

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Lengua y Literaturas Hispánicas

El autor y la máscara:

El camino para llegar a la poética de El hacedor,

de Jorge Luis Borges

TESIS QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE LICENCIATURA

EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS, PRESENTA:

EDUARDO JOSUÉ URIBE FLORES

Asesor:

Dr. Samuel Gordon Listokin

Facultad de Filosofía y Letras

UNAM

México, 2005



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.

A mis hermanos: Rocío, Carlos, Felipe, Beatriz, Martha y Benjamín, a quienes debo el amor, el apoyo y el ejemplo.

A mis padres.

AGRADECIMIENTOS:

A mi amigo Pablo Muñoz Covarrubias, por la motivación, los consejos y porque me regaló la llave de la biblioteca casi total del COLMEX; a la generosa lectura de mis sinodales: Eduardo Casar, Alicia Correa, David Huerta y Adriana de Teresa; a los profesores de la Facultad que determinaron mi formación: Héctor Alfaro, Federico Álvarez, Alfonso Arellano, Antonio Carreira, Concepción Company, Horacio Costa, Cecilia Rojas, Blanca Estela Treviño y Luis Villoro. Un lugar especial merece el sincero agradecimiento que debo a Samuel Gordon.

*I'm Nobody! Who are you?
Are you —Nobody— too?
Then there's a pair of us!
Don't tell! They'd banish us —you know!*

*How dreary —to be— Somebody!
How public —like a Frog—
To tell your name —they live long June—
To an admiring Bog!*

EMILY DICKINSON, 288

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
I. El ímpetu del joven poeta	11
a) Perspectivas de estudio y <i>loci criticii</i>	12
b) El ultraísmo	15
c) El criollismo	32
II. El credo del viejo poeta	45
a) Los años de silencio	46
b) El autor y el oficio de poeta	62
III. Haciendo <i>El hacedor</i>	80
a) El sentido de la compilación, la dedicatoria y los símbolos	81
b) Lecturas de poemas	87
c) Las máscaras de <i>Museo</i>	100
PUNTOS DE LLEGADA	110
APÉNDICE	113
BIBLIOHEMEROGRAFÍA	116

INTRODUCCIÓN

El siglo XX vio nacer una gran cantidad de autores que, para afirmar su poesía, negaron su personalidad. Es probable que este fenómeno, el de la negación de la personalidad, sea un mito de la literatura inglesa moderna: está presente en Keats y fue brillantemente desarrollado por Eliot desde sus trabajos tempranos: “The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality”. Y luego añade: “the poet has not a ‘personality’ to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in a peculiar and unexpected ways”.¹ Harold Bloom, incluso, aventuró que la despersonalización está presente en Shakespeare,² aunque en este caso creo que se trata de una coincidencia que, con el paso del tiempo, se ha erigido como verdad: el hecho de que sepamos muy poco del poeta de Stratford y de que, salvo por los sonetos, su poesía sea esencialmente dramática, hace que sus obras adquieran un tono *despersonalizado*. Como quiera que sea, la máscara o persona poética se estableció como un medio para crear y renovar la poesía: Pessoa es el caso más complejo y mejor logrado, pero también fueron máscaras las de Cavafis, Valéry, Pound y el propio Eliot. Todos ellos ocultaron su identidad tras algo, para crear una personalidad poética: la heteronimia, el estilo, la historia (en la literatura

¹ [El progreso de un artista es un continuo autosacrificio, una continua extinción de su personalidad... el poeta no tiene una “personalidad” que expresar, sino una forma particular, que es sólo una forma y no una personalidad, en la que combina expresiones y experiencias de una manera personal e insospechada] T. S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent”, en *Selected prose of T.S. Eliot*, New York: Harcourt/ Farrar, Straus and Giroux, 1975, pp. 40-42.

² Cf. Harold Bloom, “Shakespeare, centro del canon”, en *El canon occidental*, Barcelona: Anagrama, 2001, pp. 55-86.

latinoamericana podrían mencionarse los casos de Nicanor Parra y Gerardo Deniz, quienes ocultan su vocación por la poesía —¿o su desilusión de la poesía?— en la antipoesía); Jorge Luis Borges atribuyó sus obras a la tradición, a la literatura, diluyendo así, aunque de manera paradójica, como veremos en esta tesis, la noción de autor.

El poeta Michael Hamburguer ha planteado que, para la poesía escrita en el siglo XX, el mayor de los problemas a superar fue la crisis del yo. De ahí que el poeta moderno debiera inventarse una máscara y se alejara de sí: “La primera persona de una poesía lírica, ya sea primariamente confesional o primariamente dramática, sirve para expresar un gesto, no para documentar una identidad o para establecer hechos biográficos”.³ La existencia de este fenómeno puede verificarse de “manera negativa” con poetas de otros períodos: el Dante que vivió es el mismo que, soberbio y visionario, aparece en la *Commedia*; Victor Hugo es él, con sus sueños y convicciones, tanto en los *Châtiments* como en la saga compuesta por *La Légende des siècles*, *La Fin de Satan* y *Dieu*; el esteta Théophile Gautier aparece tal cual en *Émaux et Camées*; en el extremo estarían los poetas que hicieron una misma cosa de la vida y la poesía: Baudelaire, Rimbaud... También es posible argumentar que gran parte del fracaso de la poesía actual se debe a que, a falta de un símbolo que supere el de la máscara, ha sustituido la personalidad poética por el estilo directo del intimismo. Toda esa poesía testimonial, anecdótica, confesional y conversacional resulta demasiado sincera y, por lo tanto, íntimamente vinculada con el autor. Obras así producen dudas porque agotan el ciclo autor-lector demasiado pronto y parecen

³ Michael Hamburguer, *La verdad de la poesía*, México: FCE, 1991, p. 87.

ser el elogio de mundos interiores que presuponen el solipsismo. En *The Waste Land*, en cambio, hay tal despersonalización que incluso aparecen voces con un tono declaradamente dramático.

La crisis del yo, aunada al lirismo extraordinario que legó el romanticismo, dejó a los autores la tarea de escribir distinguiendo entre vida y obra. A este procedimiento de distanciamiento, a este decir en primera persona que no es un yo, es a lo que llamamos una máscara. Poco a poco iremos viendo que este fenómeno es general a los grandes poetas del siglo XX. José Gorostiza llamó a esta fascinación por el yo “el imperio de la lírica”, y, en cierto sentido, su obra se caracteriza por liberarse de él. El poeta mexicano apuntó:

Dentro de la lírica, cuando menos como la concebimos en la actualidad, parece que la única causa capaz de desatar un poema es el dato autobiográfico. La conmoción que un acontecimiento produce en el poeta al incidir sobre su vida personal, se traduce, convertida en imágenes, en una emanación o efluvio poético; pero no en un poema, porque esta palabra *poema* implica una organización inteligente de la materia poética.⁴

Esa fascinación por huir del “dato autobiográfico”, por pasar del autor a la máscara, es propia de los poetas del siglo pasado. Así, en este trabajo estudiaremos la poesía de Jorge Luis Borges y veremos que ésta no resulta menos enmascarada que la de otros poetas modernos. De hecho, en la primera poesía del argentino analizaremos al joven que vaga, descubre y ama Buenos Aires, pero de una manera un tanto íntima, personal y, por momentos, fallida; a partir de *El hacedor* hallaremos al ser que piensa, teje símbolos y declara que ha leído más cosas de las que ha

⁴ “Notas sobre poesía”, en *Poesía y poética*, México: Conaculta, 1989, p. 150.

vivido. La máscara cumple, pues, con una función: la poesía ya no se lee como el registro de una autobiografía anecdótica y personal, sino como el de una autobiografía intelectual. Es un paso similar al que se da de la cosa al arquetipo a cuya búsqueda Borges dedicó toda una vida.

El presente trabajo está organizado de la siguiente manera. En el capítulo inicial se estudian los tres primeros libros de poesía de Borges: *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, donde aún hay un registro personal. Estos poemarios se caracterizan por constituir la búsqueda de una voz poética distinta a la del modernismo y, a la vez, alejada de las vanguardias. Se estudian, además, el “agotamiento” de la poética del primer Borges y los treinta años de silencio en que éste elaboró una propuesta diferente a sus trabajos de juventud. En la segunda parte se intenta buscar, a través de ensayos, conferencias, charlas y la poesía misma, la poética del período que, con amable ironía, Emir Rodríguez Monegal llamó la del dictador, ya que para entonces la ceguera impedía a Borges escribir y debía memorizar los versos que luego dictaba a algún amigo. Finalmente, se comentará la importancia de *El hacedor* en el conjunto de la *opera omnia* borgiana, dedicando un apartado especial a los poemas de la sección *Museo*, pues constituyen un hito en la obra del poeta.

La idea de estudiar más de treinta años de creación y reflexión podrá parecer, a primera vista, un equívoco metodológico. Esto se justifica, sin embargo, si consideramos que la poesía de Borges fue desarrollándose en dos etapas de su vida, la juventud y la madurez, y que la segunda es una revaloración, una negación y una rectificación constante de la primera. Además, si consideramos que *El hacedor*

es un libro completamente distinto a todo lo que Borges había hecho hasta 1960, se vuelve necesario estudiar las obras precedentes con cierta profundidad para establecer parámetros que permitan conocer los cambios del autor. El orden cronológico es una determinación que, para los trabajos de evolución autoral, conocen los estudiosos de poesía desde Luis de Góngora hasta Octavio Paz (con sus debidas distancias, por supuesto).

Por otra parte, es un lugar común de los estudios borgianos recurrir a la obra ensayística para explicar la poesía. Aquí se seguirá esta tendencia, por lo demás valiosísima, pero teniendo en cuenta algo: un autor que se caracterizó por el encubrimiento, los juegos, la parodia, el plagio reelaborado y la ironía no puede leerse con ingenuidad, aceptando cada cosa que dice. De ahí que recurramos al contexto, a la crítica actual y de la época, así como, en la medida de lo posible, a los textos que muestran la evolución del autor.

I

El fervor del joven poeta

a) Perspectivas de estudio y *loci criticii*

Es posible dividir la crítica de los trabajos iniciales de Borges en dos grandes bloques: el primero, complaciente, que lee al autor desde sus propias afirmaciones, considera que todo lo que haría el argentino ya estaba anticipado en *Fervor de Buenos Aires*; el segundo, más riguroso, se detiene en los textos originales para declarar que el joven fervoroso es muy distinto del viejo poeta. Llamo *crítica complaciente* a la primera porque ésta no hace más que reafirmar “la máscara” que el escritor maduro impuso al joven poeta.⁵ Veamos en qué consiste esto.

Durante su vejez, Borges reelaboró literalmente sus primeros poemarios para ofrecer la idea de un poeta único cuya continuidad podía notarse desde el primero hasta el último poema. A esto añadió opiniones que, de alguna manera, han dirigido, por no decir manipulado, la atención de la crítica. Tomemos como ejemplo esta parte de su autobiografía en que habla de su primera colección de poemas:

El libro [*Fervor de Buenos Aires*] era esencialmente romántico, aunque estaba escrito en un estilo escueto que abundaba en metáforas lacónicas. Celebraba los crepúsculos, los lugares solitarios y las esquinas desconocidas; se aventuraba en la metafísica de Berkeley y en la historia familiar; dejaba constancia de primeros amores. Al mismo tiempo imitaba el siglo XVII español y citaba *Religio Medici* de sir Thomas Browne en el prólogo. Me temo que el libro es un “plum pudding”: contenía demasiadas cosas. Sin embargo, creo que nunca me he apartado de él. Tengo la sensación de que todo lo que escribí después no ha hecho más que desarrollar los temas presentados en

⁵ Entre los partidarios de este tipo de crítica podemos encontrar a Miguel Enguídanos, José de los Reyes Pérez y Lisa Block de Behar. Lugar aparte merecen Zunilda Gertel y Paul Cheselka, quienes pese a compartir esta idea, han hecho análisis extraordinarios de la poesía de Borges. Sus trabajos aparecen citados en la bibliografía.

sus páginas; siento que durante toda mi vida he estado reescribiendo ese único libro.⁶

Si nos damos cuenta, a la vez que Borges da una impresión de sí mismo como poeta joven, deja un espacio abierto, una apertura para la ambigüedad: él sólo habla de los temas como una constante, pero no del lenguaje con que los aborda. Citas como ésta, que por lo demás abundan en sus conversaciones y conferencias cuando refiere sus años de formación, han hecho que la crítica afirme que sí, que Borges es uno y el mismo en toda su creación literaria. Para corroborar las fallas de esta postura habría que abordar los problemas de transmisión textual: ¿qué textos han leído estos críticos? A partir de 1943, el autor de *El Aleph* se dio a la tarea de corregir sus primeros poemas, hasta, por fin en 1969, eliminar los rescoldos del joven poeta.⁷ Cualquier estudioso que se base en alguna de estas ediciones tendrá, por desgracia, sólo la imagen parcial que el hombre maduro fue tallando de sí mismo.

⁶ Jorge Luis Borges y Norman Thomas di Giovanni, *Autobiografía. 1899-1970*, Buenos Aires: El Ateneo, 1999, p. 66. Este afortunado volumen es lo que en 1970 apareció como "Autobiographical Essay" en *The New Yorker* y, posteriormente, en la antología *The Aleph*, publicada por E. P. Dutton. En vida, Borges prohibió su traducción, así que todas las versiones que circulan, *incluida* la de José Emilio Pacheco, son piratas. Sin embargo, la dificultad para conseguir el original me ha hecho consultar esta edición que, por gozar de la participación del propio Norman Thomas di Giovanni en la traducción, merece una autoridad considerable.

⁷ Las ediciones en que se presentan variantes textuales de los primeros poemarios son: *Poemas (1922-1943)*, Buenos Aires: Losada, 1943; *Poemas (1923-1958)*, Buenos Aires: Emecé, 1958; *Obra poética (1923-1964)*, Buenos Aires: Emecé, 1964. Esta última obra sufrió modificaciones hasta la reedición de 1969, año en que los primeros poemarios tomaron una forma definitiva. Todas estas variantes están recogidas por Tommaso Scarano, en *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, Pisa: Giardini, 1987. Un análisis breve, pero nutrido, se encuentra en Gloria Videla de Rivero, "El sentido de las variantes textuales en dos ediciones de *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges", en *Revista Chilena de Literatura*, abril de 1984, núm. 23, pp. 67-78.

Esta falla, sin embargo, puede comprenderse con facilidad, pues hasta ahora no se ha hecho una edición crítica de la poesía de Borges que permita el desarrollo de más estudios de evolución autoral.

Por otra parte, para la crítica con mayor rigor filológico es evidente que existe un primer Borges marcado por el ultraísmo y otro que desde la ceguera memoriza sus versos, a la espera de que alguien lo ayude a transcribirlos. Muchos son los trabajos que abordan el tema, pero, sin duda, uno de los pioneros y de los mejor logrados es el de Rafael Olea Franco.⁸ Apoyado en éste y otros críticos, suscribo que hay dos Borges. Es más: incluso podría aventurar que el primero contiene una serie de bifurcaciones naturales en alguien que busca un tono personal. Aprovecho este intersticio para anticipar la idea que rige y justifica este primer capítulo: antes de llegar a *El hacedor*, donde al fin consigue una imagen más o menos definitiva del poeta que quería ser, Borges dedicó muchos años a la búsqueda de un lenguaje propio. Esta búsqueda hizo que a lo largo de los años su poesía estuviera marcada por la paradoja y la contradicción, e incluso por el titubeo: apenas afirmaba algo en un texto, en el siguiente lo refutaba, dando lugar a una serie de negaciones sucesivas que sólo terminaron con el agotamiento parcial de la poética que, luego de *Cuaderno San Martín*, lo llevó al silencio.

⁸ Vid. *El otro Borges. El primer Borges*, Buenos Aires: El Colegio de México y FCE, 1993.

b) El ultraísmo

Luego de una estancia de siete años en Europa, los Borges regresaron a Argentina en 1921. Habían estado en Suiza de 1914 a 1919. Allí, Georgie, como llamaban a Jorge Luis sus familiares y amigos cercanos, tuvo la oportunidad de conocer a profundidad el francés y el alemán, así como las literaturas escritas en esas lenguas. Entre sus muchas lecturas, están principalmente los románticos, los simbolistas y la obra de Whitman, que no lo abandonaría por el resto de sus días. Me parece, sin embargo, que la formación poética más importante se encuentra hacia 1919, cuando la familia viaja a España y Georgie entra en contacto con jóvenes de su lengua, como él, interesados en la creación literaria. Es también en esta época cuando conoce a los expresionistas alemanes y traduce a algunos poetas que, incluso en la edad adulta, llegó a considerar como los más logrados de las vanguardias.⁹ Hay, además, dos grandes eventos: los encuentros con Rafael Cansinos Asséns y Ramón Gómez de la Serna, y, al fin, luego de suspenderla por años y pasearse por autores de otras lenguas, la lectura de escritores españoles: Quevedo, Góngora, Villarroel, Unamuno, Machado, Baroja... En ese momento decide tomar el español como lengua literaria, pues la considera lo suficientemente rica como para lograr una expresión propia, y reconoce como maestros del español a Quevedo, Cervantes, Unamuno y Baroja.¹⁰

⁹ Para una lectura que el propio Borges hace de su poesía temprana y de algunas influencias, véase la charla de la "Sexta mañana", en *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, México: FCE, 1983, pp. 149-178.

¹⁰ Cf. Emir Rodríguez Monegal, *Borges. Una biografía literaria*, México: FCE, 1993.

