación borgeana por el tiempo como fórmula del transcurrir humano.

## **III. INTERTEXTUALIDAD**

## A. Definición del término y tipología.

Helena Beristáin dice que el concepto “Intertextualidad” de “antiquísimo linaje aunque de reciente troquelación”, parte de la noción desarrollada por Bajtín y bautizada por Kristeva.<sup>1</sup>

Bajtín se basa en “el principio dialógico entre enunciación literaria e interacción histórica del sujeto de la enunciación y los posibles puntos de referencia y destinatarios de la dimensión espacial y temporal del contexto.”<sup>2</sup> El planteamiento de Bajtín supone un diálogo entre el discurso del creador y la incorporación de la palabra ajena. Dice Beristáin que aquí cabe la alusión como posibilidad de establecer la referencia a otros textos.

Para Kristeva, todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”<sup>3</sup> Esta noción de Kristeva, acuñada en 1969, fue trabajada más tarde por otros autores, entre ellos Gérard Genette, quien señala: “defino la intertextualidad de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y

<sup>1</sup> H. Beristáin. *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México, UNAM, 1996. (Bitácora de Retórica 1), p. 40.

<sup>2</sup> *Id.* p. 29.

<sup>3</sup> *Id.* p. 47.

frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro".<sup>4</sup> También bajo su denominación construye el paradigma terminológico que utiliza.

Genette determina cinco tipos de "relaciones transtextuales". Antes de esta clasificación se mencionarán los matices de absorción que adopta un texto en otro; como señala Carlos Reis<sup>5</sup>, puede utilizarse de manera consciente o inconsciente. Se hablaría de intertextualidad inconsciente como aquella que responde a un seguimiento de modelos establecidos, más que a una determinación por intertextualizar. Reis lo determina "grado mínimo".

La intertextualidad consciente cobra mayor interés, ya que siempre tiene un trasfondo connotativo. Ésta abarca el grado medio, que comprende las alusiones y reflejos de unos textos en otros.

Y el grado máximo, que implicaría el "pastiche", obra original construida a partir de la codificación de elementos estructurales tomados de otras obras. Genette hace una categorización más profusa en la que se engloban los grados de Reis.

En primer término la architextualidad, que corresponde a la relación implícita de un autor, con los textos que han marcado y determinado un género literario. Cada autor sigue un género de escritura, pero la línea que inicia los cánones de ese género se pierde en el tiempo. Por ello esta relación es la más abstracta y muda, según Genette. Borges adopta un género para su literatura, pero ello no implica una verdadera relación con la línea canónica que sigue.

El segundo tipo, la paratextualidad, constituido por las partes de acceso al lector, como títulos, epígrafes, prólogos, etc, ha sido una rica veta explotada por Borges al iniciar alusivamente sus poemas con títulos como:

Odisea, Libro Vigésimo Tercero

Metáforas de las Mil y una Noches

Sueña Alonso Quijano

El Golem

Los ejemplos anteriores son clara muestra de la intención intertextual que nos promueve. Múltiples poemas comparten esta característica.

Los tipos de relaciones transtextuales mencionados hasta aquí son aquellos que en menor o mayor grado competen a la generalidad de los escritores.

<sup>4</sup> Gérard Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

<sup>5</sup> Reis. *Fundamentos y técnicas...* p. 106.

La intertextualidad, entendida como la inserción de un texto en otro, puede adoptar diversos matices: como cita, “su forma más explícita y literal”; plagio “menos explícito y menos canónico” y la alusión, “enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente”.<sup>6</sup>

La Hipertextualidad, definida como “toda relación que une un texto B (al que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”,<sup>7</sup> Genette señala que el hipertexto es considerado como obra propiamente literaria.

Las anteriores categorías serán tratadas con mayor detenimiento en el apartado concerniente a la poesía de Borges.

---

<sup>6</sup> Genette, *Op. Cit.*, p. 10.

<sup>7</sup> *Id.*, p. 14.

## B. Intertextualidad borgeana.

*Lo que fue, volverá a ser.*

*Lo que se hizo, se hará nuevamente.*

*No hay nada nuevo bajo el sol.*

*(Eclesiastés 1,9)*

La intertextualidad es una constante en la literatura borgeana. Su importancia es tal que desborda la simple denominación como recurso más, para convertirse en una fórmula estética con la que Borges logra buena parte de sus intenciones literarias.

Según Rafael Olea Franco, Borges crea una *estética de la alusión*: "...campo literario basado en la referencialidad literaria y que usa a la lectura como fuente de la escritura."<sup>8</sup> Ésta se evidencia hacia 1940, como producto de sus trabajos realizados durante las dos décadas anteriores. Dicha estética se basa en dos aspectos: Eficacia y economía literarias como fundamento de la escritura; y la participación del lector en el "hecho estético" que provoca la literatura.

Estos preceptos son propios de toda la obra borgeana y ambos se logran mediante la alusión<sup>9</sup> que reúne ambigüedad y multiplicidad de sentidos, al decir menos, significando más. La alusión omite elementos recurriendo mejor a la evocación con la que obliga al lector a involucrarse en el texto, a descifrarlo y completarlo rememorando las imágenes sugeridas. Borges encuentra la alusión al realizar sus búsquedas poéticas y la prefiere a la expresión directa: "para Borges es 'expresivo' todo recurso literario que intente construir dentro del texto la 'representación' plena de un hecho, y 'alusivo' todo recurso que se refiera a un hecho de una manera incompleta pero sugestiva."<sup>10</sup> Mientras la expresión le parece descriptiva, obvia y en suma pobre como posibilidad literaria; la alusión es rica por los sentidos que guarda su ambigüedad. Su falta de detalles, el esbozo de ideas alienta el aspecto lúdico del texto artístico.

En suma la alusividad permite a Borges brevedad y polisemia al reunir a un tiempo todo un cúmulo de posibilidades interpretativas, en pocas palabras.