Estos vagabundeos por la biografía tienen un objetivo preciso: confutar otro lugar común de una parte de la crítica, que consiste en afirmar que Borges fue un ultraísta en sus primeros libros. La verdad es otra, pues, como iremos viendo paulatinamente, dejó de ser ultraísta desde la publicación de *Fervor de Buenos Aires*. El ultraísmo se manifestó sólo en los poemas que entregó a las publicaciones periódicas y en los trabajos que, por haber sido destruidos, no conoceremos sino porque el propio Borges se encargó de elevarlos a mitos literarios en obras posteriores.¹¹

Hasta aquí, podríamos afirmar que hay dos ultraísmos: el que se desarrolló en España durante 1920 y 1921 desde las revistas *Grecia*, *Cervantes*, *Reflector* y *Ultra*; y el que Borges introdujo a Argentina a partir de 1921. Detengámonos un poco en el primero. Como todas las vanguardias, el ultraísmo se proponía la creación de una estética activa que rompiera con la dicción anquilosada del simbolismo tardío y de otros rescoldos decimonónicos. En general, si revisamos los documentos de la época, notaremos que el ultraísmo posee los lugares comunes de las vanguardias: la alteración de la puntuación, los juegos tipográficos, la incorporación de temas y palabras en boga...¹² Tal vez las dos cosas que sobresalen son “la estética activa de los prismas” y la declaración de la metáfora como centro de la poesía. El primer punto, en los distintos manifiestos, no es desarrollado sino con paráfrasis y frases que parecen, más bien, evadir cualquier declaración precisa. En el fondo, se trata

¹¹ Recuérdese, por ejemplo, la referencia que se hace a *Los himnos rojos* o *Los ritmos rojos* en el relato “El otro”.

¹² Para una lectura de los documentos ultraístas, véase Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México: FCE, 1995. Asimismo, para una visión global del movimiento estudiado, véase Gloria Videla, *El ultraísmo: Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid: Gredos, 1963.

sólo de una ocurrencia, pues, de nuevo, como en el resto de las vanguardias, esta estética desemboca en la creación del mundo en cada texto y en el descubrimiento de “la vitalidad de las cosas”. En todo caso podríamos aventurar que, con “la estética activa de los prismas”, los ultraístas pretendían buscar una poética que mirara la nueva visión fragmentada del mundo, sin atender más a las pretendidas unidades del mundo y del lenguaje, heredadas desde el siglo de las luces. Esto sólo fue seguido en sus primeros poemas e, incluso en éstos, Georgie estaba convencido de que la influencia de Whitman era superior a la vanguardista. Desde España, escribe a su amigo ginebrino Maurice Abramowicz: “Tout ce mouvement ultraiste espagnol est proche parent de l’expressionnisme allemand et du futurisme italien. Pour moi, le Maître est toujours Whitman”.¹³ Valdría la pena citar un texto de esta época, el poema “Prismas”, para luego pasar al otro ultraísmo, el argentino.

(Acordes - Mendicantes - Ciudad - Pueblo)
 Amanecen temblando las guitarras
 mi alma pájaro oscuro ante su cielo
 Ya se murió la lámpara en la urna
 5 mas todavía
 clama el silencio de las manos
 como una herida abierta
 Por la noche blindada
 vamos abriendo como ramas las calles
 10 En los ciegos aljibes

¹³ [Todo ese movimiento ultraísta español es pariente cercano del expresionismo alemán y del futurismo italiano. Para mí, el Maestro sigue siendo Whitman] Carta 4 a Maurice Abramowicz, firmada en Sevilla, el 12 de enero de 1920, en *Cartas del fervor*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Emecé, 1999, p. 74.

se habían colmado de suicidio las manos
 las esquilas recogen la tristeza
 dispersa de la tarde La luna nueva
 es una vocecita allá en el cielo.¹⁴

La lectura de poemas como éste, con el paso de los años, ha terminado por ser bastante simple, pues sólo se trata de una escritura llena de evocaciones, provocadas por una saturación de recursos retóricos, entre los que predominan la hipálage, algunas metáforas —menos de las que se esperaría en un poema ultraísta, a decir verdad—, el símil y la braquilogía del primer verso. El método de composición, sin embargo, resulta bastante interesante, ya que se sustenta en un cruce de ideas (algo cercano a lo que en retórica se conoce como quiasmo): el primer verso, por sus elipsis, sugiere más de lo que dice; el segundo, en cambio, resulta más interesante porque el verbo *amanecen* no se refiere a la mañana, sino a los rasgueos iniciales de las guitarras, ante los que el alma languidece como un *pájaro oscuro*; del tercer verso hasta el séptimo, se presenta el atardecer como una lámpara que se apaga, pero no del todo, pues aún no se llega a la quietud ni al silencio; luego, el poeta se abre paso en la noche; los pozos se oscurecen por completo y las esquilas —los grillos, tal vez, cuyo sonido se acerca al de una campanita— quedan como una evocación de la tarde; finalmente aparece la luna como una voz. El poema es el desarrollo gradual de una oposición donde lo que amanece es la noche.

¹⁴ Publicado en *Ultra*, Madrid, núm. 7, 1º de marzo de 1921, *Apud.* Carlos Meneses, *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*, Barcelona: Olañeta Ed., 1978, p. 68. Este volumen fue el primero en reunir la obra ultraísta de Borges dispersa en las revistas españolas de vanguardia.

Así, en 1921 Borges vuelve a la Argentina, luego de siete años de ausencia. Dos son los motivos principales que guiarán su búsqueda estética: la recuperación de una ciudad entrevista en la infancia y la intención de introducir las vanguardias en una literatura dominada por el modernismo. Esto último, especialmente la poesía de Lugones, será fundamental para el desarrollo de la escritura en los años siguientes. Es en este momento que el ultraísmo de Borges comienza a cambiar de tono: ya no canta las grandezas del comunismo, ni pone su fe en el progreso ni en la fraternidad; por el contrario, busca los lugares apartados, vuelve a los crepúsculos y se detiene en las calles periféricas y desoladas de la ciudad, no en las céntricas ni excesivamente transitadas.

En este regreso, sin embargo, Borges aún se proclamaba partidario del ultraísmo. De hecho, fundó revistas vanguardistas donde él y otros jóvenes presentaban sus trabajos. La primera revista fue *Prisma*, y se trataba de un enorme periódico que se pegó en los muros de Buenos Aires entre diciembre de 1921 y marzo de 1922. Al mismo tiempo, se inició la publicación de *Ultra*, que publicó veinticuatro números entre 1921 y 1922. Finalmente, apareció *Proa*, que sólo alcanzó tres números, que van de agosto de 1922 a julio de 1923. Ésta última fue fundada por Borges, Macedonio Fernández, Eduardo González Lanuza, Francisco Piñero, Guillermo Juan Borges —primo de Jorge Luis— y Roberto Ortellí. En estas revistas, las colaboraciones de Borges tienen todavía un tono vanguardista. Sin embargo, entrado 1923, la publicación de *Fervor de Buenos Aires* suscita algo de desconcierto: el muchacho que proclama el progreso y el nuevo orden del mundo publica un volumen donde predomina el tono elegíaco. Los temas, así como la visión que el

poeta ofrece de la ciudad, son tan personales, tan selectivos, que pocos se sintieron identificados en los espacios nombrados por los poemas.¹⁵ Las consideraciones de sus coetáneos son muy claras: el libro de 1923 ya no era ultraísta. Al respecto, Guillermo de Torre opina que, desde *Fervor de Buenos Aires*, Borges deja de ser ultraísta, ya que

a la continuidad de una “manera” había preferido el descubrimiento de un “tono”. Al “entusiasmo” de tipo whitmaniano, ante la pluralidad del universo, sustituye el “fervor” por el espacio acordado de la ciudad; más exactamente, de unos barrios y un momento retrospectivo. Vuelve a su infancia, y casi a la de su país, idealizando nostálgicamente lo entrevisto.¹⁶

La opinión del propio Borges era otra. En una carta a Jacobo Sureda, un amigo español que también escribía poemas de vanguardia, se lee: “En *Fervor de Buenos Aires* estimo buenos ‘Llaneza’, ‘Calle desconocida’, ‘Remordimiento’ y ‘Trofeo’. Los demás que los firme Juan Alomar”.¹⁷ Si leemos entre líneas, es posible encontrar una declaración interesante: no sólo tenemos una autovaloración del poemario, sino, también, nos encontramos frente a una declarada inconformidad por el tono ultraísta del libro. ¿Qué nos lleva a deducir esto? El deseo de atribuir a otro autor el resto de los poemas: Juan Alomar (Palma de Mallorca, 1895-1969), quien, junto con Borges, Jacobo Sureda y Fortunio Bonanova, firmó el manifiesto ultraísta

¹⁵ Para un estudio de la recepción borgiana en los primeros años, véase María Luisa Bastos, *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*, Buenos Aires: Ediciones Hispamérica, 1974.

¹⁶ Guillermo de Torre, “Para la prehistoria ultraísta de Borges”, en *Jorge Luis Borges*, ed. de Jaime Alazraki, Madrid: Taurus, 1976, p. 82.

¹⁷ Carta 10 a Jacobo Sureda, Ginebra, septiembre-octubre de 1923, en *Cartas del fervor*, p. 229.

aparecido en la revista *Baleares* en febrero de 1921.¹⁸ ¿Qué pretendía Borges al escoger cuatro poemas y desear que los demás fueran de un viejo compañero de andanzas ultraístas? Es probable que en esta carta se haga una declaración de sus raíces de vanguardia. Pero me parece que lo que está en el fondo es la constante inconformidad que el creador tiene hacia su propia obra.

Más interesante aún sería preguntarnos por qué Borges, a pesar de declarar su desconfianza en el ultraísmo desde 1921, de no reconocer los logros de su primer libro y de ser descartado como vanguardista por sus contemporáneos, seguía declarándose ultraísta. Lo que podemos aducir es un problema de estética. En los tres primeros decenios del siglo XX, la poesía hispanoamericana estaba gobernada por el modernismo. De hecho, poemarios decisivos en el ámbito hispánico, caracterizados por sus búsquedas e innovaciones, obedecían a esta corriente: *La sangre devota* (1916) y *Zozobra* (1919) de López Velarde, *Al sol y bajo la luna* (1918) —con un preliminar del mismo ¡Leopoldo Lugones!— y *Li-Po y otros poemas* (1920) de Tablada, e incluso *Los heraldos negros* (1918) de César Vallejo. Frente a este panorama, Borges vio en el ultraísmo no una respuesta a sus inquietudes, sino una salida, una escapatoria posible a la dicción establecida por el modernismo. Lo que queda evidente en los textos de la época es que, para Borges, el modernismo

se convierte en el punto de contraste para la definición de su primera poesía; y esta inclinación es tan fuerte que el modernismo se transforma en su no-modelo, en la antítesis de la poesía que anhela, cuya imprecisa definición se presenta mediante la pura negatividad: es decir, sobre todo postula una poesía que *no sea modernista*.¹⁹

¹⁸ Cf. “Manifiesto del Ultra”, recogido por Hugo J. Verani, *op. cit.*, pp. 251-252.

¹⁹ Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 122, cursivas del autor.

Olea Franco nos da la pista para entender la paradoja en que se sustenta el primer poemario de Borges, quien desconfía de las vanguardias pero, al mismo tiempo, aspira a una poesía distinta a la modernista.

Por otra parte, no es posible identificar el ultraísmo plenamente con las vanguardias, ya que este movimiento no pretendía cambios en los órdenes moral, cultural, social y económico; sólo en el plano estético. Esto se debe a que gran parte de los escritores argentinos provenía de una burguesía creciente que no tenía la menor idea de la guerra ni de la carestía, a diferencia de los escritores europeos y de otros latinoamericanos. A esto habría que añadir que si esta literatura no realizaba una crítica moral y social —de los *mœurs* que tanto atraían a los franceses—, entonces nunca hubo lugar para la confrontación entre poeta y sociedad. No hubo, por lo tanto, censura ni polémicas que estuvieran más allá de la estética.²⁰

Ni modernista ni ultraísta. ¿Qué era entonces *Fervor de Buenos Aires*? Podríamos aventurar que se trata del libro de un joven poeta en la búsqueda de un lenguaje propio. Como éste aún no es algo definido, comienza por crear a partir de lo que tiene a la mano: las estéticas precedentes y las del momento, haciendo, así, una serie de textos que se sustentan por sus contradicciones y sus paradojas. Habría que añadir, además, que son tres los grandes temas de este primer libro: el descubrimiento amoroso, los atardeceres y la ciudad. No hay automóviles, cinematógrafos, multitudes ni tranvías; tampoco las palabras *futuro*, *progreso* o *libertad*. Es decir, en *Fervor de Buenos Aires* no encontramos ninguno de los

²⁰ Para una revisión de los factores culturales y políticos que influyeron en la redacción de los primeros trabajos de Borges, véase Jorge Ruffinelli, “Borges y el ultraísmo: un caso de estética y política”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, mayo-junio de 1988, núm. 9, pp. 155-174.

elementos que podrían situar el poemario junto a otros producidos por autores vanguardistas.

Como ejemplo del primer gran tema están los poemas “La rosa”, “Ausencia”, “Sábados”, “Trofeo” y “Despedida”. Tomemos dos cantos de uno de ellos:

SÁBADOS

A C. G.

Afuera hay un ocaso, alhaja oscura
 engastada en el tiempo,
 y una honda ciudad ciega
 de hombres que no te vieron.
 5 La tarde calla o canta.
 Alguien descrucifica los anhelos
 clavados en el piano.
 Siempre, la multitud de tu hermosura.

*

A despecho de tu desamor
 10 tu hermosura
 prodiga su milagro por el tiempo.
 Está en ti la ventura
 como la primavera en la hoja nueva.
 Ya casi no soy nadie,
 15 soy tan sólo ese anhelo
 que se pierde en la tarde.

En ti está la delicia
como está la crueldad en las espadas.²¹

OP, 53

En la primera edición del poema, la dedicatoria carecía de enigma, pues se leía el nombre completo de Concepción Guerrero, quien fue la primera novia de Borges. El autor, tal vez porque comprendió que este gesto autobiográfico favorecía la inteligencia del texto, decidió no suprimir el nombre de la muchacha; apenas lo redujo a las iniciales. Así, el título y el poema pueden comprenderse con facilidad: en una Buenos Aires todavía provinciana, y en familias con pretensiones burguesas — pretensiones, pues la familia de ella no pertenecía a la burguesía—, los novios sólo podían verse los sábados, con la presencia de la familia. La primera parte es una celebración de la hermosura de la mujer, escrita en versos regulares de siete y once sílabas, es decir, se trata de una pequeña silva de tono lírico. La escena transcurre en el interior de la casa; afuera, la ciudad es ciega porque no ha visto a la novia; es el momento del atardecer y la casa está por momentos en silencio, o a veces acompañada por la música del piano. Los versos seis y siete concentran la fuerza del poema porque, al utilizar el neologismo *descrucificar* para referir la interpretación de

²¹ Ya he hablado de la falta de una edición *variorum* de la poesía de Borges. A esto habría que añadir la dificultad para conseguir las primeras ediciones de los poemarios, por lo cual, salvo excepción declarada, todas las citas se harán a partir de la *Obra poética. 1923-1985*, Buenos Aires: Emecé, 1995. A partir de aquí se utilizarán las siglas *OP* y el número de página bajo el poema para indicar la procedencia de la cita. Me parece, sin embargo, que la referencia a los estudios críticos y la conciencia de las múltiples variantes que sufrieron los poemas le quita algo de ingenuidad a este análisis.

la música, sugieren que los anhelos no están del todo realizados y por eso resultan dolorosos.

La segunda parte constituye uno de los mejores poemas del libro, pese a su tono sentimental y algo grandilocuente. En esta parte de “Sábados” no hay un solo recurso de vanguardia. De hecho, su ejecución es simple y sólo hay dos símiles. Como en la primera parte, también se celebra la hermosura, pero esta vez de una forma no del todo positiva: el poeta no tiene el amor, pero sí la hermosura de la joven. Me parece que, por su sencillez, el resto del poema no necesita de una paráfrasis. Sólo cabe mencionar que, en los versos diecisiete y dieciocho, la forma de acercarse a la belleza a través de la crueldad tiene antecedentes simbolistas, concretamente baudelaireanos.

Por otra parte, salvo los versos noveno y décimo, la composición es también una silva. Sin embargo, si reparamos en el ritmo del poema, notaremos que éste se sustenta en una cantidad de sílabas nones. Si, de los versos nueve y diez, hiciéramos uno solo, el resultado sería éste: “A despecho de tu desamor tu hermosura...”, es decir, trece sílabas que corresponderían con el ritmo silvado del conjunto. Podemos inferir que Borges decidió partir el verso porque pensó que era muy largo, o bien, porque oyó que, de cualquier manera, el acento que la palabra *desamor* pone en la novena sílaba fracturaba el verso. Esta búsqueda del ritmo se verifica en la última parte de “Sábados”, donde los endecasílabos alternan con un monosílabo y también generan un ritmo de cantidades nones:

Tú
 que ayer sólo eras toda la hermosura
 eres también todo el amor, ahora.

OP, 54

Dentro del otro gran tema, el de los atardeceres, se ubican estos poemas: “Un patio”, “Jardín”, “Afterglow”, “La noche de San Juan”, “Atardeceres”, “Campos atardecidos” y “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”.²² Por supuesto que esta clasificación es más o menos ilusoria, pues muchos poemas podrían tomarse como callejeos al atardecer. Propongo esta clasificación, sin embargo, porque lo que da fuerza a los poemas es el crepúsculo y no la ciudad, utilizada sólo como lugar para el desarrollo del texto. Tomaremos el poema intitulado “Afterglow”, por ser, según considero, el mejor logrado:

Siempre es conmovedor el ocaso
 por indigente o charro que sea,
 pero más conmovedor todavía
 es aquel brillo desesperado y final
 5 que herrumbra la llanura
 cuando el sol último se ha hundido.
 Nos duele sostener esa luz tirante y distinta,

²² Este último poema fue añadido mucho después, en la edición de 1969. Se ha considerado aquí porque el tema y la composición coinciden con el tono general del libro. Al respecto, Borges nos dice que este texto “no está en la primera edición. Yo quise hacer un poema a la manera antigua; es un arcaísmo deliberado. Se escribió cincuenta años después. Pero yo quise escribir un poema a la manera antigua, para levantar un poco este volumen. De modo que hice trampa”, *Borges el memorioso*, p. 161.

esa alucinación que impone al espacio
 el unánime miedo de la sombra
 10 y que cesa de golpe
 cuando notamos su falsía,
 como cesan los sueños
 cuando sabemos que soñamos.