De acuerdo a lo anterior la obra de Borges se ubica directamente en la literatura considerándola como un universo que no se remite necesariamente a la realidad sino que se comunica y nutre en sí misma. La literatura es principio

<sup>8</sup> Rafael Olea Franco. *El otro Borges. El primer Borges*. Buenos Aires, F.C.E.-Col Méx. 1993, p. 267.

<sup>9</sup> *Id.* p. 285.

<sup>10</sup> *Id.* p.284.

y fin de la obra borgeana por lo que la intertextualidad es el recurso ideal del que Borges se vale para reconocerse en su obra mediante otras literaturas que ha leído. A este respecto Guillermo Sucre señala: "Su obra se presenta como una continua recurrencia, el redescubrimiento de lo ya descubierto: una suerte de palimpsesto en el que se superponen como capas del tiempo, las más diversas escrituras".<sup>11</sup> La literatura para Borges es autónoma e independiente de la realidad que sólo existe para llegar a ser un libro. Y si su obra es un palimpsesto él no es un autor sino un intermediario de la literatura.

Formalmente la intertextualidad borgeana se ha teorizado sobre todo en narrativa, pero su poesía comparte también este rasgo aunque con características propias:

- En primer término, utiliza los recursos adecuados para poder insertar textos sin que el poema se desborde o deje de serlo. Usa para ello figuras acumulativas como la enumeración y el encabalgamiento.
- En segundo lugar, muchos de los textos insertados provienen de la narrativa confiriéndole a su poesía un tono similar, pero sin mermar por ello su estructura original, sino sólo revistiéndola de tintes épicos.
- Habitualmente incluye varios intertextos, para conformar sus imágenes que aumentan en plasticidad y significación.
- El poema se vuelve alegórico al expandirse hacia los contextos de la fuente original de que provienen los textos copresentes.

Estas características generales adquieren modalidades en la especificidad de cada poema.

Los intertextos borgeanos no sólo son literarios, sino que acude también a las alusiones históricas o filosóficas, aunque siempre provenientes de lecturas que anteceden y sirven de fuente a su escritura.

Como se mencionó en el apartado anterior, Borges utiliza principalmente dos de los tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad e hipertextualidad.

La tipología predominante sería la de la intertextualidad por medio de la alusión que definida más específicamente es una "figura retórica que consiste en expresar una idea con la finalidad de que el receptor entienda otra, es decir, sugiriendo la relación existente entre algo que se dice y algo que no dice pero que es evocado".<sup>12</sup> En su poesía, Borges va más allá de la simple cita. Al insertar un motivo intertextual, refiere circunstancias, sugiere acciones, maneja personajes e ideas que sólo se dilucidan en la medida en la que se recupera el sentido de los textos aludidos. Un simple nombre puede entrañar un vasto espectro de significados.

<sup>11</sup> Guillermo Sucre. *La máscara...* p. 145.

<sup>12</sup> Beristáin. *Diccionario. sub voce, "alusión"*.

Muchas imágenes de su poesía pueden verse literalmente, pero la búsqueda de la alusividad ramifica el poema hacia variadas interpretaciones propiciadas por el texto. Inagotables son los ejemplos de alusión en su poesía.

Otra forma adquiere la alusión al vincularse al énfasis, el cual "designa un rasgo característico mediante un concepto que contiene este rasgo como tal pero sin expresarlo."<sup>13</sup> El énfasis es una forma de alusividad que impele al lector a un trabajo de interpretación, debido a que el autor utiliza la sustitución del término o la idea que desea expresar en lugar de decirlo de manera directa. Borges opta así por la evocación, por el retrato de un todo mediante sus partes más representativas, utilizando para ello una perífrasis de pensamiento al cambiar una idea por lo que pueden ser sus signos característicos.

Recapitulando, en la poesía de Borges podemos encontrar una alusión simple o bien una enfática. En ambas, la imagen que presenta es una síntesis de lo que un pensamiento más complejo sugiere.

Finalmente, la alusión toma forma de alegorismo<sup>14</sup> cuando el texto insertado adquiere connotaciones simbólicas. La alegoría como tal se configura en dos niveles, uno denotativo y otro connotativo, sólo que en la poesía de Borges cobra tintes especiales como ya se comentaba en el análisis de los poemas. Para él, ambos niveles son uno solo, el único. Esta circunstancia se explica en la intertextualidad con la que Borges crea literatura con su propia realidad, la realidad de la literatura con la que suplanta la experiencia vital que le falta. "Vida y muerte le han faltado a mi vida"- dijo él mismo alguna vez.

A la literatura acude de manera desenfadada y directa para crear su obra. El significado de sus imágenes es literal y literario, no hay desdoblamiento, ya que vida y literatura comparten una misma forma y un mismo sentido. Borges recrea motivos míticos con implicaciones generales en el ámbito de la cultura o específicamente de la literatura. Su intención dominante, dice Guillermo Sucre, es "el prestigio de los orígenes" la búsqueda de la esencialidad mediante la mitificación. En el poema "Las causas", mencionado anteriormente, la alegoría es una figura predominante.

La otra relación transtextual a que se hará referencia es la hipertextualidad. En ésta, Borges evidencia la fuente que lo nutre, pero, como menciona Genette, modifica la forma de su hipotexto, de diversas maneras. Dos de las modalidades que adopta esa modificación son perceptibles en la poesía borgeana: transformación e imitación. Se utilizarán estos conceptos sin entrar en más particularizaciones.

<sup>13</sup> H. Lausberg, citado por Beristáin en *Alusión...* p. 15.

<sup>14</sup> Sáinz de Robles. *Diccionario...* sub voce, "alegorismo"

La hipertextualidad como imitación consiste a grandes rasgos, en decir una cosa de manera parecida a otra utilizando para ello la estructura temática o formal del otro texto.

En este sentido se pensaría en esta modalidad mediante la estructura enumerativa que toma de Whitman y con la que intenta un tipo de poesía grandielocuente.

La imitación, aunque aparentemente simple, supone un trabajo más complejo porque en ella se asimila la forma imitada convirtiéndola en otra obra.

La imitación de esa figura no limita la poesía borgeana, sino que por el contrario la enriquece dándole resonancias épicas al utilizarla en la mención de héroes y proezas del pasado. En cuanto a su temática, Borges adecua esta estructura a su poesía, conservando sus búsquedas metafísicas.

El otro tipo de hipertextualidad, la transformación, es una transposición en la que el texto dice lo mismo que su hipotexto, pero de otra manera. Borges juega con esa posibilidad reiterando hipotextos en los distintos géneros que cultiva. Un ejemplo de ello son *Las mil y una noches*, texto citado en mucha de su bibliografía en general con intención elogiosa o analítica pero sin desvirtuar su sentido.

Otra imagen recurrente es la de Macbeth, el personaje shakespeariano que en el poema "El hacedor" aparece trasplantado en uno de los momentos más representativos de la obra a la que pertenece; con esto Borges recupera ese pasaje literario llevándolo a su propio texto como un homenaje personal, pero también implicando al lector del que espera la interpretación de ambos textos, uno en función del otro.

En el caso anterior, la transformación consiste en la instauración de un pasaje textual de una obra para la creación de otra, en la que dicho pasaje no pierde su sentido original, pero a la que al mismo tiempo le sirve para un efecto significativo distinto.

Por último, falta acotar un tipo más de intertextualidad que, aunque no mencionado entre las relaciones transtextuales de Genette, resulta una modalidad primordial en la bibliografía borgeana. Se trata de la intratextualidad, definida por Helena Beristáin como "contorno del texto, exterior a él, constituido por la historia, la cultura y los otros textos contemporáneos, ajenos o propios, del autor".<sup>15</sup> Se le llama también extratextualidad, aunque aquí se preferirá la denominación intratexto, que parece corresponder más cercanamente a la idea de las obras del mismo autor a las que puede recurrir para la creación de otras. Éste es el caso de Borges y nos conduce a la reflexión de cómo sus constantes temáticas se vinculan

<sup>15</sup> H. Beristáin. *Diccionario . sub voce, "intratextualidad"*

congruentemente a sus recurrencias formales, construyendo clichés parecidos a los de las literaturas orales de la antigüedad.

A continuación se anotan algunos ejemplos tomados de los poemas del análisis y contrastados con otros similares:

*El polvo incalculable que fue ejércitos. (Las Causas)*

◇◇◇

*El polvo indescifrable que fue Shakespeare (Cosas)*

Dos palabras cambian en la estructura de las líneas anteriores: el adjetivo "incalculable" corresponde al sustantivo "ejércitos", ambos acordes con una idea cuantitativa pero imprecisa, propia del colectivo al que alude. La misma imprecisión, pero con intención cualitativa, se formula en la segunda línea al dar nombre a lo 'indescifrable' y al mismo tiempo dejando abierta la interpretación de por qué lo es (la indescifrabilidad de la existencia de Shakespeare, de su verdadera personalidad, de su vida como autor de una obra compleja, del enigma que encierra toda persona muerta, etc.) Ambos versos repiten términos pero no sentidos.

*Somos el río que invocaste, Heráclito (El Hacedor)*

◇◇◇

*Somos el tiempo. Somos la famosa  
Parábola de Heráclito el Oscuro. (Son los Ríos)*

La preocupación de Borges por el tiempo lo lleva a esta repetición de imágenes, similares en forma y sentido.

*Chuang-Tzu y la mariposa que lo sueña (Las Causas)*

◇◇◇

*El sueño de Chuang-Tzu, que ya conoces (Signos)*

El primero de estos versos, comentado en páginas anteriores, incluye a los dos elementos que se relacionan en el cuento original. En el segundo verso, la deliberación borgeana llega a elidir uno de esos elementos para dar paso a una complicidad intratextual que guarda con su lector al requerirle el recuerdo de ese cuento otras veces citado en su literatura.

.....la implacable  
*espada que retumba en la balanza (El pasado)*

◇◇◇

*El peso de la espada en la balanza**(Las causas)*

En los versos anteriores se evidencia el desequilibrio de la justicia en favor del castigo, mediante dos imágenes paralelas, obtenidas de dos de los poemas utilizados en este análisis.

Ejemplos como éstos se multiplican a lo largo de su obra, pero no de manera encubierta, sino, como hemos visto en el caso anterior, en forma explícita. En suma, la intratextualidad es otra modalidad de la hipertextualidad, ya que, como señala Genette, “no hay obra literaria que en algún grado y según las lecturas no evoque otra, y en este sentido todas las obras son hipertextuales.”<sup>16</sup>

La repetición de motivos formales o temáticos en Borges es congruente con su idea de literatura total.

---

<sup>16</sup> Genette. *Op. Cit.* p. 19.

### C. Literatura total.

La idea de la escritura totalizadora en Borges es una de las maneras en las que se evidencia su intertextualidad. Sus fuentes son modelos a seguir y acepta las semejanzas que surgen en tal caso. El texto único y la repetición de temas o de metáforas crean diferentes puntas de una misma madeja: la literatura total.

Borges concibe la literatura como un texto cuyas constantes reverberaciones han producido y producirán todos los libros de una hipotética obra total. Y si todos los libros son uno solo, todos los escritores son uno solo también. “En *Tlôn* no existe el concepto de plagio; se ha establecido que todas las obras son obras de un solo autor que es intemporal y es anónimo”.<sup>17</sup> Borges al no asumir el plagio asume la intertextualidad, validando sus arquetipos.

La literatura totalizadora compendia todos los libros y todos los autores más allá del tiempo y del espacio. Ese libro que es todos los libros porque los contiene a todos. Su panteísmo parte, al parecer, de la concepción platónica del mundo, ese “libro” que contiene las “esencias” y al que el hombre accede por medio del recuerdo. El poeta recurre a la memoria al crear; su imaginación es su memoria porque en ella rescata la sustancialidad de las cosas.