OP, 42

De entrada, el título en inglés se justifica porque evita repetir los muchos atardeceres, ocasos y crepúsculos del libro y porque, además, *afterglow*, refiere justamente el tenue resplandor que queda al final del día.²³ El poema podría resumirse así: por pobre o deslumbrante que sea un atardecer, siempre conmueve y su luz es dolorosa porque anticipa “el unánime miedo de la sombra”. Pero, en cuanto oscurece por completo, esta sensación desaparece, según rezan los versos trece y catorce, como el sueño que se sabe sueño: la sombra se pierde en la obscuridad. Este recurso, la *mise en abîme*, no abandonaría a Borges nunca.

El tema de la ciudad, sus espacios, sus calles y sus símbolos —los cementerios, por ejemplo—, es el más vasto del volumen. Aquí podríamos considerar: “La Recoleta”, “El sur”, “Calle desconocida”, “La Plaza San Martín”, “El truco”, “Inscripción sepulcral”, “Barrio recuperado”, “Carnicería”, “Arrabal”, “La vuelta”, “Caminata” y “Cercanías”. En estos poemas, la urbe es cantada desde una nostalgia que no corresponde con la actitud vanguardista: no hay elogio del progreso, ni

²³ “A glow of refulgence that remains after the disappearance of any light, especially that which lights the western sky after sunset”, es la definición que ofrece *The Oxford English Dictionary*.

preponderancia de sustantivos, ni fascinación por las máquinas o la velocidad. Se trata más bien de una visión simbólica de la pérdida y recuperación de la ciudad, en la que se incorpora a la poesía el lenguaje popular de los barrios pobres donde suena el tango y se juega a los naipes:

ARRABAL

A Guillermo de Torre

El arrabal es el reflejo de nuestro tedio.
 Mis pasos claudicaron
 cuando iban a pisar el horizonte
 y quedé entre las casas,
 5 cuadriculadas en manzanas
 diferentes e iguales
 como si fueran todas ellas
 monótonos recuerdos repetidos
 de una sola manzana.
 10 El pastito precario,
 desesperadamente esperanzado,
 salpicaba las piedras de la calle
 y divisé en la hondura
 los naipes de colores del poniente
 15 y sentí *Buenos Aires*.
 Esta ciudad que yo creí mi pasado
 es mi porvenir, mi presente;
 los años que he vivido en Europa son ilusorios,
 yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.

Este tono evocativo y nostálgico en que lo vivido se confunde con el sueño está presente en varios poemas, al grado en que se hacen postulaciones metafísicas a partir de Berkeley (en “Caminata”, por ejemplo, incluso llega a escribir: “Yo soy el único espectador de esta calle; / si dejara de verla se moriría”). Como puede leerse, en “Arrabal” no hay el menor registro vanguardista, salvo la metáfora del verso catorce, en que el horizonte se despliega como un mazo de naipes. Por el contrario, la suma del tono metafísico y las inquietudes filosóficas, el paseo por la ciudad, la nostalgia y el tedio, sólo pueden llevarnos, irremediablemente, a un tipo de poesía: la de Baudelaire. ¿En qué podría basarse una lectura simbolista *exclusivamente* de los poemas de tema urbano contenidos en *Fervor de Buenos Aires*? No sólo en los mitemas mencionados antes sino, justamente, en la búsqueda metafísica que desde un principio sustenta la poesía de Borges. Baudelaire creía que la eternidad podía presentarse en un instante y que un punto del espacio podía contener lo infinito:

Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et éternellement agréable ?

Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total ? Douze ou quatorze lieues (sur le diamètre), douze ou quatorze de liquide en mouvement suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l'homme sur son habitacle transitoire.²⁴

²⁴ [¿Porque el espectáculo del mar es tan infinita y eternamente agradable? Porque el mar ofrece a la vez la idea de la inmensidad y del movimiento. Seis o siete leguas representan para el hombre el destello del infinito. He aquí un infinito diminutivo. ¿Qué importa si basta para sugerir la idea del infinito total? Doce o catorce leguas, doce o catorce de líquido en movimiento bastan para dar la más grande idea de belleza que se pueda ofrecer al hombre en su morada pasajera] Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, en *Œuvres complètes*, v. I, Paris : Gallimard, 1999 (Bibliothèque de la Pléiade, I), p. 697.

Este *infini diminutif* quedaría presente en gran parte de la poesía de Borges y en algunos de sus más reconocidos relatos: “Funes el memorioso”, “El Aleph” y “El libro de arena”, por ejemplo. Este recurso a la metafísica se explica de una manera muy “simple”: sin ella, la literatura no sería sino descripción.²⁵

Lo anterior, sin embargo, no permite que los callejeos de Borges se identifiquen con la figura del *dandy* o del *flâneur*. Si bien ambos comparten una visión íntima e irrecuperable de la ciudad, la diferencia se encuentra en que Borges no se presenta como testigo desconocido entre la multitud de una ciudad cambiante. Pese a todo, el tono emotivo producido por una ciudad que se pierde en Baudelaire se aproxima al tono contemplativo del Borges que rehuye los barrios céntricos y agitados para detenerse en los arrabales.

Algo notable, según la última redacción del libro, es la composición estrófica de los textos. De los treinta y tres poemas finales, veintiséis son de una estrofa; seis poemas están compuestos en dos estrofas: “Rosas”, “La vuelta”, “Amanecer”, “Atardeceres”, “Campos atardecidos” y “Despedida”; sólo “Sábados” rebasa las tres estrofas, pero en este caso habría que considerar que, en realidad, se trata de cuatro poemas breves reunidos bajo un mismo título. Como puede verse, ninguno de los textos de más de una estrofa corresponde a los títulos en que se abordan los temas ciudadanos y el callejeo. Estos últimos siempre están condensados en una estrofa que, por su continuidad, sugieren una lectura concisa e inmediata, como si se estuviera frente a una estampa o, mejor dicho, una postal.

²⁵ La unión entre metafísica y poesía moderna es comentada con tino por Claude Pichois en su prefacio a Baudelaire, *op. cit.*

Podríamos concluir este apartado, señalando que lo más importante de *Fervor de Buenos Aires* es su escisión interna: se aleja de la dicción y la retórica utilizadas por el modernismo, pero, al mismo tiempo, rechaza los principales motivos de la vanguardia: los temas, la creencia en el futuro y la intención de *épater les bourgeois* a partir de una nueva estética presentada en un lenguaje diferente. El resultado es una visión personal de la ciudad recobrada tras la ausencia que, como hemos visto, no escapa a las elaboraciones autobiográficas. Se trata de una evocación íntima en que, en muchos casos, se poetiza elementos que tienen más significado para el poeta que para los lectores.

c) El criollismo

Luego de la publicación de *Fervor de Buenos Aires*, la familia debió volver a Europa, donde el padre de Borges, próximo a la ceguera, debía someterse a cirugías oftálmicas. El viaje duró sólo unos meses, y en su paso por Ginebra, Londres, París, Palma de Mallorca, Sevilla, Madrid y Lisboa, Borges tuvo tiempo para repensar su poética antes de volver a América. Para entonces, el joven poeta, completamente desilusionado de las vanguardias y queriendo alejarse del modernismo, descubre una nueva posibilidad para llevar a cabo su expresión literaria: el criollismo. Por razones de espacio y porque además se trata de un concepto que genera discusión entre literatos e historiadores, no desarrollaremos aquí el tema.²⁶ A grandes rasgos, puede decirse que, como pasaba en otros países latinoamericanos a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, Argentina vivía una época de definición nacional. Pero, a diferencia de México, por ejemplo, Argentina era una nación fundada por numerosas oleadas de inmigrantes de distintos países. Eso implicaba que hubiera dos identidades posibles, es decir, dos criollismos: el de los inmigrantes, que buscaban su lugar en la cultura nacional, y el de los “verdaderos” argentinos, quienes necesitan la definición de una cultura propia y la fundación y recuperación de símbolos nacionales como el gaucho y la pampa. El criollismo de Borges es más evidente en su prosa que en su poesía. Lo anterior puede verse en un análisis de los temas que

²⁶ Para una mínima documentación del criollismo, véanse Miguel Enguídanos, “El criollismo de Borges”, en *Papeles de Son Armadans*, 1964, núm. 97, pp. 17-32; Carlos M. Rama, “El nacionalismo cultural argentino”, en *Latinoamérica*, 1976, núm. 9, pp. 139-167; Noemí Ulla, *Identidad rioplatense, 1930. La escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*, Buenos Aires: Torres Agüero Ed., 1990.

ocupan sus primeros libros de ensayo: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928) y *Discusión* (1932). En estos volúmenes, además de mostrar su reciente interés por la literatura nacional, cifra su obsesión por definir la cultura y la lengua locales.

Aunque cuanto escribió entre 1925 y 1932, fecha en que publicó *Discusión*, acusa excesos de barroquismo, pedantería y excentricidades, lo cierto es que Borges buscaba un cambio en su dicción. En una carta de su segundo viaje a Europa se lee:

No quiero escribir ni en castellano del siglo diez y seis, ni del veinte ni del quinientos, sino en lengua española universal, corriente, y si tiene un dejo criollo —no importa. Es decir, al revés de Pérez de Ayala que pone *reciedumbre* en vez de *fuerza*, *zahareño* en vez de *hosco*, y otras pedanterías en las cuales yo he incurrido mil y una veces.

Lo primordial es conseguir una *expresión eficaz*, es alcanzar metáforas que alivien el pensamiento, adjetivos que iluminen el sustantivo, etcétera.²⁷

Muchas son las lecturas que podemos obtener de esta carta. Por una parte, es evidente que el autor está consciente de las deficiencias de su estilo, que ha disfrazado mediante múltiples recursos: los anacronismos, la pedantería y las incursiones vanguardistas —al menos esto sugiere la mención al siglo *quinientos*. Por otra, sobresale la necesidad de encontrar una *expresión eficaz*. Cabe resaltar que, para conseguirla, todavía concedía un lugar primordial a la metáfora, pues es el primer recurso que enumera. Más interesante aún resulta ver que esa *expresión eficaz* debía ser el resultado de una literatura escrita en una “lengua española universal”. Hay, sin embargo, en esta declaración, una contradicción interna, pues de

²⁷ Carta 41 a Sureda, Ginebra, *circa* octubre de 1923, *Cartas del fervor*, p. 231. Cursivas del autor.

inmediato Borges iguala lo universal, con lo corriente y con *lo criollo*. Es probable que con esta expresión quisiera decir que buscaba el medio para llegar al lector de manera directa y que eso, como lo intentaría en los siguientes años, era “el idioma de los argentinos”.

Al regresar a Buenos Aires, Borges seguiría siendo igualmente contradictorio tal como en los años anteriores: proclama una estética basada en lo argentino, que lo llevaría a adecuar la ortografía a la pronunciación y a fundar una mitología nacional basada en compadritos y orilleros, pero niega todo vínculo posible entre literatura y política, y se une a los escritores burgueses reunidos en torno a la revista *Martín Fierro*. Obviamente, aquí no se pretende reducir a Borges al *engagement* de que tanto se abusó en el siglo XX para criticar una obra literaria, ni tampoco limitarlo a esa otra mitología que en algún tiempo se llamó “conciencia de clase”. No, simplemente queremos resaltar la contradicción que implicaba abogar por lo argentino, las milongas, los arrabales, los compadritos, escribir con un tono localista y de los bajos fondos, y, a la vez, rechazar a los creadores de esa cultura popular como posibles lectores. Por otra parte, esto subraya que, ante todo e incluso en los casos extremos, Borges fue en esteta. Veamos qué queremos decir con esto.

Hacia 1924, en los debates por definir la situación y la cultura nacionales, participaron dos grupos de escritores que produjeron lo que en la historiografía de la literatura argentina se ha llamado la polémica Florida-Boedo. En años posteriores, Borges quiso reducir este evento a una broma tramada para procurar la publicidad de las revistas, “tomada en serio sólo por los estudiosos de la literatura”.²⁸ En realidad,

²⁸ Cf. Jorge Luis Borges, *Autobiografía*, p. 78.

como en otros asuntos “espinosos”, lo que pretendió fue depurar una controversia, reduciéndola a un juego literario. El grupo Florida estaba conformado por escritores como Ricardo Güiraldes y Ernesto Palacio. Su nombre se debía a que se reunían en la calle Florida, situada en un lujoso barrio de negocios y establecimientos, entre los cuales estaba el *Jockey Club*. Ellos editaron la revista *Martín Fierro*, que circuló desde febrero de 1924 a noviembre de 1927, y que debía su nombre menos a una intención folklórica que a una decidida intención localista, pues para entonces el poema de José Hernández ya se había canonizado como el símbolo de Argentina.

La gente de Boedo, entre cuyos miembros figuraban no pocos de los fundadores del partido comunista argentino, debía su nombre a la calle de un barrio periférico, es decir, proletario. Estos escritores, entre quienes figuraban nombres como Roberto Mariani, estaban contra las vanguardias y escribían bajo los cánones del realismo socialista. Sus revistas fueron *Los Pensadores* y *Claridad*. Esta última, debido a que estaba hecha con un lenguaje bastante accesible satisfacía las necesidades culturales de un público lector que agotaba los tirajes de 10 000 y hasta 25 000 ejemplares. Si los escritores de Florida estaban comprometidos con el arte, los de Boedo lo estaban con la realidad argentina, así que, como puede verse, la polémica no era ese acto publicitario al que se refería Borges.

En este contexto, se funda la segunda época de *Proa*, que circuló de agosto de 1924 a enero de 1926, y que también fue el sello editorial bajo el que apareció el segundo libro de Borges: *Luna de enfrente* (1925). Se trata del poemario más localista del autor, fue el único del que realmente se arrepintió y el que más modificaciones sufrió. De los veintisiete poemas que conformaban la primera edición,

sólo sobrevivieron diecisiete, casi reescritos en su totalidad.²⁹ El volumen presentaba excesos de todo tipo: por ejemplo, apareció firmado por Jorge Luis Borges; para acercarse a la pronunciación criolla, mostraba las voces con la elisión de la *d*, como en *rosao* y *claridá*; abundaba en argentinismos y diminutivos. Había, además, un tono levemente xenófobo o, más bien, chovinista (ya hemos dicho que uno de los rasgos del criollismo era fundar una cultura ajena a la de los inmigrantes). En uno de los poemas suprimidos, “Patrias”, se lee:

Quiero la casa baja;
 La casa que en seguida llega al cielo,
 La casa que no aguante otros altos que el aire.
 Quiero la casa grande,
 5 La orilla de un patio
 Con sus leguas de cielo y su jeme de pampa...
 Quiero el aire hecho plaza,
 No el día picaneado por los relojes yanquis
 Sino el día que miden despacito los mates...
 10 Quiero la calle mansa
 Con las balaustraditas repartiéndose el cielo
 Y los buenos zaguanes rodeados de esperanza.³⁰

En “Patrias” es evidente el tono reaccionario que se opone a la urbanización: el poeta no quiere las casas altas propias de una ciudad moderna, sino aquéllas que

²⁹ Aunque no presenta las variantes, Paul Cheselka comenta toda la evolución de las sucesivas correcciones de *Luna de enfrente* hasta la edición definitiva. Vid. *The poetry and poetics of Jorge Luis Borges*, New York: Peter Lang, 1987, pp. 87-91.

³⁰ “Patrias”, *Luna de enfrente*, pp. 33-34, *apud.* Rafael Olea Franco, *op. cit.*, pp. 132-133. Las versales pertenecen al texto original.

conoció en su infancia, con patio y que se confundían con la pampa, es decir, las que no se encontraban en los barrios céntricos; no quiere la prisa de la vida moderna, sino la tranquila, dedicada a cebar mate. En otro poema que tampoco permaneció en la versión definitiva se lee:

A LA CALLE SERRANO

Calle Serrano

Vos ya no sos la misma de cuando el Centenario

Antes eras más cielo y hoy sos puras fachadas...

Ahora te prestigian

5 El barullo caliente de una confitería

I un avisó punzó como una injuria.

En la espalda movida de tus italianitas

No hay ni una trenza donde ahorcar la ternura.³¹

El poema surge de una comparación: el poeta vuelve a ver hacia 1924 una calle Serrano que ya no se parece a la vista en la infancia, en 1910, fecha del centenario de la independencia argentina. De nuevo, aparece el disgusto por la urbanización, según delata el tercer verso. La calle, entonces, se caracteriza por el “barullo” de los cafés y los anuncios, además del flujo migratorio de los italianos. Los dos versos finales son una muestra ejemplar del criollismo de Borges: las jóvenes italianas que en ese momento pueblan el barrio no son como las argentinas que utilizaban la trenza que las distinguía como criollas.

³¹ “A la calle Serrano”, *Luna de enfrente*, p. 27, *apud.* Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 133.

En la redacción final de *Luna de enfrente* podemos ver una riqueza temática menor que en el poemario anterior: el tema amoroso pierde peso y sólo hay dos poemas de este tipo, “Una despedida” y “Amorosa anticipación”; aunque los atardeceres siguen presentes, éstos han dejado de ser un tema y se han vuelto, más bien, un escenario, con excepción de “Ultimo sol en Villa Luro”; la ciudad, incluso, pierde terreno para ceder su lugar a una entidad más abstracta que sería *la patria*. El segundo poemario de Borges resulta, por lo tanto, una búsqueda de motivos personales que se identifiquen con lo nacional. En general, es un poemario que atiende menos a la estética que a esa obcecación criolla que consistía en definir la patria. De algún modo, Borges estaba consciente de esta deficiencia cuando, en su prólogo a la edición definitiva de 1969, dice: “La ciudad de *Fervor de Buenos Aires* no deja nunca de ser íntima: la de este volumen tiene algo de ostentoso y de público”.³²

Además, puede notarse que, frente a *Fervor de Buenos Aires*, en *Luna de enfrente* hay un cambio de dicción. Si en su primer poemario Borges había buscado asociaciones extraordinarias y correspondencias entre imágenes disímiles, aquí se acerca más a la oralidad. Para lograrlo utiliza los versos largos, incluso el versículo, la anáfora y el estribillo, que generan un ritmo pausado y sentencioso semejante al que existe tanto en los textos salmódicos como en el habla y las canciones populares. No se trata de enumeraciones dispuestas en verso libre, pues los objetos que aparecen en el poemario son muy pocos; de hecho, en comparación con el poemario anterior, en éste los poemas tienen un tono más lírico y más fragmentado. Ya no son como postales de una ciudad perdida. Ahora los versos largos y con un

³² Prólogo a *Luna de enfrente*, en *Obra poética*, p. 63.

fuerte tono criollo sirven para conversar, con un lenguaje de todos los días. Lo anterior se puede verificar en casi cualquier poema del volumen. Hay, sin embargo, otros poemas que escapan a este orden. Se trata de aquellos escritos en versos alejandrinos, que constituyen la búsqueda de una cadencia y un ritmo diferentes a los de las vanguardias (aunque no hace falta recordar que el alejandrino fue uno de los metros privilegiados por el modernismo).