La idea de un libro que los contenga a todos no es nueva, si pensamos, como el propio Borges plantea, que hay textos nacidos en las diversas culturas con el sello de “sagrados” porque su creación es imputable a la divinidad. Otros textos representan la literatura de todo un país, o aun más, toda su cultura. Lo anterior es para arribar al hecho de que en los libros absolutos no interviene el azar, es deliberada su creación y de ese modo siempre hay en ellos algo más que rebasa la falibilidad del autor.

El libro para Borges siempre se renueva, al tiempo que concentra todas las obras que le han antecedido. “Si leemos un libro antiguo es como si leyéramos todo el tiempo que ha transcurrido desde el día en que fue escrito y nosotros”.<sup>18</sup> Ese recuento de libros se compendia en uno sólo creándolo y justificándolo al mismo tiempo.

Aquí se abordaría un aspecto adoptado por la creación borgeana: la lectura como escritura. Para Borges la escritura es una derivación de la lectura, “más pobre y menos feliz”; en su caso dice que escribe por que ha leído y que en sus libros se encuentra el don de la alusión o mención, no el de la creación. Más allá de su exagerada modestia, Borges sí es un autor alusivo que sigue la tendencia que teoriza. En la medida que un libro contiene a otros,

<sup>17</sup> Borges. “*Tlôn, Uqbar, Orbis Tertius*” en *Ficciones*, O.C., t. I p. 439.

<sup>18</sup> Borges. “*El Libro*” en *Borges oral*, O.C., t. IV. Barcelona, Emecé, 1996, p.171.

está trascendiendo su propia dimensión y la de los textos que rescata. Borges ha buscado la creación del libro total y él mismo se ha puesto en el plano de "repetir" lo que de otros sabe, lo que otros le han dicho. En este aspecto cobra sentido la imagen que de él hace Umberto Eco en *El nombre de la rosa*, como Jorge de Burgos, el celoso guardián ciego de la laberíntica biblioteca; sólo que en un plano diametralmente opuesto, porque Borges, a diferencia del personaje de la novela, no intenta ocultar la biblioteca a los ojos del mundo sino evidenciarla en sus propias obras.

La lectura como escritura es un enmascaramiento, un disfraz de su creación, dice Genette; tal vez lo sea, pero en la literatura de Borges el uso del intertexto crea todo un estilo de recuperación de libros clásicos.

Toda esta ponderación de Borges hacia las obras escritas por otros lo conduce a otro aspecto de su libro total: el mítico.

Un libro que reúne todos los libros, un autor que es todos los autores habla de una literatura interactiva que crea un número infinito de combinaciones. Es el universo de la literatura en sí mismo, ese es el simbolismo borgeano, el libro total como parangón del Universo: "En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todo lo demás: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios".<sup>19</sup>

Finalmente, para Borges la conservación del libro es la conservación del tiempo. Abrir un libro es encontrar un pasaje en el momento de su ejecución, siempre igual y siempre diferente. El libro de Borges resume la historia evocando el pasado, el intertexto es la fórmula de Borges para retener modelos intemporales en su literatura. Así logra unirse a la eternidad de los arquetipos.

<sup>19</sup> Borges. "La Biblioteca de Babel" en *Ficciones*, O.C., t. I, p. 469.

## D. Tiempo inexistente, tiempo plural.

*De una materia deleznable fui hecho, de  
misterioso tiempo.  
("Heráclito" en Elogio de la sombra)*

Borges le atribuye al tiempo la formación del hombre. De igual manera toda su obra es recorrida y creada por el tiempo, su tema fundamental.

El tiempo ha sido visto a partir de tres concepciones fundamentales: 1) El tiempo como orden mensurable del movimiento. 2) El tiempo como movimiento intuitivo. 3) El tiempo como estructura de las posibilidades.

La primera concepción es la más antigua y corresponde a la asociación de tiempo y movimiento, vinculándose con el de los astros. "De esta manera el tiempo está relacionado con cualquier especie de orden constante y repetible".<sup>20</sup> De esta concepción parten los pitagóricos y todos aquellos que ven al tiempo como un orden de sucesiones. Kant complementa esta idea definiéndolo como un orden causal que requiere del tiempo precedente para determinar el siguiente.

La segunda concepción considera al tiempo como intuición del movimiento y la reduce al tiempo de la conciencia. Hegel encuentra al tiempo como el principio mismo del yo. Plotino y San Agustín lo identifican con la vida misma del alma.<sup>21</sup>

La última forma se reduce a la estructura de la posibilidad. Esto significa la primacía reconocida al porvenir para interpretar al tiempo.

Las dos primeras concepciones han sido las seguidas por Borges para conformar su ideario sobre el tiempo. Para él, el hombre estaría formado alegóricamente de tiempo en la medida en que éste lo modifica y desgasta al hacer la sucesión de sus días.

Por ello Borges señala al tiempo como el problema metafísico primordial del hombre por ser inherente a él. A pesar de lo anterior o tal vez por ello mismo, Borges intenta una refutación del tiempo a partir de postulados idealistas.

Comienza con Platón y su concepto de una idea o un ser eterno que para proyectarse en otros seres requiere de una sucesión porque su magnificencia no se podría manifestar de una sola vez. De ahí surge el tiempo como imagen móvil de la eternidad, atributo de ese ser supremo.

Plotino habla del tiempo instaurado en tres posibilidades que son siempre el presente, con las modalidades de ser actual, pasado o del porvenir.

<sup>20</sup> Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*. México, F.C.E., 1989. p. 1135.

<sup>21</sup> *Id.* p. 1137.

Borges tomará muy en cuenta esta idea. San Agustín menciona a esos tiempos estableciendo como el presente de las cosas pasadas a la memoria; el de las cosas presentes a la visión y el de las cosas futuras a la expectación. Sin embargo para él estos son tres tiempos y asegura que los tres existen.