AL HORIZONTE DE UN SUBURBIO

Pampa:

Yo diviso tu anchura que ahonda las afueras,
yo me desangro en tus ponientes.

Pampa:

5 Yo te oigo en las tenaces guitarras sentenciosas
y en altos benteveos y en el ruido cansado
de los carros de pasto que vienen del verano.

Pampa:

10 El ámbito de un patio colorado me basta
para sentirte mía.

Pampa:

Yo sé que te desgarran
surcos y callejones y el viento que te cambia.
Pampa sufrida y macha que ya estás en los cielos.
15 No sé si eres la muerte. Sé que estás en mi pecho.

El poema se compone de cuatro estrofas completamente irregulares que se abren con la palabra *pampa*. Ésta sirve para marcar un ritmo, pero no para dividir el poema en unidades temáticas, ni para preparar la progresión gradual hacia un desenlace. En realidad, así como antes fue la ciudad periférica, ahora se da la apropiación de la pampa como otro símbolo argentino y personal, a la vez. Lo más sobresaliente del poema es que muestra la introducción del alejandrino como patrón dominante. No todos los versos corresponden a este metro, pero cuando es el caso, los hemistiquios están bien definidos e incluso resultan ser la presentación de términos coordinados (“surcos y callejones y el viento que te cambia”, por ejemplo).

Uno de los poemas que más delata la esencia de *Luna de enfrente* es “El general Quiroga va en coche al muere”:

El madrejón desnudo ya sin una sed de agua
y una luna perdida en el frío del alba
y el campo muerto de hambre, pobre como una araña.

5 El coche se hamacaba rezongando la altura;
un galerón enfático, enorme, funerario.
Cuatro tapaos con pinta de muerte en la negrura
tironeaban seis miedos y un valor desvelado.

10 Junto a los postillones jineteaba un moreno.
Ir en coche a la muerte ¿qué cosa más oronda?
El general Quiroga quiso entrar en la sombra
llevando seis o siete degollados de escolta.

Esa cordobesa bochinchera y ladina

(meditaba Quiroga) ¿qué ha de poder con mi alma?
 Aquí estoy afianzado y metido en la vida
 15 como la estaca pampa bien metida en la pampa.

Yo, que he sobrevivido a millares de tardes
 y cuyo nombre pone retemblor en las lanzas,
 No he de soltar la vida por estos pedregales.
 ¿Muere acaso el pampero, se mueren las espadas?

20 Pero al brillar el día sobre Barranca Yaco
 hierros que no perdonan arreciaron sobre él;
 la muerte, que es de todos, arreó con el riojano
 y una de puñaladas le mentó a Juan Manuel.

Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma,
 25 se presentó al infierno que Dios le había marcado,
 y a sus órdenes iban, rotas y desangradas,
 las ánimas en pena de hombre y de caballos.

OP, 70-71

El poema es de carácter diegético y, con excepción de la primera estrofa, está escrito en cuartetos alejandrinos de rima asonante. Desde el largo título se puede vislumbrar un dejo barroco. La primera estrofa es una descripción del paisaje que, a la manera decimonónica, ya anticipa la muerte. Sobre todo, resalta el tono rebuscado de la descripción. Desde el primer verso se comprueba lo anterior. Un *madrejón*,³³ ya es por sí mismo el cauce seco de un río, por lo cual la desnudez “sin una sed de

³³ Para la interpretación de los argentinismos me he basado en Diego Abad de Santillán, *Diccionario de argentinismos de ayer y hoy*, Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina, 1976.

agua” es una redundancia; luego tenemos la luna que ya no se ve porque ha rayado el alba y un campo yermo. En el segundo cuarteto, el coche del general es calificado de funerario, y está tirado por cuatro caballos negros conocidos como *tapa[d]os* por su color uniforme. El séptimo verso tiene dos hipálages afortunadas: en el coche van el general valiente y seis acompañantes miedosos. El tercer cuarteto refiere que había un séptimo acompañante con rasgos aindiados, un “moreno”. Los dos siguientes cuartetos sugieren que el general no teme, tiene tanta seguridad en sí que le parece natural sobrevivir, está tan afianzado a la vida como la “estaca pampa” (técnica que los gauchos utilizaban para detener la soga de los caballos, enredándola en un cuchillo que se clavaba en la tierra). No puede morir porque, ya en vida, es un mito como el pampero y las espadas. Sin embargo, el general muere apuñalado y, según el último cuarteto, sigue dando órdenes a “las ánimas en pena”. Además de que el poema tiene logros en el tratamiento del tema y en la búsqueda métrica dentro de la evolución de Borges, el resultado es interesante porque aquí aparecen personajes que tienen continuidad en su carácter incluso tras su muerte. Se trata de un recurso fantástico que sería utilizado, por ejemplo, en los relatos “Tres versiones de Judas” y “Los teólogos”, en años posteriores.

El agotamiento de la poética del joven Borges comienza a notarse desde *Luna de enfrente*. No sólo se reduce la diversidad de los temas, sino también ha disminuido la cantidad de textos. Esto se hizo todavía más evidente en su siguiente volumen de versos: *Cuaderno San Martín* (1929), en el que sólo hay nueve poemas. Buenos Aires sigue siendo un tema central, junto con los lugares abordados de una manera extremadamente personal. El libro peca de intimismo, pues hay poemas que,

por completo, pertenecen a un ámbito biográfico, como sucede con “Curso de los recuerdos”, donde el jardín de la infancia es evocado, pero sin alcanzar más fuerza que la de una mera descripción. La enumeración de plantas, parras, un molino y un sótano, no alcanzan el grado de un símbolo, como, por ejemplo, sucede en los poemas de Antonio Machado. En *Cuaderno San Martín* aparece, además, de forma declarada, el pasado militar que caracterizaría la producción poética borgiana. Si bien este tema ya había aparecido en “Inscripción sepulcral”, de *Fervor de Buenos Aires*, sólo aquí comienza a tomarse ya no como mención, sino como la firme convicción de elevar el tema a la mitología personal de un hombre que, en vez de escritor, siempre quiso ser un personaje de acción.

Los poemas reunidos en la colección de 1929 muestran un orden gradual frente a las creaciones anteriores: en *Fervor de Buenos Aires*, los versos gozaban de cierta regularidad, los poemas eran, en su mayoría, breves y de una sola estrofa; las metáforas y otros recursos retóricos eran frecuentes; en *Luna de enfrente*, las metáforas fueron sustituidas por las anáforas, los estribillos y el uso desmedido de argentinismos; los alejandrinos compiten con versos largos y las estrofas abundan; pero en *Cuaderno San Martín*, los poemas son siempre extensos, de estrofas muy irregulares y con versos libres que a veces se acercan al versículo. El poemario es tan breve que podemos hacer una clasificación métrica del contenido: “Fundación mítica de Buenos Aires” es el único poema en cuartetos alejandrinos; “Elegía de los portones” tiene un patrón métrico de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos; “Curso de los recuerdos” tiene un ritmo silvado y un verso cautivo de catorce sílabas; los demás poemas están en versos libres de hasta más de veinte sílabas. Citar

alguno de los textos íntegros implicaría consumir algunas páginas con poco interés, porque se trata de poemas cercanos al tono conversacional que se agotan en su primera lectura. No quisiera por esto, sin embargo, omitir que tres textos de este poemario se han vuelto tópicos de la crítica borgiana, porque expresan una visión personal de Buenos Aires. Me refiero a “Fundación mítica de Buenos Aires”, “La noche que en el Sur lo velaron” y “Muertes de Buenos Aires”.³⁴

¿Cómo podría explicarse este agotamiento en lo tocante a la poesía? En parte, porque, como plantea Olea Franco, a finales de los años veinte y hacia los años treinta, Borges se desplazó hacia una estética marginal.³⁵ Esta vez ya no concentró sus esfuerzos en reproducir una lengua ni en crear una identidad, sino en comprender a personajes que viven en situaciones límite. A esta época pertenecen *Evaristo Carriego* (1930), *Discusión* (1932) y la primera obra declaradamente narrativa: *Historia universal de la infamia* (1935). Esto, que sólo toca a la prosa, puede vincularse con la poesía de la siguiente manera. Tal como en la prosa se da el paso de la obsesión estilística a la comprensión de los personajes, en la poesía Borges comprendió la inoperancia de la metáfora vanguardista, del intimismo y de la saturación léxica, para comenzar la búsqueda del mito y el símbolo. El ultraísmo y el criollismo fueron expresiones personales contra el modernismo, pero no propiamente una reflexión sobre la poesía.

³⁴ Este título es, en realidad, la unión de dos poemas sobre los cementerios de los pobres y los ricos: “La Chacarita”, fundado en 1871 para enterrar a los muertos de la epidemia de fiebre amarilla, y “La Recoleta”.

³⁵ Cf. Rafael Olea Franco, *op. cit.*

II

El credo del viejo poeta

a) Los años de silencio

Entre 1929, año de la publicación de *Cuaderno San Martín*, y 1960, de *El hacedor*, suceden pocas cosas en el terreno de la poesía para Borges. En cambio, en este periodo se consagra como narrador, se acentúa su ceguera y su trabajo tiene una aceptación y un reconocimiento generales. No se trata, sin embargo, de una época de silencio total ni de divorcio con la poesía. Primero, porque publica de vez en cuando algunos poemas en revistas y periódicos.³⁶ Segundo, porque mantiene una constante revisión de sus tres primeros poemarios. Finalmente, porque logra establecer la poética que lo haría dedicarse casi por completo a la poesía durante su madurez. Esta búsqueda en que el poeta empeñó treinta años se inició de manera consciente después de 1929, cuando se hizo evidente el agotamiento de la poética dominante en los tres primeros poemarios:

[¿Qué pasó luego de *Cuaderno San Martín*?] Yo no pensaba que podía cambiar. Muy raro. Durante mi juventud, yo siempre pensé que había llegado a lo último, que estaba destinado a repetirme. Lo cual he hecho, pero con variaciones. Siempre he pensado que cada libro mío era lo último que yo podía escribir. Sí. Y es un error eso. Aún ahora creo que estoy haciendo versos... bueno, ligeramente distintos. Pero cuando era joven, yo pensé: He llegado hasta aquí y, bueno... ¡Se acabó! Es un poco triste eso.³⁷

Así, debió pasar mucho tiempo antes de que otro poemario —completamente distinto a los anteriores— apareciera y demostrara que el poeta “no había llegado a lo último”, que la escritura predominantemente intimista no sería definitiva, y que,

³⁶ Para una revisión cronológica de los poemas publicados en estos años, véase el apéndice incluido al final de este trabajo.

³⁷ J. L. Borges, *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, México: FCE, 1983, p. 178.

poco a poco, iría logrando un tono despersonalizado. Pero antes de entrar en este terreno, veamos qué pasó en los treinta años de silencio.³⁸

Durante este periodo, Borges publicó veintitrés poemas. Dos de ellos, “Atardecer” y “Para la noche del 24 de Diciembre de 1940, en Inglaterra”, no volverían a ser recogidos en ninguno de los poemarios publicados durante la madurez. Del resto de los poemas, sólo cuatro aparecieron en *El hacedor*, y se trata de textos escritos entre 1958 y 1959; resulta interesante que Borges haya decidido publicar los poemas anteriores a esos años en otra colección de poemas: *El otro, el mismo* (1964). A primera vista podría pensarse que el título es extremadamente borgiano porque refiere el problema del doble (hay que recordar, no obstante, que en la narrativa este tema no aparecería declaradamente sino hasta 1975, con la publicación del relato “El otro”, en *El libro de arena*). Pero resulta más revelador de lo que parece, si este volumen se ve a la luz de la cronología: a través de ésta pueden distinguirse los trabajos escritos a partir de 1936 y los otros, los escritos alrededor de los sesenta años. Con el título, por lo tanto, Borges delata la escisión de su poética y la aceptación de que en ella hay dos periodos creativos que, por la continuidad de la persona que les dio vida, son el mismo. Pero, ¿realmente ocurre lo anterior? Como hemos venido haciendo en este trabajo, sólo los poemas mismos pueden darnos la respuesta. Resulta difícil establecer temas y estilos en este *corpus* poético, pues se trata de casi treinta años de escritura en que el autor se dio a la búsqueda de una

³⁸ Este periodo fue llamado “hiato lírico” por una de las primeras estudiosas de la poesía borgiana. Vid. Zunilda Gertel, *Borges y su retorno a la poesía*, Nueva York: The University of Iowa and Las Américas Publishing Company, 1967.

expresión distinta a la de sus primeros años. Tomaremos, por lo tanto, sólo algunos poemas que nos den la idea de cómo se fue dando la evolución de Borges.³⁹

Comencemos con el único poema publicado en el decenio de los treinta: “Insomnio”, que no por casualidad abre el poemario *El otro, el mismo*.

De fierro,
de encorvados tirantes de enorme fierro, tiene que ser la noche,
para que no la revienten y la desfonden
las muchas cosas que mis abarrotados ojos han visto,
5 las duras cosas que insoportablemente la pueblan.

Mi cuerpo ha fatigado los niveles, las temperaturas, las luces:
en vagones de largo ferrocarril,
en un banquete de hombres que se aborrecen,
en el filo mellado de los suburbios,
10 en una quinta calurosa de estatuas húmedas,
en la noche repleta donde abundan el caballo y el hombre.

El universo de esta noche tiene la vastedad
del olvido y la precisión de la fiebre.

En vano quiero distraerme del cuerpo

³⁹ En este punto disiento de Zunilda Gertel y de Paul Cheselka, quienes, al comentar la obra poética de Borges, deciden estudiar *El otro, el mismo* sin una distinción entre las “partes” que lo componen, como si se tratara de una obra unánime. Para los fines del presente trabajo se ha decidido atender al orden cronológico. En ese sentido, me parece más acertado el trabajo de Luis Sainz de Medrano, “La poesía de Borges: el otro, el mismo”, en *Borges y la literatura*, Murcia: Universidad de Murcia, 1989, pp. 191-209. En esta obra, el autor sostiene que, en *El otro, el mismo*, por tratarse de un volumen consituido por poemas escritos entre 1930 y 1964, se puede ver la tensión entre un Borges con ímpetus y fervores del joven poeta y otro que intenta dar un orden al universo a partir del arquetipo.

15 y del desvelo de un espejo incesante
 que lo prodiga y que lo acecha
 y de la casa que repite sus patios
 y del mundo que sigue hasta un despedazado arrabal
 de callejones donde el viento se cansa y de barro torpe.
 20 En vano espero
 las desintegraciones y los símbolos que preceden al sueño.

Sigue la historia universal:

los rumbos minuciosos de la muerte en las caries dentales,
 la circulación de mi sangre y de los planetas.

25 (He odiado el agua crapulosa de un charco,
 he aborrecido en el atardecer el canto del pájaro.)

Las fatigadas leguas incesantes del suburbio del Sur,
 leguas de pampa basurera y obscena, leguas de execración,
 no se quieren ir del recuerdo.

30 Lotes anegadizos, ranchos en montón como perros, charcos de
 plata fétida;
 soy el aborrecible centinela de esas colocaciones inmóviles.

Alambre, terraplenes, papeles muertos, sobras de Buenos Aires.

Creo esta noche en la terrible inmortalidad:

ningún hombre ha muerto en el tiempo, ninguna mujer, ningún
 muerto,

35 porque esta inevitable realidad de fierro y de barro
 tiene que atravesar la indiferencia de cuantos estén dormidos o
 muertos

—aunque se oculten en la corrupción y en los siglos—

y condenarlos a vigilia espantosa.

Toscas nubes color borra de vino infamarán el cielo;
40 Amanecerá en mis párpados apretados.

OP, 177-178

Estamos ante a uno de los poemas menos borgianos y, sin embargo, al mismo tiempo, frente a un texto que constituye un hito en la poesía de Borges. La segunda afirmación se debe a que desde este momento el poeta aprende a utilizar las formas literarias, según convenga a los temas que deba tratar, sin imponerse un metro, un tono o una construcción para alejarse o acercarse a las aseveraciones de tal o cual corriente literaria. Pero no me adelanto, pues esto será desarrollado en el siguiente apartado. La primera afirmación se debe a que, como podrá notarse, este texto se aleja de todo lo hecho antes por el poeta y difícilmente se encontrará en sus textos posteriores: el poema está escrito con un tono whitmaniano, pero sólo debido a la dicción, ya que, a diferencia del gran poeta de Long Island, Borges escribe desde la desolación; hay en él una rabia que se refleja en la escritura dislocada, en la alteración de la sintaxis —desde el primer verso—, en la mezcla indistinta de versos largos y cortos, en la adjetivación siempre negativa... De hecho, se trata de un texto difícil porque, si consideramos que Borges siempre fue muy claro, incluso en su época vanguardista, como hemos visto, aquí hay muchas imágenes y alusiones que deben entenderse por su carácter subjetivo; la confusión que refleja la escritura es la propia del insomne. El arrebató lírico, la sintaxis, la riqueza verbal, alguno que otro rebuscamiento en las imágenes y las metáforas, así como otras peculiaridades que

no volverían a repetirse, delatan que este poema corresponde a una época de búsqueda en que Borges intenta liberarse definitivamente de las prescripciones vanguardistas y modernistas. La libertad en la dicción y en el tono rigen la escritura de este texto fechado en 1936.⁴⁰

El poema postula la persistencia de las cosas, su inmortalidad, pero sólo por su degradación. Veamos cómo se da esto.