Estas ideas, aunadas a las de Berkeley, que negó la materia argumentando la inexistencia del mundo material fuera de los sentidos, y la de David Hume, que niega al sujeto que percibe dándole también validez a las percepciones sensoriales; llevan a Borges a bosquejar su teoría sobre el tiempo fincada en su anulación.

Borges señala que la sucesión temporal termina en la medida en que su captación nos lleva al presente como momento único en el que ocurren todas las acciones que hacen la vida del hombre. Como ejemplo señala el legendario cuento de Chuang-Tzu, ya referido en el análisis de los poemas (Chuang-Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado ser una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu), este ejemplo atiende a que “fuera de cada percepción no existe la materia así como fuera de cada estado mental no existe el espíritu y por lo tanto tampoco el tiempo existirá fuera de cada instante presente”.<sup>22</sup> Borges crea una concepción temporal de la exaltación del presente partiendo de los supuestos idealistas referidos a la materia y a la conciencia. Así concluye que nadie vive en el pasado ni en el porvenir, únicamente en el presente. Ese presente fugaz ocurre con tal vertiginosidad que los límites entre el tiempo que le precede y el que le sigue son tan frágiles que bastan para abolirlo. A este respecto resulta evidente que Borges no habla de desaparecer el tiempo como tal sino de deslindar los rubros con los que se ha denominado su captación. Para él, el tiempo es un fluido continuado y único.

Borges piensa, siguiendo a Schopenhauer, que “la aparición de la voluntad se da sólo en el presente, ni en el pasado ni en el porvenir”<sup>23</sup> porque el presente es para él la forma de toda vida aun cuando conlleve pasado y futuro en su condición.

Otro elemento se añade a esta refutación temporal, la idea del tiempo cíclico. En su ensayo “El tiempo circular” del libro *Historia de la eternidad*, Borges menciona los tres modos fundamentales adoptados por la ciclicidad.

El primer modo es atribuido a Platón, quien deduce de los periodos planetarios el ritmo que seguirá la historia. “Si los periodos planetarios son cíclicos, también la historia universal lo será: al cabo de cada año platónico renacerán los mismos individuos y cumplirán el mismo destino”.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Borges. “Nueva refutación del tiempo” en *Otras inquietudes*, en *O.C. t. II* p. 146.

<sup>23</sup> *Id.* p. 148.

<sup>24</sup> Borges. “El tiempo circular” en *Historia de la eternidad. O. C. t. I* p. 393.

El segundo está vinculado a un principio algebraico y postula que una materia finita como la de nuestro universo es incapaz de infinitas variaciones, de ahí el eterno retorno y las repeticiones de los elementos finitos. Esta idea fue la cultivada por Nietzsche.

El último modo, es el de los ciclos repetidos de manera semejante pero no idéntica. Quizá sea el más próximo a Borges ya que él cree en la repetición de las cosas pero no de manera absoluta.

La ciclicidad apoya la refutación del tiempo porque en la acumulación de instantes que se reiteran, el tiempo puede formar un círculo en el que un momento es el mismo que otro ya ocurrido.

La ciclicidad temporal resulta intolerable para Borges por cercar al hombre en un ineludible destino cerrado y fatalista.

El último elemento que se auna a la postura metafísica borgeana sobre el tiempo es el que parte de la "cadena del ser" comenzada por Platón y difundida desde la Edad Media como un lugar común. Ésta consiste en la vinculación entre todos los elementos de la naturaleza en una gran cadena que comienza con Dios: "la cadena se extendía desde el pie del trono de Dios hasta el último de los objetos inanimados".<sup>25</sup> Borges utiliza esta concepción en su búsqueda de la trascendencia del ser en razón del tiempo. Para él proviene de lo universal que a la vez hace lo concreto. Cada momento autónomo e irrepetible es consecuencia de una serie de elementos que lo anteceden y lo posibilitan.

La correspondencia recíproca entre "el menor de los hechos y el universo"<sup>26</sup>, también ocurre en el tiempo. Un instante por majestuoso o irrelevante que sea forma parte del tiempo en cuanto a sucesión, aun cuando ese tiempo no sea sino un momento fugaz, el del presente.

La refutación borgeana del tiempo no deja de ser una visión del problema válida para su autor y su literatura, es allí donde habrá de rastrearse como verdadero hilo temático.

El tiempo en la literatura borgeana es un tópico habitual. Como ejemplo baste mencionar que los tres poemas de este trabajo lo comparten como tema. En "El pasado", su propio título conlleva una alusión temporal, su intención es un recorrido cronológico desde épicos momentos pretéritos hasta una actualidad concreta. El punto culminante del poema aparece hacia el final cuando Borges reitera su concepción temporal como la exaltación del presente que desdibuja el pasado, aun cuando éste les concede eternidad a las imágenes por el idealismo arquetípico del que provienen. También aquí se resume una enumeración en una imagen concreta; ejemplo del devenir del tiempo y de la "cadena del ser". Esta última fórmula resulta más evidente en el poema "Las

<sup>25</sup> E.M.W. Tillyard, *La cosmovisión isabelina*. México. F.C.E., 1984. (Breviarios no. 375) p. 147.

<sup>26</sup> *Ibid.* nota 25 del capítulo II.

causas” cuyo verso final concreta el aquí y el ahora de una lista de motivos del pasado que permanecen y se justifican en el presente.

En el poema “El hacedor” Borges recupera la metáfora heracliteana del río como imagen del tiempo, y la establece como propia del hombre por ser constante su fluctuación. Cambio y permanencia coexisten negándose y afirmándose en un proceso dialéctico. En los versos finales reivindica su concepto de inmortalidad: “esa inmortalidad se logra, en las obras, en la memoria que uno deja en los otros”, teorizado por él en su ensayo “La inmortalidad” contenido en *Borges, oral*. Con esta idea busca la eternidad como resultado de la memoria colectiva.