Solemos atribuir la vigilia al día y el sueño a la noche. Es por eso que el insomnio es visto como algo innatural, como una alteración en ese orden que permite la continuidad cíclica del mundo. Atribuimos, además, la conciencia y el trabajo al día, mientras que a la noche dejamos el reposo y el sueño, que regala el *olvido parcial de uno mismo y del mundo*. Por lo tanto, quien vigila durante la noche está condenado a tener una conciencia continua de la realidad. El insomne otorga presencia a la noche.⁴¹ En “Insomnio” ésta se hace presente para el poeta. En las

⁴⁰ Este dato cronológico no es casual si consideramos que, para entonces, se acababa de registrar uno de los eventos más importantes en la historia de la poesía hispánica: la publicación de *Residencia en la tierra*, que como bien apunta Dámaso Alonso no sólo llegó a renovar la poesía escrita en español, sino también a liberarla. Pongo esta afirmación al margen porque, si bien no puede comprobarse, tampoco puede negarse la posibilidad de que, aún siendo tan disímil, la obra de Neruda también haya liberado a Borges de sus ataduras estéticas.

⁴¹ Me permito una paráfrasis de Maurice Blanchot: “Le vagabondage nocturne, le penchant à errer quand le monde s’atténue et s’éloigne et même les métiers qu’il faut bien exercer honnêtement la nuit attirent les soupçons. Dormir les yeux ouverts est une anomalie qui indique symboliquement ce que la conscience commune n’approuve pas. *Les gens qui dorment mal apparaissent toujours plus ou moins coupables : que font-ils ? Il rendent la nuit présente*” [El vagabundeo nocturno, el propenso a errar cuando el mundo se apacigua y se aleja, e incluso los oficios que hay que ejercer honestamente durante la noche producen sospechas. Dormir con los ojos abiertos es una anomalía que indica simbólicamente lo que la conciencia común no aprueba. Las personas que duermen mal parecen siempre más o menos culpables: ¿qué es lo que hacen? Otorgan presencia a la noche] *L’espace littéraire*, Paris: Gallimard, 2002, p. 358. Las cursivas son mías.

tres primeras estrofas se intuye que la noche debe ser más fuerte que las cosas vividas —enumeradas de manera negativa en la segunda estrofa— como para que no le permita “entrar” en ella. Que la noche sea vasta como el olvido se comprende, pero que sea precisa como la fiebre, ¿qué significará? Es probable que la noche sea aludida como algo frío y calculador que *no redime*, que lleva las cuentas exactas de las cosas vistas y vividas. Sólo a partir del verso 14 hay un poco más de claridad y el poeta refiere que su imposibilidad para encontrar el sueño es, en realidad, un deseo por alejarse del exceso de la vigilia. Pero esto, que sería un alivio, le es negado mientras “sigue la historia universal”, según el verso 23. Todo está sujeto al paso del tiempo y el insomne, que toma conciencia de ello, no puede evitar ver la historia como movimiento y degradación (en una progresión que va de la caries a la circulación de la sangre y de los planetas).

Como al insomne le está negado el olvido, está “condenado” a recuperar, en su vigilia, un mundo que se presenta de manera fragmentaria, desde el verso 25 hasta el 32. Finalmente, tenemos la resolución del poema: Nadie muere porque la realidad se impone a todos los seres, aunque sea desde la corrupción de las cosas, y basta con que un hombre esté consciente de ello para que sea verdad. Los últimos versos sólo son una recapitulación de la vigilia donde el insomne es sorprendido por el amanecer, todavía como testigo, obligándose a cerrar los ojos. Sorprende, por lo demás, el rebuscamiento de la metáfora con que el poeta decide presentar el amanecer: “toscas nubes color borra de vino infamarán el cielo”. Si nos damos cuenta, el color rojizo que se ve al rayar el día se presenta como una sobra, como el

sedimento en la copa de vino. A mi parecer, esto ya no es un rescaldo ultraísta sino un uso deliberado del arrebató lírico.

Como se dijo arriba, “Insomnio” constituye un hito en la obra poética. A partir de este momento Borges comenzó a utilizar otros metros entre los que se encuentran, principalmente, el alejandrino y el endecasílabo, y dejó el verso libre, el versículo o el poema en prosa sólo para aquellos textos que requerían de una fuerza y una entonación menos contenidas. Llegamos, así, a “La noche cíclica”.

Antes de entrar en el poema debemos hacernos una pregunta: ¿Qué es, además de la forma, lo primero que salta a la vista si comparamos este poema con los anteriores? Que la poesía pasa de la exclamación a la reflexión. Es decir que, en términos de realización poética, se da un salto tan grande como el que hay entre la reacción frente al mundo y la concepción del mundo. Si bien la reflexión, el “tono intelectual”, como suele llamársele, ya estaba presente en los trabajos poéticos de Borges, hasta ese momento no se había presentado como una expresión que intentara dar orden y sentido al mundo (comprenderlo, para decirlo de mejor forma). Con este desplazamiento, Borges se sitúa junto a poetas hispánicos del siglo XX como Jorge Guillén y Octavio Paz. En cierto sentido, podríamos oponer estos autores a Pablo Neruda y César Vallejo, cuya poesía se caracteriza por un desbordamiento lírico que puede llegar a dislocar el lenguaje —pensemos en *Trilce* o, en menor grado, en *Residencia en la tierra*—. No obstante, y tal vez debido a que esa fuerza lírica parece oponerse al logos y a la búsqueda de sentido, difícilmente podríamos extraer de Vallejo o Neruda una experiencia filosófica o un conocimiento del mundo (quizá el César Vallejo de los poemas póstumos comenzó a trabajar en

ello, pero esto es algo que no nos fue dado saber). Lo anterior no los demerita, pues, de hecho, hasta ahora, Neruda y Vallejo han repercutido más en las generaciones de poetas y lectores hispánicos que los otros tres. Además, me parece una falacia heredada de la ilustración el afán de dividir pensamiento y lenguaje: En Vallejo, la estética es una ética; en Neruda, como en Whitman, la estética quiere ser una política (en un sentido aristotélico). Entonces, ¿por qué propongo esta tríada? Porque Guillén, Borges y Paz, siendo completamente distintos, reúnen una característica que Pere Gimferrer resaltó para el último:

[Paz] inserta la tradición del pasado en la tradición contemporánea; engarza escritura y vida moral, palabra y pensamiento; suscita —por último, y ante todo— una forma particular de poema, que es conocimiento poético, propia únicamente de él. *Es este sustrato de conocimiento lo que asegura la supervivencia de un poeta.* [...] La forma más segura de distinguir frente a los epígonos al poeta de primer orden es el hecho de que los poemas de éste constituyan una experiencia moral única, posibilitada tan sólo por la expresión poética misma.⁴²

En efecto, a partir de los textos del “hiato poético” Borges busca el conocimiento del mundo. Para lograrlo, mantiene un contacto continuo con Oriente y Occidente, con la Antigüedad y la Modernidad, dando lugar a una obra poética única. Vayamos a “La noche cíclica” para ver cómo se fue dando este proceso.

⁴² Pere Gimferrer, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona: Anagrama, 1990, p. 20. Como puede verse, la frase resaltada en cursivas se acerca al juicio que Claude Pichois hacía para Baudelaire, según se citó en el capítulo I.

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

5 En edades futuras oprimirá el centauro
 con el casco solípedo el pecho del lapita;
 cuando Roma sea polvo, gemirá en la infinita
 noche de su palacio fétido el minotauro.

Volverá toda noche de insomnio: minuciosa.
 10 La mano que esto escribe renacerá del mismo
 vientre. Férreos ejércitos construirán el abismo.
 (David Hume de Edimburgo dijo la misma cosa.)

No sé si volveremos en un ciclo segundo
 como vuelven las cifras de una fracción periódica;
 15 pero sé que una oscura rotación pitagórica
 noche a noche me deja en un lugar del mundo

que es de los arrabales. Una esquina remota
 que puede ser del Norte, del Sur o del Oeste,
 pero que tiene siempre una tapia celeste,
 20 una higuera sombría y una vereda rota.

Ahí está Buenos Aires. El tiempo que a los hombres
 trae el amor o el oro, a mí apenas me deja
 esta rosa apagada, esta vana madeja
 de calles que repiten los pretéritos nombres

25 de mi sangre: Laprida, Cabrera, Soler, Suárez...

Nombres en que retumban (ya secretas) las dianas,
 las repúblicas, los caballos y las mañanas,
 las felices victorias, las muertes militares.

30 Las plazas agravadas por la noche sin dueño
 son los patios profundos de un árido palacio
 y las calles unánimes que engendran el espacio
 son corredores de vago miedo y de sueño.

35 Vuelve la noche cóncava que descifró Anaxágoras;
 vuelve a mi carne humana la eternidad constante
 y el recuerdo ¿el proyecto? de un poema incesante:
 “Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras...”

OP, 182-183

El poema está fechado en 1940 y es el único texto en verso que Borges escribió después de 1936, el año de “Insomnio”. De nuevo, la noche aparece como la representación de un ciclo natural y, por lo tanto, de un orden del mundo. Hay, sin embargo, una gran diferencia entre ambas obras: en “Insomnio” hemos visto que la continuación de la vigilia altera el orden del mundo, mientras que en “La noche cíclica” se comprueba. Los tres primeros cuartetos se presentan como hipótesis de la teoría pitagórica de los ciclos: lo infinitamente pequeño —los “átomos” del tercer verso—, los hombres y el universo mismo volverán de manera cíclica, repitiendo la historia, según reza el segundo cuarteto. Si tanto el orden natural como el histórico están destinados a repetirse, entonces con ellos también volverán los

acontecimientos biográficos: el insomnio, la escritura y el nacimiento referidos en el tercer cuarteto. Sin embargo, a partir del decimotercer verso sucede algo importante al interior del poema: la duda: “No sé si volveremos en un ciclo segundo...”. La intromisión de la sospecha cumple con dos funciones: en un primer plano, lleva el poema a la paradoja, pues, como veremos enseguida, aunque afirma la repetición de las cosas, niega su propio retorno para, finalmente, verificarlo como acontecimiento en el poema; en otro plano, duda porque si aceptara íntegramente los presupuestos pitagóricos, Borges repetiría el error que ya Platón observaba en los matemáticos: Si el universo pudiera reducirse a cifras y los fenómenos naturales fuesen eternos, es decir que fueran la confirmación de las mismas leyes, eso presupondría la existencia de una conciencia superior y racional que establece el orden del universo.⁴³ Para no equivocarse de esa manera, Borges duda, pero al mismo tiempo intuye que una ley misteriosa, “una oscura rotación pitagórica”, lo condena a vagar por la noche en Buenos Aires. En ese vagabundeo se da cuenta de que a otros hombres el tiempo les dio la fortuna o el amor, pero a él sólo le dejó los paseos nocturnos y el recuerdo de sus antepasados. Esta forma de evocar, de traer una y otra vez a la memoria el pasado militar, es otra manera de confirmar el retorno de las cosas. Para entonces, es posible ver cómo el poeta duda de que exista otro ciclo de vida, pero afirma que cada noche el tiempo lo lleva a repetir los mismos actos. Es por eso que, según el verso 24, el retorno de las cosas se presenta como eternidad para la carne humana y lo empuja a escribir el poema. Antes de concluir, de nuevo se presenta la duda: ¿es un recuerdo o un proyecto? Es decir, ¿se trata de un poema ya escrito —si se da por

⁴³ Cf. Werner Jaeger, “Las matemáticas como ‘propaideia’”, en *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México: FCE, 1996, pp. 702-712.

sentado que todo ya ha sido y que todo es repetición— o de uno por escribir? La paradoja se resuelve en el último verso, que es la repetición exacta del primero, lo cual, si no constituye una demostración, por lo menos sirve para probar la idea que rige el poema.

Como puede verse, hacia 1940 la retórica vanguardista y el lirismo personalizado han desaparecido por completo. La elaboración de imágenes y metáforas rebuscadas es sustituida por una adjetivación *bastante* pronunciada (“arduos alumnos”, “férreos ejércitos”, “rosa apagada”, “calles unánimes” y muchos otros ejemplos que saltan a la vista) y por algunas hipálages (“átomos fatales”, “muertes militares”); a los excesos criollos y barroquizantes de la juventud se opone una dicción más cercana a la oralidad, manifiesta en la ausencia de alteraciones en la sintaxis y en un léxico más neutro. En términos de lenguaje, ésta es, en esencia, la gran modificación que sufrió la poética de Borges durante sus años de silencio. El cambio consiste, ante todo, en un despojamiento que pretende dar claridad al poema. En este sentido tocamos uno de los motivos principales de este trabajo: el paso del autor a la máscara. A partir de estos años, Borges comienza a trabajar en una persona poética despojada de la biografía. Las referencias bibliográficas, las espadas, los espejos y otros motivos borgianos comienzan a aparecer para referir de manera indirecta la experiencia personal. Salvo en algunas elegías, o en los pocos poemas amorosos de la madurez, difícilmente volverá a encontrarse un tono lírico y directo que lleve al lector a una circunstancia concreta. En todo caso, ésta comenzará a trabajarse desde la alusión. Veamos un poema de 1953, “Mateo, xxv, 30”, donde pueden verse declarados los elementos mencionados arriba:

El título sugiere que el poema tiene una lectura paralela: la del texto en sí y la del Evangelio. Mateo cuenta que, en el monte de los Olivos, Jesús explicaba a sus discípulos el significado del Juicio Universal y de sus consecuencias. Para ejemplificar éstas contó lo que se conoce como la Parábola de los talentos (Mateo, xxv, 14-30), donde un señor otorga monedas a tres siervos, según sus capacidades. Dos de ellos multiplican sus dones, pero el que recibe menos, por temor, esconde el dinero y no lo hace crecer, y es por esto que es juzgado como inútil y se le arroja a las tinieblas. Me parece que, a la luz de esta parábola, el sentido del poema resulta bastante claro. En los cuatro primeros versos se alude a un paseo nocturno en que, de pronto, el poeta siente el Juicio Universal, sugerido por el ruido de los trenes. No está demás mencionar que, en el momento en que el texto fue escrito, Borges tenía cincuenta y cuatro años, y que esta vez la noche tiene el significado que la tradición suele atribuirle: la madurez. Así, ya consciente de estar en la edad madura, Borges hace una valoración de su propio trabajo como poeta. Él es, a un tiempo, juez y parte, y es por eso que el discurso está elaborado en segunda persona, como si fuera un diálogo consigo mismo. Desde el octavo verso hasta el vigésimotercero enumera las cosas que ha tenido en la vida y reconoce su incapacidad para traducirlas en lenguaje poético. Si reparamos en esta vasta enumeración encontraremos, de manera un tanto arbitraria, múltiples asociaciones: el poeta ha tenido la noche, las ilusiones —las estrellas—, el alimento —el pan—, el conocimiento y el juego —las bibliotecas, los naipes, el ajedrez—, la precisión —el álgebra—, la pasión, o cualquier otra cosa que pueda asociarse al fuego, y así podríamos seguir con cada una de las palabras enumeradas.

Tras esta larga sucesión de dones declara que todo fue en vano porque, como el siervo de la parábola, no supo dar un sentido a lo que tuvo. Los años pasaron y no fue capaz de escribir el poema. Pero, ¿a qué se refiere Borges cuando escribe, así, en singular, “el poema”? Evidentemente no se refiere al texto en cuestión, sino al poema visto como arquetipo, al que sea capaz de reflejar su concepción del mundo. Edelweis Serra ha querido hacer una lectura metafísica de este poema.⁴⁴ Me parece que el texto es mucho más simple, pues apenas se trata de una toma de postura en que Borges revela una idea de su propio trabajo. De hecho, no estamos frente a un gran poema; el valor que aquí le atribuimos es más referencial que literario. “Mateo, xxv, 30” documenta, además del juicio personal que Borges tenía sobre sí, algunas de las características que fundamentarían la poética de los años posteriores: la búsqueda de un poema que, a la manera platónica, sea capaz de revelar un orden ajeno a lo temporal, es decir, a lo transitorio; un lenguaje sin giros locales, pero prosaico; una disminución de estímulos vitales y un aumento de la sensibilidad intelectual, manifiesta en una proliferación de referencias eruditas.

⁴⁴ Cf. Edelweis Serra, “Vida, muerte, tiempo y eternidad”, en *Expliquémonos a Borges como poeta*, México: Siglo XXI, 1998, pp. 174-187.

b) El autor y el oficio de poeta

Ya hemos dicho que hacia 1960 Borges es reconocido como un gran prosista, creador de laberintos, plagios, parodias y textos caracterizados por un ludismo y una ironía que alcanzan un nivel intelectual antes insospechado en la narrativa. Para entonces ya ha publicado *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949) y, en el terreno del ensayo, *Otras inquisiciones* (1952). Sin embargo, en esa época Borges regresa a la poesía y la practica hasta su muerte. Muchos argumentos podrían ser traídos a cuenta para explicar este regreso. Lo cierto es que cualquier idea que pueda aventurarse resultaría insuficiente para explicar el poema como un hecho estético. Para ver lo anterior seguiremos buscando la respuesta en los poemas mismos. Pero antes revisemos algunas ideas en torno a la poética borgiana en los años de la madurez.

Sin duda, uno de los eventos más importantes para explicar el cambio en la poética borgiana es la ceguera, aunque esto es algo más complementario que esencial. Florence L. Yudin sostiene que la ceguera permitió a Borges elaborar un discurso poético que pasara de lo concreto a lo abstracto.⁴⁵ Esto es verdad, pero sólo de manera parcial, pues, como hemos visto, desde los años treinta, las inquietudes filosóficas de Borges se habían volcado hacia la poesía, por lo cual la ceguera no es sino una parte que afina o matiza una entonación largamente buscada. Además, no creo que la ceguera sea determinante para la concepción de la poesía; es, más bien, un motivo más unido al largo repertorio de símbolos borgianos. La ceguera, como la

⁴⁵ Cf. Florence L. Yudin, *Nightglow: Borges' Poetics of Blindness*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1997.

noche, el sueño, la eternidad, la memoria o los espejos son símbolos de una realidad insondable ante la cual el hombre no puede reaccionar sino con el misterio y el vértigo.