Otra de las formas del tiempo borgeano, perfectamente localizable en sus obras, es la del presente inamovible, con él busca captar lo permanente en lo fugaz porque al aceptar como ley el cambio asume el presente revistiéndolo de pasado mediante imágenes idealizadas por él con arquetipos. El presente en su estatismo recupera el pasado y con él su perdurabilidad.

El eterno retorno o ciclicidad temporal, como ya se dijo, asusta a Borges pero en su literatura lo asume con la reiteración temática y la subsunción de la falta de novedad.

Por último, la forma poética que adquiere para Borges la intemporalidad, ocurre a partir del tiempo plural, esto es, de la simultaneidad. La implementación del tiempo plural, realizado mediante la enumeración, permite a Borges la recreación de la múltiple e ingente realidad, difícil de captar por la lengua debido a su limitante linealidad. La validación de una eternidad que niegue el tiempo borrando sus fronteras, ocurre a partir de la superposición de imágenes. La negación de un tiempo por medio de la incidencia sincrónica de todos los tiempos logra el efecto de la simultaneidad y ésta a su vez de intemporalidad. Ese tiempo plural es un tiempo detenido, un presente perenne en el que se reúnen diversos eventos como si fueran contemporáneos para representar la calidoscópica realidad.

# CONCLUSIONES

El presente ensayo ha tratado de explicar la significación que la intertextualidad tiene dentro de la poesía de Jorge Luis Borges. La aproximación hecha logra el recuento de variantes que presenta en este género y la detección de algunas constantes en su obra.

Al interpretar la poesía borgeana ha sido posible atisbar en la trama de relaciones y sentidos que cobra un texto comunicado con otro. Su dialogicidad no termina en una interpretación ni en una lectura porque las posibilidades que un texto le abre a otro y se concede a sí mismo al utilizar el intertexto, trascienden niveles espaciales y temporales.

A partir del análisis realizado en este trabajo se han sacado en claro algunos puntos concernientes a la visión poética de Borges plasmada en su obra. Esa visión parte del platonismo. Borges asume la creación como revelación proveniente de la memoria que recupera las esencias del mundo "real" platónico.

Las concepciones poéticas de Borges tienen una base formal sólidamente construida por recursos como: el uso frecuente del ritmo en tercera, sexta y décima sílabas. La utilización de la enumeración con la que introduce largas líneas de imágenes comúnmente intertextuales. El encabalgamiento es otro elemento usual con el que logra un punto intermedio en la comunicación de dos géneros: épico y lírico, ya que sin dejar los marcos

de la poesía, se desborda métricamente con efectos narrativos. La anáfora, otro recurso más, confiere a la poesía borgeana ecos que rememoran literaturas orales. Por último, aparece la gradación de índole descendente, figura con la que concreta el desarrollo de paralelismos utilizados a lo largo de los poemas analizados.

Los recursos anteriores se complementan semánticamente con el uso de un presente perenne con el que busca perdurabilidad mediante la recreación de motivos del pasado.

También se vale de la alegoría a la que convierte en una figura unívoca al utilizarla únicamente de acuerdo al sentido simbólico que conlleva sin implicar otro sentido literal.

Sus recurrencias temáticas caen igualmente en el orden semántico. Dos de los tópicos frecuentes en la simbología borgeana son: el libro total, (representación que hace del universo en su búsqueda por entender al hombre y sus orígenes. Esa obra es compendio de todos los libros y producto de un autor que es todos los autores); y el tiempo, tema primordial y fundamento de su poesía, al que identifica como la representación simultánea de los tres tiempos fundamentales instaurados en el presente. Esta fusión basta para anular su captación de manera que aun cuando se refiere al presente como la condición en la que el hombre "es", no olvida la contaminación que tal tiempo sufre con el pretérito y el futuro. La simultaneidad es la manera en que Borges intenta representar la intemporalidad.

Tanto los recursos formales como los semánticos interesan para la "estética de la alusión" creada por Borges y sustentada básicamente por el uso reiterado de las relaciones transtextuales, en particular de algunos tipos de ellas: la paratextualidad, porque emplea en sus poemas títulos sugestivos emanados de otras obras. La intertextualidad, en su forma de alusión, a la que prefiere siempre sobre la expresión directa. La hipertextualidad en sus modalidades de imitación (decir algo de manera parecida a otra cosa utilizando una fórmula similar), como la estructura enumerativa tomada de Whitman. Y la transformación (transposición de un texto en otro conservando su sentido pero no su presentación original) como los hipotextos narrativos que usa para crear poesía o ensayo. Borges recurre también a la intratextualidad al ocupar sus propios textos en la creación de otros.

Finalmente este trabajo pretende la explicación de la congruencia borgeana en los niveles formal y temático tomando como punto de referencia la intertextualidad, por lo que se hace necesario concretar cuáles son los puntos que este recurso logra en su poesía.

- La recuperación de modelos literarios como ejemplificación de valores universales y de estructuras poéticas fijadas en el tiempo.

- La escritura de “palimpsesto” como intento de ese libro supremo en el que se inscribe la totalidad del universo y del escritor que es todos los escritores a la vez.
- La abolición del tiempo en su captación mediante un presente que conlleva el pasado y prefigura el futuro.
- La transposición calidoscópica de imágenes como reiterada forma de asir el tiempo y también de superar las imposibilidades de la lengua por su índole sucesiva.

Borges es un autor que nunca permite la seguridad de su comprensión. De acuerdo con lo anterior conviene citar su propia concepción de lo que es un clásico: “aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término...” Tal definición es absolutamente aplicable al conjunto de sus obras.

Toda investigación abre caminos a otras nuevas; la presente únicamente explica la intertextualidad en unos cuantos poemas de Borges

# BIBLIOGRAFÍA

ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. México, F.C.E., 1989.

ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid, Gredos, 1983.