Lo que cambia en la poética borgiana son, sobre todo, tres cosas:

1) La adecuada utilización de los metros y las formas, según corresponda al tema tratado y a la fuerza que quiera darse a cada uno de los poemas.

2) El tono reflexivo y abstracto, alejado de las descripciones, léase *intelectual* y, a un mismo tiempo, prosaico, determinado por la intención de aproximarse a la oralidad.

3) La despersonalización, o mejor dicho, la dilución del autor en beneficio de una máscara, que podría explicarse como la de un hombre que se propone ser ningún hombre.

Dejaremos el problema de la música y las formas para más adelante, ya que su explicación debe ir precedida de algunos otros argumentos; comencemos, entonces, con el segundo punto.

Si los poemas de juventud se caracterizan por el tono descriptivo de los espacios citadinos y de las emociones, los de la madurez refieren una experiencia intelectual. Incluso cuando se trata de poemas amorosos o de elegías por amistades muertas, el tono es predominantemente reflexivo. A diferencia de Neruda, Vallejo, o incluso Paz, en Borges la poesía es una pasión por las ideas, o mejor dicho, por la Idea: la esencia del tiempo, la eternidad, la identidad, la pluralidad, lo uno... Es por eso que cualquier cosa demasiado definida es rechazada, pues estaría sujeta a un orden temporal y concreto que negaría el principio de sus búsquedas. Estamos,

entonces, ante una obra que, no sin riesgos, podría calificarse como *poesía intelectual*. Pero, ¿cómo entendemos este término? Argumentar que las referencias librescas y la fascinación por la erudición son la respuesta sería fijarse en lo superficial. De ser así, igualaríamos las obras de Borges con las de Propertio, Dante, o Pound, e, incluso, con *Bouvard et Pécuchet*, donde Flaubert prácticamente sintetizó el conocimiento y la *sottise* del siglo XIX, citando y comentando libros de todo tipo: botánica, literatura, ciencia, filosofía, pedagogía y, entre otras disciplinas más, la gimnasia. Los libros no son, entonces, el motivo más apropiado para delimitar el adjetivo *intelectual*. Eliot afirmaba que estudiar a Blake por su “filosofía” era un equívoco, pues se dejaba a un lado lo más importante: la poesía. Igual equívoco podría aplicarse a Borges, a quien suele calificársele más por sus referencias literarias que por ciertas características de sus poemas.

Que una obra contenga algunos títulos escandinavos, latinos o árabes, sólo demuestra los caminos de lectura que un autor ha seguido, pero eso, por sí mismo, no le añade ningún tipo de valor. Lo importante es que la poesía madura de Borges funciona por abstracciones, es decir, crea un mundo que se sostiene más por la claridad de su pensamiento que por la fuerza de sus imágenes. Así, la poesía del argentino podría equipararse con la de Ricardo Reis, Giacomo Leopardi, Emily Dickinson y, en cierto sentido, con Jorge Guillén, pero no porque estos autores formen una escuela, sino por la cercanía existente entre sus técnicas, procedimientos y búsquedas. Aunque lo anterior daría pie a un trabajo, no iremos por camino tan seductor y nos concentraremos, salvo en el caso de Guillén, en el autor de *El hacedor*. El propio Borges puede ayudarnos a dilucidar el problema que la

poesía intelectual implica cuando realiza un juicio de sí mismo, en el prólogo a su penúltimo poemario:

Al cabo de los años, he comprendido que me está vedado ensayar la cadencia mágica, la curiosa metáfora, la interjección, la obra sabiamente gobernada o de largo aliento. Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. La palabra es casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos.⁴⁶

Poesía intelectual, entonces. Veamos cómo se “entretejen” las abstracciones y las imágenes. En la poesía madura encontramos, en términos de mera composición, principalmente dos cosas: la música en el verso y la sencillez en el léxico. Yudin afirma que en Borges, como en Guillén, la eternidad, el “más allá”, y el tiempo son preocupaciones constantes a las que se llega desde cosas concretas.⁴⁷ Esta comparación es bastante afortunada: Si se mira, en el fondo, la poesía de Borges posterior a los años cincuenta, como la de Guillén, tiende a celebrar el mundo (desde una forma demasiado intelectual, si se quiere, para algunos, pero se trata de una celebración, a fin de cuentas). Basta con leer un volumen como *Elogio de la sombra* para descubrir que el oxímoron y la paradoja concluyen en celebración —en elogio, pues, para no alejarnos del título. Hasta ahora, por lo que he podido saber, no existe un estudio comparativo de ambas poéticas. Ésta no es la ocasión para hacer trabajo tan atractivo, pero, dado que Florence L. Yudin ha abierto la puerta para establecer

⁴⁶ Jorge Luis Borges, Prólogo a *La cifra*, en *OP*, p. 571.

⁴⁷ Cf. Florence L. Yudin, *op. cit.* Esta autora refiere también dos entrevistas en que Borges afirma que Jorge Guillén es el mejor poeta hispánico del siglo XX. Por desgracia, no tuvimos acceso a tales documentos, pero nos fiamos a su palabra para establecer la comparación de las siguientes páginas.

convergencias, aprovecharemos para ver cómo, enfrentando un poco a los dos autores, podemos llegar a vislumbrar más motivos de la poética borgiana.

Desde sus orígenes en la antigua Grecia, la poesía lírica se ha caracterizado por la entonación del yo. Esto se acentuó, primero, con la poesía amorosa, creada por los trovadores y depurada luego por Petrarca; después, alcanzó niveles más pronunciados en el romanticismo, que, entre otras cosas, introdujo la posibilidad de elaborar un discurso a partir de la ensoñación y el mundo subjetivo; en la actualidad, la lírica se ha desbordado en poéticas demasiado limitadas, cuya dicción se parece más a una sesión de psicoanálisis que a cualquier fenómeno que pueda nombrarse con el término *poema*. Parte de la grandeza de Guillén y Borges consiste en que ambos renuncian a esa vertiente lírica, rechazan “la nadería de la personalidad”, como diría el joven poeta en *Inquisiciones*, para intentar dar sentido al mundo desde una máscara, desde una postura que no tenga las limitaciones del yo. En Jorge Guillén, como en una buena parte de Borges, la poesía es conocimiento y celebración del mundo. Respecto al primero, Antonio Carreira afirma que supo asomarse

[a] júbilo por la existencia. Frente a la postura petrarquista, quevedesca o romántica, *solipsista y autocompasiva*, que es la habitual en la lírica, Guillén se convierte, por decirlo en términos de Heidegger —su estricto contemporáneo, cuyo libro fundamental es de 1927—, en el *ser-ahí* que canta el ser, o, mejor, en el *ser* que canta el *estar*, el *ahí*, es decir, el mundo. A partir de tal actitud, todo es nuevo en esa poesía, y, justo correlato, todo es perfecto. [Tal actitud] conlleva el descubrimiento y la conquista de amplios territorios hasta entonces extrapoéticos: las cosas humildes, la vida prosaica, doméstica, lo

olvidado de puro sabido, visto a nueva luz, a la luz de la reflexión poética esencial.⁴⁸

En Guillén, como en Borges, las referencias a los objetos siempre tienen una implicación mayor: el orden del mundo, el tiempo o la eternidad. Hay, además, en ambos poetas, una fascinación por la música del verso y los metros clásicos. Guillén es, con probabilidad, el poeta que más metros ha usado a lo largo de la historia de la poesía escrita en español; casi cualquier construcción poética que se quiera buscar está en su obra: no sólo el soneto, el romance, la silva, el serventesio y muchísimas formas poéticas más, sino algunas prácticamente inexploradas en el terreno de la poesía “culta”, como la espinela y la aleluya. Pero este virtuosismo no constituye en sí mismo un mérito literario. Lo importante es que ese rigor en la composición obedece a un objetivo: encontrar, desde el hecho poético, el orden del mundo. Tanto en Borges, como en Guillén, el regreso a las formas clásicas constituye el medio ideal para buscar, en la armonía del verso, la armonía del mundo. Así vemos que, repitiendo un lugar común, forma y contenido son uno y lo mismo. El poema, como el mundo, está bien hecho (para aludir al verso de “Beato sillón” que generó encomio y rencillas de críticos y poetas contra el autor de *Cántico*). Pero en Guillén, igual que en Borges, cuando se dice *mundo*, no hay una referencia a la historia ni a los actos de los hombres, sino a la idea del mundo como creación: la palabra *mundo* es la celebración de que haya árboles, amaneceres, libros, café, personas y la conciencia propia para mirar esos objetos. Para cerrar esta digresión comparativa habría que resaltar que, evidentemente, hay diferencias: en Guillén los objetos abundan —están

⁴⁸ Antonio Carreira, “Jorge Guillén y la unicidad de su lenguaje”, *Revista de Literatura*, 57 (1995), p. 543.

por todas partes, como dijera Jaime Gil de Biedma—, y gracias al poema adquieren un sentido y develan un orden; en Borges los objetos están más restringidos: salvo en los poemas que constituyen meras enumeraciones, en general la cantidad de objetos es “pobre”; casi siempre aparecen los mismos, porque, a fuerza de repetirse, se erigen en símbolos del hombre, de su mundo y de sus límites. Aunque disiento del tono impresionista, coincido con Tissera cuando afirma que

la segunda etapa de su poesía [la de Borges] intenta hacer un recuento de los límites personales y de las circunstancias de los límites; intenta contradecirse y olvidarse cuando sabe que no es posible semejante tarea; se castiga y tortura con el recuerdo del amor que no pudo ser, y sorpresivamente, descubrimos entre líneas la esperanza, el principio de la serenidad, la toma de conciencia de ser poeta y que esta actividad es válida. Descubrimos con placer que Borges [...] es el laberinto, el tigre, el espejo y el oro del principio.⁴⁹

Quien lee la obra poética de Borges y se limita a juzgarla clasicista, o apoyada en la versificación tradicional, está ignorando su poética misma: una obra que pretende ordenar el mundo, buscar las esencias, debe sustentarse en el orden del verso y en su música. La forma equilibrada de un poema expresa el equilibrio al que aspira. El metro, como cualquier manifestación del estilo en la literatura, no es sino un camino al que el autor debe constreñirse para llegar a lo que busca. En Walt Whitman, Saint-John Perse y Allen Ginsberg los versos escandidos hubieran sido un equívoco; en Ricardo Reis, Jorge Guillén y Borges —o Seamus Heaney y Derek Walcott, para proponer dos ejemplos contemporáneos— el verso libre hubiera sido un error. Si consideramos que, breve o extenso, el poema es en sí mismo un signo,

⁴⁹ Graciela Esther Tissera, *El hilo de la fábula: La poesía de Jorge Luis Borges*, tesis doctoral, University of Pennsylvania, 1992, pp.122-123.

entonces éste debe nombrar su objeto de la manera más adecuada.⁵⁰ El poema debe ceñirse a lo que poetiza. Eliot, quien pese a declararse clasicista renovó la poesía de una forma insospechada, también lo creía así:

Freedom is only truly freedom when it appears against the background of an artificial limitation.

Not to have perceived the simple truth that *some* artificial limitation is necessary except in moments of the first intensity is, I believe, a capital error [...]

The division between Conservative Verse and *vers libre* does not exist, for there is only good verse, bad verse, and chaos.⁵¹

No me gustaría caer en hipérbolos, pero creo que esta cita resume la actitud que gobierna la poesía escrita después de las vanguardias. A partir de Eliot, la escritura de poesía —y la crítica de ésta— dejó de funcionar por analogía. Es decir, a partir del siglo XX ya no se trata de escribir literatura según el dictado de ciertas prescripciones, ni bajo la tutela de alguna autoridad. Los modelos ya no existen, por lo tanto la imitación ya no es válida, ni se juzga que una obra sea buena porque se parezca a tal o cual otra. La pérdida de la analogía en literatura implica que cada texto cree sus leyes y sea valorado por la eficacia con que logra crear sus propias “reglas” de construcción, dicción y formalización, es decir, su poética. Por eso, cuando Eliot niega la división entre verso tradicional y verso libre, lo que hace, en realidad, es declarar la ruptura del autor moderno con los modelos canónicos y, además, con cualquier género. Por supuesto que éstos siguen empleándose, pero ya

⁵⁰ Cf. Octavio Paz, “El poema”, en *El arco y la lira, La casa de la presencia, Obras completas*, t. I, México: FCE, 1994, pp. 55-126.

⁵¹ T. S. Eliot, “Reflections on *Vers Libre*”, en *Selected Prose of T.S. Eliot*, introd. Frank Kermode, Nueva York: Harcourt/ Farrar, Straus and Giroux, 1975. Las cursivas son del autor.

no por su valor prescriptivo, ni porque cuando se diga que una obra contemporánea está escrita en *terza rima* o en dísticos adquiriera un valor en sí misma; los autores modernos los usan, pero sabiendo que, cualquiera que sea el género, lo importante es que su escritura sea el medio adecuado para llegar a lo que quieren, esté bien trabajada y sea buena, mala, o caótica...

Así, es posible ver que una de las características de la madurez poética de Borges es que comprendió que, salvo en los momentos de intensidad, la obra que él pretendía escribir debía apegarse a los metros clásicos. Y esto, ¿a qué nos conduce? A la concepción misma que Borges tenía del poeta y de la poesía. La búsqueda del arquetipo, el intento por negar el tiempo, o mejor dicho, por evitar que las cosas estén limitadas por el presente y, por ello, perezcan, no pueden sino desembocar en una cosa: en la negación del poeta mismo, que es transitorio y está limitado a un orden concreto. Para lograrlo, debe evitar cualquier rasgo que delate un motivo local, y anular toda pretensión de originalidad. Esto queda claro si miramos en casi todos los prólogos que Borges escribió para sus poemarios, y queda perfectamente bien señalado en el *Elogio de la sombra*, de 1969, cuando ya la ceguera favorece la búsqueda de un mayor tono abstracto e intelectual:

El tiempo me ha enseñado algunas astucias: eludir los sinónimos, que tienen la desventaja de sugerir diferencias imaginarias; eludir hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos; preferir las palabras habituales a las palabras asombrosas [...]

Es común afirmar que el verso libre no es otra cosa que un simulacro tipográfico; pienso que en esa afirmación acecha un error. Más allá de su ritmo, la forma tipográfica del versículo sirve para anunciar al lector que la emoción poética, no la información o el razonamiento, es lo que está esperándolo. Yo anhelé alguna vez la vasta respiración de los psalmos o de Walt Whitman; al cabo de los años compruebo, no sin melancolía, que me he limitado a alternar

algunos metros clásicos: el alejandrino, el endecasílabo, el heptasílabo.⁵²

Para seguir viendo la relación que existe entre máscara, poética y poesía, encontramos, en el ciclo de conferencias que Borges dio en Harvard como parte de las *Norton Lectures*, en 1967, esta declaración sobre el poeta y su oficio:

Que un poema haya o no haya sido escrito por un gran poeta sólo es importante para los historiadores de la literatura. Supongamos, por seguir el razonamiento, que he escrito un hermoso verso; considerémoslo una hipótesis de trabajo. Una vez que lo he escrito, ese verso no hace que yo sea bueno, pues [...] ese verso lo he recibido del Espíritu Santo, del yo subliminal, o puede que de algún otro escritor. A menudo descubro que sólo estoy citando algo que leí hace tiempo, y entonces la lectura se convierte en un redescubrimiento. Quizá sea mejor que el poeta no tenga nombre.⁵³

En este comentario se sintetiza gran parte de la poética borgiana. El poeta no es autor de su obra; es, en realidad, el amanuense de algo mayor. Desde sus orígenes en Occidente, los poetas han solido atribuir sus obras a algo que se encuentra por encima de ellos: los dioses, las musas, la Providencia, la inspiración, las drogas... Esto, que no era un mero recurso retórico sino una creencia, dejó de funcionar en el siglo XX. A partir de entonces, los poetas se volcaron sobre sí mismos y dieron paso a otras maneras de despersonalizar sus trabajos: el inconsciente, los heterónimos, la metapoética... Al final, sólo alguien como García Lorca tuvo la ingenuidad de elaborar toda una reflexión en torno a “el duende” para explicar la poesía. Pero desde el siglo XX, imposibilitado para creer en las viejas atribuciones, el

⁵² J. L. Borges, “Prólogo” a *Elogio de la sombra*, *OP*, 315-317.

⁵³ J. L. Borges, “El enigma de la poesía”, en *Arte poética. Seis conferencias*, Barcelona: Crítica, 2001, pp. 31-32.

poeta dejó de ser el “elegido” clásico, el “iluminado” romántico, y se volvió el ser consciente de su escritura que, en el mayor de los casos, afirmó tímidamente que la poesía era “furor y misterio” (René Char), o simplemente “misterio” (Octavio Paz). En todo caso, al atribuir su creación a la tradición literaria, Borges actualiza esa operación clásica que explica el origen de la poesía y la reelabora de una manera artística. Él no es el autor porque, de ser así, su obra estaría sujeta a un orden temporal y pasajero. Es por eso que lo ideal es que tampoco el poeta tenga nombre. Esta operación tiene bastantes implicaciones sobre el sentido de la poesía. Si el autor de ésta no hace más que dar continuidad a una herencia, entonces todo se reduce a la imitación, a la frecuentación de ciertos temas y motivos canónicos que permiten establecer el vínculo entre el poeta moderno y la tradición. ¿Cuál tradición? Sin duda, una muy personal, lo cual crea una paradoja —una escisión en la poética borgiana, si consideramos que ésta parte del principio de la impersonalidad—, pero a final de cuentas se trata de algo que sin problemas se puede reconocer como tradición (sea ésta Homero y no Hesíodo; Virgilio, no Horacio; Dante, no Petrarca; Quevedo, no Góngora, etcétera).