ANDREU, Jean. "Borges, escritor comprometido" en *Texto Crítico 13* Rev. del C. de Inv. Ling-Lit. Univ. Veracruzana. Xalapa, Ver. México. Año V., número 13. Abril a junio 1979.

BERISTÁIN, Helena. *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México, UNAM, 1996.

----- *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM, 1989.

----- *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Antiguas literaturas germánicas*. México, F.C.E., 1951.

----- *El libro de arena*. Argentina, Emecé, 1975.

----- *Obras completas*. Tomo I a IV. España, Emecé, 1996.

----- *Poesías*. México, Kapelusz, 1978.

*BIBLIA*. España, Eds. Paulinas, 1972.

CALVINO, Italo. *Por qué leer los clásicos*. España, Tusquets, 1995.

CARREÑO, Antonio. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. Madrid, Gredos, 1982. (Bibl. Románica-Hispánica II. Estudios y Ensayos 317).

CARRIZO, Antonio. *Borges, el memorioso*. México, F.C.E., 1986.

- COLLAZOS, Óscar. *Los vanguardismos en la América Latina*. Barcelona, Península, 1977.
- CHEVALIER, Jean; A. Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1993.
- DUCROT, Oswald; T. Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI, 1972.
- FELL, Claude. *Estudios de literatura hispánica contemporánea*. México, SepSetentas, 1976.
- FLORES, Ángel. *Expliquémonos a Borges como poeta*. México, Siglo XXI, 1984.
- GARIBAY, Ángel Ma. *Mitología griega*. México, Porrúa, 1980. (Sepan Cuantos 31).
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. España, Taurus, 1989.
- GERTEL, Zunilda. *Borges y su retorno a la poesía*. U.S.A., The University of Iowa y Las Américas Publishing Comp., 1969.
- GONZÁLEZ, Mateos, Adriana. "Borges y Escher: más allá del realismo". ,en *Revista Universidad de México*. No.560-561. México, Septiembre- Octubre 1997.
- GONZÁLEZ PORTO-BOMPIANI. *Diccionario literario*. España, Montaner y Simón, 1967.
- GUILLÓN, Barrett, Yvonne. *Versificación española*. México, Cía. Gral. de Eds., 1976.
- HUMBERT, Juan. *Mitología griega y romana*. España, Gustavo Gili, 1990.
- LAPESA, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*. Madrid, Cátedra, 1979.

- LOUBET, Enrique. *Nueve Famas*. México, F.C.E., 1975. (Archivo del Fondo, 38).
- MENDES, Murilo. "Borges". *Texto Crítico 13*. Rev. del Centro de Inv. Ling- Lit., de la Univ. Veracruzana. Xalapa, Ver. México. Año V, No. 13. Abril a Junio 1979.
- MOUNIN, Georges. *Diccionario de lingüística*. España, Labor, 1979.
- NUÑO, Juan. *La filosofía de Borges*. México, F.C.E., 1986.
- OLEA, Franco, Rafael. "Borges, ¿Civilización o Barbarie?" en *Reflexiones de Lingüística y Literatura*. México, Colegio de México, [s.a.]
- *El otro Borges. El primer Borges*. Argentina, F.C.E.-Col. de Méx., 1993.
- REIS, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid, Gredos, 1981.
- REYES, Alfonso. *La experiencia literaria*. México, F.C.E., 1983. (Col. Popular no. 236)
- RODRÍGUEZ, Monegal, Emir. *Borges por él mismo*. Venezuela, Monte Ávila Eds., 1981.
- *Borges, una biografía literaria*. México, F.C.E., 1987.
- *Ficcionario. Una antología de sus textos*. México, F.C.E., 1985.
- SÁINZ DE ROBLES. *Diccionario de la literatura*. España, Aguilar, 1972.
- SECO, RAFAEL. *Manual de gramática Española*. España, Aguilar, 1978.
- SHAKESPEARE, William. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1969.

- SUCRE , Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México, F.C.E., 1985.
- TEITELBOIM, Volodia. *Los dos Borges*. México, Hermes, 1996.
- TENORIO, Martha Lilia. "Primeras inquisiciones, teoría y práctica de la metáfora en el primer Borges" en *Reflexiones de Lingüística y Literatura*. México, Colegio de México, [s.a.]
- TILLYARD, E.M.W. *La cosmovisión isabelina*. México, F.C.E., 1984.(Breviarios No. 375)
- VERDUGO-FUENTES, Waldemar. *En voz de Borges*. México, EOSA, 1986.
- VOLEK, Emil. *Cuatro claves para la modernidad*. Madrid, Gredos, 1984.(Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos , 335).
- XIRAU, Ramón. *Poesía iberoamericana contemporánea*. México, SEP Diana, 1979.
- ZÚÑIGA, Dulce Ma. *Intertextos*. México, Universidad de Guadalajara, 1989.

**INDICE DE CONTENIDO.**

	Pág.
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	3
<b>CAPÍTULO I BIOGRAFÍA INTELECTUAL</b> .....	6
<b>CAPÍTULO II ANÁLISIS</b>	
<b>BORGES Y LA POESÍA</b> .....	13
<b>POEMA "EL PASADO"</b>	
A) NIVEL FÓNICO-FONOLÓGICO .....	15
B) NIVEL MORFO-SINTÁCTICO .....	16
C) NIVEL LÉXICO-SEMÁNTICO .....	19
<b>POEMA "LAS CAUSAS"</b>	
A) NIVEL FÓNICO-FONOLÓGICO .....	26
B) NIVEL MORFO-SINTÁCTICO .....	27
C) NIVEL LÉXICO-SEMÁNTICO .....	29
<b>POEMA "EL HACEDOR"</b>	
A) NIVEL FÓNICO-FONOLÓGICO .....	34
B) NIVEL MORFO-SINTÁCTICO .....	35
C) NIVEL LÉXICO-SEMÁNTICO .....	37
<b>CAPÍTULO III INTERTEXTUALIDAD.</b>	
A. DEFINICIÓN .....	48
B. INTERTEXTUALIDAD BORGEANA .....	51
C. LITERATURA TOTAL .....	57
D. TIEMPO INEXISTENTE, TIEMPO PLURAL .....	59
<b>CONCLUSIONES</b> .....	64
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	68
<b>INDICE DE CONTENIDO</b> .....	72
<b>ANEXO</b>	