Para ser fiel a su modelo, la imitación es, por lo tanto, ajena a la originalidad y a los asuntos biográficos. En ese sentido, un gran crítico latinoamericano aventuró que

tras sus vacilaciones iniciales, Borges asume, cada vez con mayor nitidez, la postura de clásico. Ella condice con su personalidad, más permeable al incentivo filosófico que al sensorial. Pocas veces sus poemas nacen de estímulos sensibles; más frecuentes son los literarios o las resonancias emotivas de una idea. De su obra podemos extraer una autobiografía intelectual; difícilmente la sentimental y anecdótica. Hay en él una consciente emulación de los modelos canónicos, porque

a toda originalidad la considera ilusoria. Por definición, la originalidad es una categoría demasiado ligada al presente, o sea a lo transitorio. Según lo concebían los antiguos, cree que la imitación de un patrón ennoblece la copia.⁵⁴

Lo anterior se verifica una y otra vez en los poemarios publicados a partir de *El hacedor*. Encontramos, sin embargo, de nuevo otra paradoja aparente en la poética borgiana, pues ésta se reconoce por la creación de una mitología personal que a menudo recurre a la biblioteca paterna y al pasado militar de su familia. Pero esto termina por ser circunstancial, ya que lo que realmente sostiene los poemas es la pérdida de los rasgos típicamente líricos. Así, la poesía que Borges creó en su madurez puede verse como un despojamiento, como una pérdida continua de recursos estilísticos y asuntos personales. Guillermo Sucre encuentra que “aunque con frecuencia [la poesía de Borges] parte de una mitología subjetiva, y hasta familiar, es, en verdad, una obra que se funda en el rechazo de todo lo que parezca singularmente biográfico; más aún, original”.⁵⁵ Es posible, incluso, llegar más lejos, pues, una vez separadas vida y literatura, sólo resta escindir al autor de sus creaciones:

The author's poetic voice gradually develops a distinct life of its own, independent to some extent from the total control of the writer. Borges clearly believes in the concept of a literary persona that is separate from the writer; his piece entitled “Borges y yo” published in *El hacedor* devotes itself exclusively to this theme.⁵⁶

⁵⁴ Saúl Yurkievich, “Borges, poeta circular”, en *Expliquémonos a Borges como poeta*, México: Siglo XXI, 1998, pp. 70-71.

⁵⁵ *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México: FCE, 1990, p. 141.

⁵⁶ Paul Cheselka, *The Poetry and Poetics of Jorge Luis Borges*, New York: Peter Lang, 1987, p. 61.

La biografía se diluye, entonces, en beneficio de una imagen labrada cuidadosamente, que al cabo del tiempo se adhiere a los muchos símbolos borgianos. La imagen; no la persona propiamente. A tal grado llega el rechazo por la biografía en su literatura, que cuando Borges debe hablar directamente de sí mismo lo hace en otra lengua. El mayor ejemplo es, sin duda, su biografía, escrita en inglés y prohibida para su difusión en español en vida; pero también está el caso de los dos poemas, que, como aventura Rodríguez Monegal,⁵⁷ fueron escritos como testimonio de una desventura amorosa por la que Borges pensó suicidarse. Todo lo preparó en una habitación de hotel, pero finalmente dejó a un lado la idea del suicidio y se puso a escribir. El resultado fueron los “Two english poems”, dedicados a una mujer cuyo enredoso nombre parece simbolizar más, de manera general, los desencuentros amorosos de toda su vida que a una mujer concreta. La dedicatoria reza: *To Beatriz Babiloni Webster de Bullrich*.

Así, vemos cómo, con los años, Borges logra escribir una poesía completamente distinta de la de su época, casi podría decirse que resulta ajena al siglo XX. Por esto, me parece inoportuno que para estudiar la poesía borgiana se recurra a la prosa con tanto fervor para explicar aquélla a partir de ésta. De hecho, si hubiera que estudiar en conjunto la narrativa y la poesía, encontraríamos que éstas están unidas por sus divergencias. Es verdad que en ambas encontramos laberintos, sueños, tigres, espejos, representaciones de la eternidad y el infinito, la preocupación por el tiempo y otros motivos, pues se trata de Borges, pero, en el sentido estricto de la escritura, se oponen. El de Borges es un caso parecido al de Joyce: cuando se

⁵⁷ Cf. *Borges. Una biografía literaria*, México: FCE, 1993.

leen sus poemas, sobre todo los *Pomes Penyeach*, no se puede creer que el autor sea el mismo que en esa época escribía el *Finnegans Wake*. A tal grado podrían oponerse poesía y prosa que, para Eduardo García de Enterría

[en la poesía de madurez] han desaparecido enteramente los recursos retóricos de que en los cuentos [Borges] había hecho un uso sistemático, la ironía y la parodia. En sus cuentos hay siempre un componente de juego literario, sutilísimo y exquisito con frecuencia, pero apreciable. Ese juego ha desaparecido enteramente en su verso [...] Cuando modela sus versos, Borges no está jugando, ciertamente. Es el tono grave el que predomina, y siempre es visible el esfuerzo por desenterrar hallazgos que conciernen a la hondura de la vida o al destino del hombre. Este notorio cambio puede explicar fácilmente la importancia esencial que Borges da a sus poemas, cómo resulta cierto que él, el gran embaucador literario, está realmente pretendiendo encontrar “el verso incorruptible”.⁵⁸

Así, llegamos a una frase que podría envolver la escritura borgiana: la poesía es pobre, y su mayor realización se encuentra en la única poética que Borges escribió, “Arte poética”, y que, por encontrarse precisamente en *El hacedor*, marca su regreso definitivo a la poesía :

Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.

5 Sentir que la vigilia es otro sueño

⁵⁸ Eduardo García de Enterría, *La poesía de Borges y otros ensayos*, Madrid: Mondadori, 1992, p. 27. Para un buen análisis de los recursos narrativos, véase Alberto Julián Pérez, *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges*, Madrid: Gredos, 1986, especialmente el capítulo III, “El discurso narrativo”, pp. 140-217, y la sección de “Los procedimientos del segundo grado literario”, pp. 273-285.

que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño.

10 Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo,

15 ver en la muerte el sueño, en el ocaso
un triste oro, tal es la poesía
que es inmortal y pobre. La poesía
vuelve como la aurora y el ocaso.

20 A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Ítaca
verde y humilde. El arte es esa Ítaca
de verde eternidad, no de prodigios.

25 También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable.

En este poema Borges expone los rasgos esenciales de su producción poética de madurez. "Arte poética" está escrito en cuartetos endecasilábicos de rimas abrazadas. La rima resalta la idea de que la poesía es pobre, puesto que consiste simplemente en repetir la palabra final. Las metáforas son lo más simple posible, construidas a partir de ideas tan asimiladas por cualquier lector que apenas si permiten variaciones. En el primer cuarteto el río es el tiempo en que el hombre se pierde. La imagen conduce, por una parte, casi de manera "automática", a Heráclito, y, por otra, a Manrique (aunque en este caso lo pongo un tanto al margen, pues, como sabemos, Borges no tenía entre sus fuentes la literatura hispánica). En ambos casos se trata de una idea "pobre" y común, pero eso no impide que sea aceptada como poesía. En el segundo cuarteto la vigilia y el sueño se oponen, dejando un papel preponderante a la anfibología. Si tomamos en cuenta que, como en Calderón de la Barca y en los románticos, la vida es sueño, entonces vida y vigilia se confunden con lo ilusorio, según reza el quinto verso. Y esa vigilia sueña, es decir, anhela no soñar (de nuevo, la anfibología: ¿sueña con no anhelar?, ¿sueña que no todo sea ilusorio?, o ¿sueña con no morir, ya que la muerte también es otro sueño?). Luego, del sexto al octavo verso, se cierra la idea anterior, al mencionar el miedo a la muerte, presente cada noche, cuando uno duerme y teme ya no despertar.

Sin el sutil juego conceptista del cuarteto anterior, el siguiente es más claro, pues recurre a otra imagen bastante asimilada: el día o el año son un símbolo de la vida, por lo cual la mañana y la primavera adquieren su valor tradicional de juventud, mientras que el atardecer, la noche y el otoño refieren la vejez y la muerte. Sin embargo, pese a la pobreza de estas imágenes, el poeta debe tener la capacidad

para hacer que este “ultraje de los años” se vuelva “una música, un rumor y un símbolo”. Este verso es aceptado a tal grado como un credo, que Borges lo repite en otros poemas (en “Elvira de Alvear”, por ejemplo) y, en cierto sentido, tiene resonancia con Verlaine. La poesía es música ante todo, porque sólo a través de ella el poeta puede comunicar sus intuiciones al lector. La música es el único medio que, por estar constituido de ondas, permite enviar un mensaje como si fuera un rumor, un murmullo, algo apenas dicho o sugerido. Así, en un principio, la poesía es un sonido, pero como además dice algo, es decir, tiene una idea hecha música, ésta produce rumores, “ecos”, “resonancias” en el lector que acaban por convertirse en símbolos. A final de cuentas, lo importante es que esa música del verso no se diluya en la indiferencia del lector, sino que tenga la capacidad de erigirse en símbolo.

Los versos trece y catorce son una recapitulación de los cuartetos anteriores, casi como si fueran un silogismo: si la muerte es el sueño y el atardecer “un triste oro”, entonces la pobreza de la poesía es evidente. Pero esa pobreza es una forma de riqueza, ya que, al ser como la aurora y el ocaso, permite que en sus repeticiones sucesivas haya una cantidad insospechada de variaciones.

Hasta aquí, “Arte poética” se centra exclusivamente en los problemas de construcción y dicción de la poesía, pero a partir del verso decimo séptimo y hasta el vigésimo se comenta la relación existente entre el hombre y el arte. En un principio el cuarteto resulta bastante simple, pues, si lo reducimos a una paráfrasis, podría quedar así: el arte debe reflejar al hombre. Pero hay algo más y, en cierto sentido, tiene que ver con el binomio individualidad/reconocimiento. Si, como ya hemos dicho, el lirismo procura el solipsismo y la originalidad otorga preponderancia a la

individualidad, entonces, un arte en que estos elementos estén disminuidos procurará el diálogo y, por lo tanto, el reconocimiento.

El verso vigésimo primero recurre, de nuevo, a un símbolo común: la figura de Ulises. A partir de ésta, el arte estaría visto como un regreso hacia las cosas eternas y no hacia los prodigios. Si durante su madurez Borges rechazó —y éste no es el lugar para valorar tal postura— las obras de Góngora, Mallarmé y Joyce, fue porque, justamente, estos autores representaban para él la mayor realización de la obra literaria sustentada como un prodigio.⁵⁹ Finalmente, para concluir con “Arte poética”, el último cuarteto evoca que además de ser pobre, eterno y falto de prodigios, el arte es como el río que no cesa de fluir pero que, al mismo tiempo, es inconstante, es decir, sólo permite variaciones en torno a algunas cosas. La nueva mención a Heráclito —recuérdese que ya ha sido aludido al inicio— hace que el poema tenga una forma circular y sea la representación del eterno retorno de lo mismo. En cierto sentido, esta poética de Borges cumple el papel, más que de una prescripción, de una demostración de valores estéticos cuya postulación se confirma en la medida en que el poema se desarrolla.

⁵⁹ Por lo demás, la postura de Borges ante estos autores tuvo algunas oscilaciones: con Mallarmé nunca hubo conciliación; con Góngora tampoco, aunque en su último poemario, *Los conjurados*, le dedica un texto ambiguo en el que, al tiempo que parece exaltarle, califica el oficio del cordobés de *extraño*, y termina con la expresión de un anhelo casi antigongorino (“quiero volver a las comunes cosas: / el agua, el pan, un cántaro, unas rosas...”, *OP*, 691); con Joyce, en cambio, el resultado fue otro, ya que, al mismo tiempo que en sus prólogos lo denostaba, Borges escribió la “Invocación a Joyce”, donde juzga que la obra del dublinés justifica y rescata a toda una generación.

III

Haciendo *El hacedor*

a) El sentido de la compilación, la dedicatoria y los símbolos

Por lo que hemos visto hasta ahora, podríamos afirmar, ya con algunos argumentos como respaldo, que es sólo hasta *El hacedor* que Borges logra definir una poética, y que este libro divide la poesía de la juventud de la de madurez. De allí la importancia de estudiar este poemario de manera aislada.⁶⁰ Evidentemente lo anterior no implica suponer que existen dos grandes bloques creativos que, a la manera de cajones, sirven para “guardar” toda la producción poética en uno u otro, según corresponda. No. En cambio, como hemos podido observar, lo que sí existe es la presencia de tonos dominantes en las poesías de los distintos periodos: la descripción, la inconformidad, la originalidad y el lirismo en la juventud; la cadencia, la discreción, la fascinación por las ideas y la abstracción, en la madurez. Así, entraremos de lleno en el libro que representa la división de las grandes etapas en la producción poética del autor de *El Aleph*.

Comenzaremos por el título: *hacedor* no es más que la traducción que los griegos daban a *poeta*. La *poiesis*, “hacer”, era lo propio del hacedor, el creador, el autor o el poeta. Es interesante ver que, según Joan Corominas, la palabra *hacedor* era común en la Edad Media, pero con la acepción de “alguien que ejecuta o hace algo”. Luego la voz debió perderse, pues Covarrubias ya no la registra. En cambio,

⁶⁰ Cabe señalar que pocos estudios se han realizado de este título específico. El único trabajo que me fue dado encontrar fue el libro de José de los Reyes Pérez, *Análisis de El hacedor de Jorge Luis Borges*, Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1997. Pese a tratarse de un libro relativamente reciente, sorprende la vaguedad con que trata su tema: comenta a Borges desde Borges, sin cuestionar los textos, aceptándolos con un fervor casi religioso. Por lo demás, quienes sí se han detenido en este libro, aunque no de manera particular, han sido Zunilda Gertel, Paul Cheselka y Graciela Esther Tissera, en sus trabajos consignados en la bibliografía.

la palabra *poeta* aparece en Nebrija y se vuelve usual a partir del siglo XV. Así que, en cierto sentido, Borges no sólo recupera esta voz para nombrar al poeta, sino que, además, vincula su trabajo con la tradición clásica, concretamente con Homero (más adelante veremos esta relación).

Ahora debemos indagar en la “genealogía” de *El hacedor*. La siguiente cita — extensa pero necesaria— da cuenta de cómo surgió el libro que nos interesa estudiar:

Allá por 1954 empecé a escribir textos breves: ejercicios y parábolas. Un día, mi amigo Carlos Frías, de Emecé, me dijo que necesitaba un libro nuevo para la serie de mis supuestas “obras completas”. Le dije que no tenía ninguno, pero Frías insistió. Todo escritor tiene un libro — dijo—. Sólo necesita buscarlo.

Un domingo, revolviendo en los cajones de casa, empecé a descubrir poemas y textos en prosa que en algunos casos se remontaban a la época de mi trabajo en *Crítica* [hacia los años treinta]. Esos materiales dispersos [...] se convirtieron en *El hacedor*. Para mi sorpresa, ese libro —que más que escribir acumulé— me parece mi obra más personal, y para mi gusto la mejor. La explicación es sencilla: en las páginas de *El hacedor* no hay ningún relleno. Cada pieza fue escrita porque sí, respondiendo a una necesidad interior. Al preparar ese libro yo había comprendido que escribir de manera grandilocuente no sólo es un error sino un error que nace de la vanidad. Creo con firmeza que para escribir bien hay que ser discreto.

En la última página del libro conté la historia de un hombre que se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de naves, de torres, de caballos, de ejércitos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ha trazado la imagen de su cara. Quizá sea ése el caso de todos los libros; sin duda es el de este libro en particular.⁶¹

⁶¹ J. L. Borges, *Autobiografía. 1899-1970*, pp. 135-138. Por otra parte, la opinión de que *El hacedor* es su mejor obra fue verificada en repetidas ocasiones: “*El hacedor* es mi mejor libro. Porque cada página se escribió por necesidad. Creo que no hay ripios, o un mínimo de ripios...”, en *Borges el memorioso*, México: FCE, 1983, p. 275.

Esta declaración hay que aceptarla, pero no creerla. Si éste fuera el origen del libro, cómo se explica entonces que los poemas que Borges realmente escribió entre 1930 y 1955 no figuren en *El hacedor*, sino en *El otro, el mismo*, como ya hemos visto. Como en toda afirmación de Borges, en ésta no es menor el riesgo de ser embaucado. No sólo la revisión cronológica de los textos desmiente esta afirmación; habría que ver, también, que en términos de escritura, *El hacedor* está demasiado equilibrado y goza de una estructura bastante sólida como para no haber sido planeado. Lo que parece hacer Borges con esa declaración es involucrar al lector con su poética. Si miramos, en el fondo, un libro que contiene las características comentadas en el capítulo anterior resulta mucho más atractivo y “enmascarado” si se piensa que su escritura no fue premeditada, que fue realizada con el paso de los años y de manera fortuita. Es decir que el libro no sería del todo la creación del autor, sino del tiempo y el azar.

Por otra parte, la declaración de Borges no está libre de paradojas: este libro, acumulado por el tiempo, le resultaba a su autor el más *personal*. Habría que entender este adjetivo en su acepción más amplia, pues, en lo que toca a los símbolos y la dicción, sí podría afirmarse que al fin Borges ha conseguido un volumen personal. Por otra parte, *El hacedor* es, respecto a los poemarios anteriores, el que menos vínculos tiene con experiencias directas —salvo tres elegías por amigos muertos—, el que menos deja ver las ocurrencias de su autor. Si la grandilocuencia es un error de la vanidad, como se lee en la cita, entonces hay que escribir de la manera más “apagada”, más neutra; hay que lograr un estilo impersonal para no evidenciar las marcas de un individuo concreto. “Para escribir

bien hay que ser discreto”, añade Borges, pero el adjetivo *discreto* oculta una trampa más: por una parte, significa que su escritura es reservada y casi pretende pasar inadvertida; por otra, en su sentido etimológico, apela al discernimiento, lo cual significaría que una buena escritura debe estar pensada.