**EL PASADO\***

Todo era fácil, nos parece ahora,  
 en el plástico ayer irrevocable:  
 Sócrates que, apurada la cicuta,  
 discurre sobre el alma y su camino  
 mientras la muerte azul le va subiendo  
 desde los pies helados; la implacable  
 espada que retumba en la balanza;  
 Roma, que impone el numeroso hexámetro  
 al obstinado mármol de esa lengua  
 que manejamos hoy, despedazada;  
 los piratas de Hengist que atraviesan  
 a remo el temerario Mar del Norte  
 y con las fuertes manos y el coraje  
 fundan un reino que será el Imperio;  
 el rey sajón que ofrece al rey noruego  
 los siete pies de tierra y que ejecuta,  
 antes que el sol decline, la promesa  
 en la batalla de hombres; los jinetes  
 del desierto, que cubren el Oriente  
 y amenazan las cúpulas de Rusia;  
 un persa que refiere la primera  
 de las Mil y Una Noches y no sabe  
 que inicia un libro que los largos siglos  
 de las generaciones ulteriores  
 no entregarán al silencioso olvido;  
 Snorri que salva en su perdida Thule,  
 a la luz de crepúsculos morosos  
 o en la noche propicia a la memoria,  
 las letras y los dioses de Germania;  
 el joven Schopenhauer, que descubre  
 el plano general del universo;  
 Whitman, que en una redacción de Brooklyn,  
 entre el olor a tinta y a tabaco,  
 toma y no dice a nadie la infinita  
 resolución de ser todos los hombres  
 y de escribir un libro que sea todos;  
 Arredondo, que mata a Idiarte Borda  
 en la mañana de Montevideo

y se da a la justicia, declarando  
que ha obrado solo y que no tiene cómplices;  
el soldado que muere en Normandía,  
el soldado que muere en Galilea.  
Esas cosas pudieron no haber sido.  
casi no fueron. Las imaginamos  
en un fatal ayer inevitable.  
No hay otro tiempo que el ahora, este ápice  
del ya será y del fue, de aquel instante  
en que la gota cae en la clepsidra.  
El ilusorio ayer es un recinto  
de figuras inmóviles de cera  
o de reminiscencias literarias  
que el tiempo irá perdiendo en sus espejos.  
Erico el Rojo, Carlos Doce, Breno  
y esa tarde inasible que fue tuya  
son en su eternidad, no en la memoria.

\*Contenido en *El Oro de los Tigres. O.C.* tomo II. , p. 464-465.

**LAS CAUSAS. \***

Los ponientes y las generaciones.  
 Los días y ninguno fue el primero.  
 La frescura del agua en la garganta  
 de Adán. El ordenado Paraíso.  
 El ojo descifrando la tiniebla.  
 El amor de los lobos en el alba.  
 La palabra. El hexámetro. El espejo.  
 La Torre de Babel y la soberbia.  
 La luna que miraban los caldeos.  
 Las arenas innumerables del Ganges.  
 Chuang-Tzu y la mariposa que lo sueña.  
 Las manzanas de oro de las islas.  
 Los pasos del errante laberinto.  
 El infinito lienzo de Penélope.  
 El tiempo circular de los estoicos.  
 La moneda en la boca del que ha muerto.  
 El peso de la espada en la balanza.  
 Cada gota de agua en la clepsidra.  
 Las águilas, los fastos, las legiones.  
 César en la mañana de Farsalia.  
 La sombra de las cruces en la tierra.  
 El ajedrez y el álgebra del persa.  
 Los rastros de las largas migraciones.  
 La conquista de reinos por la espada.  
 La brújula incesante. El mar abierto.  
 El eco del reloj en la memoria.  
 El rey ajusticiado por el hacha.  
 El polvo incalculable que fue ejércitos.  
 La voz del ruiseñor en Dinamarca.  
 La escrupulosa línea del calígrafo.  
 El rostro del suicida en el espejo.  
 El naípe del tahúr. El oro ávido.  
 Las formas de la nube en el desierto.  
 Cada arabesco del calidoscopio.  
 Cada remordimiento y cada lágrima.  
 Se precisaron todas esas cosas  
 para que nuestras manos se encontraran.

\* Contenido en *Historia de la Noche. O.C.*, tomo III p. 199.

**EL HACEDOR\***

Somos el río que invocaste, Heráclito.  
Somos el tiempo. Su intangible curso  
acarrea leones y montañas,  
llorado amor, ceniza del deleite,  
insidiosa esperanza interminable,  
vastos nombres de imperios que son polvo,  
hexámetros del griego y del romano,  
lóbrego un mar bajo el poder del alba,  
el sueño, ese pregusto de la muerte,  
las armas y el guerrero, monumentos,  
las dos caras de Jano que se ignoran,  
los laberintos de marfil que urden  
las piezas de ajedrez en el tablero,  
la roja mano de Macbeth que puede  
ensangrentar los mares, la secreta  
labor de los relojes en la sombra,  
un incesante espejo que se mira  
en otro espejo y nadie para verlos,  
láminas en acero, letra gótica,  
una barra de azufre en un armario,  
pesadas campanadas del insomnio,  
auroras y ponientes y crepúsculos,  
ecos, resaca, arena, líquen, sueños.  
otra cosa no soy que esas imágenes  
que baraja el azar y nombra el tedio.  
Con ellas, aunque ciego y quebrantado,  
he de labrar el verso incorruptible  
y (es mi deber) salvarme.

\* Contenido en *La Cifra. O.C.* tomo III p. 311.