Un argumento más que podría añadirse contra la supuesta improvisación de *El hacedor* es la dedicatoria a Lugones. Se trata de una pequeña narración en que Borges se encuentra con el poeta modernista para entregarle el libro, en un acto que se asemeja al del pupilo que espera el dictamen del maestro. El encuentro ficticio es completamente inusitado, pero no casual. Quién mejor que un compañero de las viejas andanzas ultraístas para explicárnoslo:

...¿dónde podría basarse la relación, no ya el débito de Borges con Lugones? A mi parecer hay pocas personalidades de rasgos más antitéticos. Si el autor de *La guerra gaucha* viene a encarnar lo más vituperable de lo que se entiende —se menosprecia— habitualmente por retórica, esto es, el énfasis, la amplificación, el recargamiento del mal gusto, el de *El hacedor* (último libro de Borges que dedica precisamente a Lugones como saldando una deuda imaginaria...) personifica la sobriedad, el espíritu de síntesis, inclusive la tendencia hacia lo aforístico y sentencioso.⁶²

La clave de este encuentro antitético está, pues, en el saldo de la deuda imaginaria. Debido a que *El hacedor* constituye un “regreso”, tanto a nivel de la historiografía literaria como de la historia personal, éste debe realizarse haciendo una revisión del pasado inmediato. Es, por lo tanto, natural que el regreso implique la negación del ultraísmo, cuyo principal centro de ataques era Lugones. Por otra parte, si se mira en algunas publicaciones, se verá que, por su composición, *El hacedor* se

⁶² Guillermo de Torre, “Para la prehistoria ultraísta de Borges”, en *Jorge Luis Borges*, Madrid: Taurus, 1976, p. 84.

asemeja a esas colecciones de prosa y verso que tanto gustaban a los modernistas como Amado Nervo y el propio Lugones, cuyo *Lunario sentimental*, compuesto de poemas y narraciones, fue atacado por Borges en su juventud, llamándolo *Nulario sentimental*. Así pues, la dedicatoria adquiere un sentido mucho más amplio: se trata del reacomodo de un nuevo comienzo, de la liberación de los errores pasados, de una nueva forma de concebir la poesía, cuyos símbolos principales son Homero, la ceguera, la memoria, los libros, los personajes literarios, el oído, la música del verso...

No en vano el texto que abre *El hacedor* es una prosa del mismo título. En “El hacedor” se cuenta la historia de un hombre que presta poco interés a la memoria porque vive en un mundo inmediato: todas las cosas se reducen a su impresión y caen directamente en el olvido. Pero poco a poco se va quedando ciego, hasta que un día pierde la vista por completo. Entonces sólo le queda la memoria para poder vivir. Así, desde la mediatez que la ceguera ofrece, “descubre” que en su juventud asesinó a un hombre; siguió hurgando en su memoria y descubrió que también había amado. En ese momento sabe que esos dos eventos, el amor y el odio —la ensoñación y el riesgo—, dan sentido a la ceguera y deben servir para hacer poesía. Sólo al final el lector descubre que el hacedor es Homero.

¿No hay en el pasaje anterior una analogía con Borges? Sin duda, pues sólo hasta que estuvo ciego, Borges pudo asumirse como poeta y “reparar” los malentendidos con Lugones. Pero, a un mismo tiempo, existe la conciencia de que esta conciliación, como los recuerdos de Homero, se da en la memoria, que es otra forma de soñar, de tener experiencias ficticias. Como quiera que sea, el hecho es

que la realidad y el mundo inmediato pueden ser superados por la ficción, en cualquiera de sus formas: la memoria, la imaginación y el sueño, que son algunos de los recursos principales de *El hacedor*.

b) Lecturas de poemas

Como ya se mencionó en la introducción de este trabajo, aquí sólo podremos encargarnos de algunos de los poemas de *El hacedor*. La decisión se debe a que, ya esbozado el camino para llegar a una poética, resultaría poco fructífero comentar poema por poema (sin hablar de lo extensa y fatigosa que resultaría tal actividad para el lector). Así, comenzaremos por clasificar los tipos de poemas que componen el volumen. En general, es posible distinguir tres grupos poéticos: las elegías por amigos muertos; los poemas que nacen como glosa o exégesis de obras o personajes literarios, y cuya realización sirve para reflexionar en torno a los problemas de la escritura, el trabajo, la vida y la identidad del escritor; finalmente, el grupo más vasto es el que incluye el repertorio de símbolos borgianos como las bibliotecas, los espejos, el pasado militar, los malevos... Tal clasificación permite ver cómo, a partir de este libro y a diferencia de los de la juventud, los motivos personales cedieron su lugar a los símbolos y los estímulos intelectuales a la hora de escribir un poema. Si vemos, el grupo de las elegías, donde Borges se permite una carga emotiva más vinculada con su experiencia directa, sólo contiene tres ejemplos, todos de 1959: “Elvira Alvear”, “Susana Soca” e “In memoriam A. R.”. Luego, en el siguiente grupo, podrían ordenarse: “A un viejo poeta”, “A Luis de Camoens”, “Mil novecientos veintitantos”, “Ariosto y los árabes”, “Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona” y “Arte poética”. En el último grupo quedarían los quince poemas restantes.

Rebasada la clasificación, comenzaremos con la primera muestra poética del libro: el “Poema de los dones”, que tal vez es el poema más comentado, el más antologado y el más estudiado de nuestro autor.⁶³

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.

5 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

10 las albas a su afán. En vano el día
les prodiga sus libros infinitos,
arduos como los arduos manuscritos
que perecieron en Alejandría.

De hambre y sed (narra una historia griega)
muere un rey entre fuentes y jardines;
15 yo fatigo sin rumbo los confines
de esa alta y honda biblioteca ciega.

⁶³ Propongo sólo algunos estudios en que este poema es analizado: Emilio Carilla, “Poesía, filosofía y religión en Borges”, *Thesaurus*, XXXVII, núm. 3 (sept.-dic., 1982), pp. 507-514; Sonia Mattaliá Alonso y Juan M. Company Ramón, “Lo real como imposible en Borges”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 413 (mayo, 1986), pp. 133-142; Emir Rodríguez Monegal, *Borges: hacia una interpretación*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1976; James Higgins, “Poema de los dones”, en *Expliquémonos a Borges como poeta*, México: Siglo XXI, 1998, pp. 264-273.

Enciclopedias, atlas, el Oriente
 y el Occidente, siglos, dinastías,
 símbolos, cosmos y cosmogonías
 20 brindan los muros, pero inútilmente.

Lento en mi sombra, la penumbra hueca
 exploro con el báculo indeciso,
 yo, que me figuraba el Paraíso
 bajo la especie de una biblioteca.

25 Algo, que ciertamente no se nombra
 con la palabra *azar*, rige estas cosas;
 otro ya recibió en otras borrosas
 tardes los muchos libros y la sombra.

30 Al errar por las lentas galerías
 suelo sentir con vago horror sagrado
 que soy el otro, el muerto, que habrá dado
 los mismos pasos en los mismos días.

¿Cuál de los dos escribe este poema
 de un yo plural y de una sola sombra?
 35 ¿Qué importa la palabra que me nombra
 si es indiviso y uno el anatema?

Groussac o Borges, miro este querido
 mundo que se deforma y que se apaga
 en una pálida ceniza vaga
 40 que se parece al sueño y al olvido.

Lo primero que salta a la vista, más allá del referente biográfico, es la ausencia del tono autocompasivo típico de la lírica. Incluso, si atendemos al título, la ironía de que la ceguera y la biblioteca fueran concedidas al mismo tiempo constituyen un don. El poeta está rodeado de libros que, por su ceguera, resultan infinitos, inconcebibles como los manuscritos que se perdieron en el incendio de la biblioteca de Alejandría. Y, sin embargo, esto no es una desgracia. No hay, en los primeros tres cuartetos, un solo momento de conmiseración o desdicha. Incluso a partir del decimotercer verso, y pese a la situación que podría calificarse normalmente como terrible, no hay más que el símil entre la biografía y la historia de Tántalo, condenado a estar rodeado de agua y alimentos pero sin poder alcanzarlos.

La ausencia del tono lastimero no es, como suele atribuirse, producto de la frialdad intelectual de un ser libresco, sino la muestra de quien ha aceptado la inextencia de un destino individual. Es por eso que, según el verso 26, se descarta la posibilidad de que “la ironía” sea resultado del *azar*, que en este poema sería la contraparte —y la negación, a un tiempo— de la “maestría de Dios”. No puede existir el azar en un mundo concebido por una conciencia superior. Así, mientras el poeta yerra por la biblioteca se da cuenta de que no está haciendo más que repetir la vida de Paul Groussac, el antiguo bibliotecario de origen francés que ocupó el mismo cargo, con la misma enfermedad: la ceguera. A tal grado se oponen individualidad y destino, que Borges se pregunta quién escribe el poema y cuál es la importancia del nombre —que da identidad y particulariza— frente al destino circular —que generaliza y confunde a los dos bibliotecarios—. Finalmente, una vez aceptada la

pluralidad del yo —Groussac o Borges—, la ceguera hace que el “querido mundo” del poeta se confunda con el sueño y el olvido.

Hay que notar que, de entrada, este texto guarda relación con “El hacedor”: las dos piezas presuponen un comienzo debido a la ceguera; en ambas, la vida se vuelca sobre la memoria y el sueño, puesto que éstos se ofrecen como nuevos territorios para los descubrimientos. Tanto en el relato como en el poema, Homero y Borges se sienten inclinados a cumplir con un “destino”. Los dos encuentran en la ceguera no una imposibilidad, sino una oportunidad para descubrir el mundo de otra manera. Esos descubrimientos, esos hallazgos, así como las nuevas inquietudes acabarán por dar forma a la poesía.

Algo más que resulta atractivo de comentar es la fascinación por el círculo, o mejor dicho, del eterno retorno de lo mismo. Desde “La noche cíclica” habíamos visto la aparición de este motivo. En *El hacedor*, sin embargo, es un símbolo presente en varios textos: tanto en el “Poema de los dones”, en “El reloj de arena”, en “Ajedrez” y, entre otros más, en “Arte poética”, como ya hemos visto. ¿Qué relación guarda esta fascinación por el eterno retorno con la poética borgiana? A partir de *El hacedor* —y ésta es una razón más para justificar su estudio— Borges al fin logra encontrar la coherencia entre el mundo que había postulado en su prosa —la ensayística, principalmente— y el de la poesía. Por primera vez logra encontrar el tono adecuado para llevar a la poesía sus ideas del mundo. La clave está en la metafísica. Desde la *Historia de la eternidad* (1936), Borges había declarado sus filiaciones metafísicas para postular el eterno retorno: cita el *Timeo* de Platón, donde se expone que los planetas cumplen con un ciclo cuyo punto final es su punto de partida y que, por lo

tanto, si los cursos planetarios son cíclicos, también lo es la historia; luego, con una exposición algebraica, aparece una cita de Nietzsche, para quien un número n de objetos es incapaz de un número infinito de objetos. Así, Borges hace del eterno retorno un símbolo que favorece su poética de la impersonalidad: si todo vuelve a su punto de partida, si todo lo que será ya ha sido, si todos los actos de todos los individuos responden a un viejo acto repetido, entonces el poeta es todos y nadie. Podría pensarse que, vistas así, estas ideas resultan pobres y, si se quiere, ingenuas.⁶⁴ Es más cómodo, de hecho, pensar en el eterno retorno de lo mismo que entregarse al vértigo que presupondría una sucesión infinita de actos, rostros, ideas, vivencias... Pero esta simplificación metafísica no debe tomarse sino por su valor literario. Debe recordarse que Borges, cuyo escepticismo le hizo saber que todo quedaba reducido a una ficción, estimaba “las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso”.⁶⁵ Así, vemos cómo todo está en función de su poética: cada símbolo, cada idea, cada ejecución de un verso... todo, todo se complementa y se integra en un círculo perfecto. De hecho, en función de esta poética circular, Borges desarrolló una estructura típica en sus textos, donde una cosa contiene a otra que contiene otra y, así, hasta el infinito. Tal operación tiene como objetivo multiplicar los objetos —o las ideas, es igual en este

⁶⁴ Al respecto puede verse el interesante ensayo del escritor polaco Stanislaw Lem, “Unidad de los opuestos”, en *Borges múltiple*, México: UNAM, 1999, pp. 187-194. En este texto se cuestiona, con argumentos bastante sólidos, el uso de la metafísica en un mundo donde, después de Nietzsche, esta disciplina filosófica ya no pudo resolver el sentido ni la unidad del pensamiento. Comprendidos así, para el polaco, los textos de Borges quedarían como un testimonio algo nostálgico de un orden y un paradigma perdidos en Occidente al entrar el siglo XX.

⁶⁵ Epílogo a *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 293.

caso— hasta que su pluralidad se disuelve y todo se confunde y se unifica en una sola cosa: el paso del tiempo.

EL RELOJ DE ARENA

Está bien que se mida con la dura
sombra que una columna en el estío
arroja o con el agua de aquel río
en que Heráclito vio nuestra locura.

5 El tiempo, ya que al tiempo y al destino
se parecen los dos: la imponderable
sombra diurna y el curso irrevocable
del agua que prosigue su camino.

10 Está bien, pero el tiempo en los desiertos
otra substancia halló, suave y pesada,
que parece haber sido imaginada
para medir el tiempo de los muertos.

15 Surge así el alegórico instrumento
de los grabados de los diccionarios,
la pieza que los grises anticuarios
relegarán al mundo ceniciento

20 del alfil desaparejo, de la espada
inerte, del borroso telescopio,
del sándalo mordido por el opio,
del polvo, del azar y de la nada.

¿Quién no se ha demorado ante el severo
y tétrico instrumento que acompaña
en la diestra del dios a la guadaña
y cuyas líneas repitió Durero?

25 Por el ápice abierto el cono inverso
deja caer la cautelosa arena,
oro gradual que se desprende y llena
el cóncavo cristal de su universo.

30 Hay un agrado en observar la arcana
arena que resbala y que declina
y, a punto de caer, se arremolina
con una prisa que es del todo humana.

35 La arena de los ciclos es la misma
e infinita es la historia de la arena;
así, bajo tus dichas o tu pena,
la invulnerable eternidad se abisma.

No se detiene nunca la caída.
Yo me desangro, no el cristal. El rito
de decantar la arena es infinito
40 y con la arena se nos va la vida.

En los minutos de la arena creo
sentir el tiempo cósmico: la historia
que encierra en sus espejos la memoria
o que ha disuelto el mágico Leteo.

45 El pilar de humo y el pilar de fuego,
 Cartago y Roma y su apretada guerra,
 Simón Mago, los siete pies de tierra
 que el rey sajón ofrece al rey noruego,

 todo lo arrastra y pierde este incansable
 50 hilo sutil de arena numerosa.
 No he de salvarme yo, fortuita cosa
 de tiempo, que es materia deleznable.

OP, 119-121

La enumeración es un recurso aprendido en Whitman y pretende abarcar el mayor número de objetos dentro del poema, para que éste sea, en sí, una imagen del mundo. Sin embargo, en este caso, todo lo que se encuentra aquí se confunde y sirve para percibir el paso del tiempo. Veamos cómo se da esto.

En el primer cuarteto se alude al reloj de sol y a la clepsidra. Veremos que, a lo largo de todo el poema, estos objetos no serán nombrados en momento alguno y que dicha alusión sirve para resaltar el reloj de arena y el paso del tiempo. Además, hasta aquí aún no conocemos el objeto directo de *medir*, en el primer verso. En el segundo cuarteto sabemos que se trata del tiempo y de nuevo entramos en ese sistema de símbolos pobres anunciados en “Arte poética”. Sorprende la cantidad de alusiones que pueden encontrarse del quinto al octavo verso: el reloj de sol y la clepsidra son símbolos del tiempo y el destino. El primero es la sombra que avanza en el día, “imponderable”, ligera, sin que sea percibida; la segunda es el agua, Heráclito y todas las alusiones que Occidente le ha atribuido a este elemento.

Del verso noveno al vigésimocuarto se prepara la transición para describir el reloj de arena. Esta parte es de carácter denotativo y su sentido queda bastante claro. Poco después tenemos la descripción del objeto. En el verso 32, el poeta establece la identificación entre la caída de la arena y la persona que la observa. Así, el poema, que hasta entonces había tenido un carácter descriptivo, toma otro giro: una vez identificados el tiempo con los objetos y la vida humana, comienza el tono metafísico. La arena es siempre la misma y, al cabo de sus repeticiones unívocas, contiene el infinito, por eso todo es caída (verso 37). Pero esto no tiene consecuencias para el objeto, obviamente, sino, un tanto a la manera de Berkeley, para quien mira y siente esa caída. Luego de que estos elementos son igualados, del destino individual pasamos a otro nivel: la historia, que, desde las civilizaciones antiguas, se confunde con la caída de la arena. Finalmente, el poeta concluye que si todo se ha perdido, él no podrá salvarse.

Hemos visto cómo una cosa está contenida en otra hasta el infinito, en varios poemas. ¿Podría decirse que ésta es una regla de construcción en Borges? En cierto sentido sí, pues se trata de una manera de reproducir, a nivel estilístico, el infinito. En retórica se le conoce como *metalepsis* o *mise en abîme*. Por supuesto, no se trata de una ley verificable en cada texto. De hecho, si miramos en los poemas amorosos, esta figura de construcción difícilmente aparecerá. En cambio, estará presente casi siempre que el poeta vincule el infinito con cualquier objeto. La *mise en abîme* ocupa, curiosamente, uno de los recursos más empleados por Borges, sobre todo en los poemas de *El hacedor*. En la obra poética de madurez, las metáforas se irán dosificando, las hipálages se restringirán a un puñado, los adjetivos serán los más

evidentes para el sustantivo —a la manera de los epítetos de la poesía clásica—, las rimas serán las más simples (hombre/nombre, cosa/rosa), pero las metalepsis abundarán para enfrentar al lector con el infinito y el abismo. Tomemos un último poema de *El hacedor* para verificar lo anterior. En este caso analizaremos “Ajedrez”. El poema está compuesto por dos sonetos. Hemos decidido no abordar la primera parte porque no constituye más que una descripción que funge como presentación de las piezas del juego. Tomaremos, pues, sólo el segundo soneto.

II

Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada
 reina, torre directa y peón ladino
 sobre lo negro y blanco del camino
 buscan y libran su batalla armada.

5 No saben que la mano señalada
 del jugador gobierna su destino,
 no saben que un rigor adamantino
 sujeta su albedrío y su jornada.

También el jugador es prisionero
 10 (la sentencia es de Omar) de otro tablero
 de negras noches y de blancos días.

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

Prácticamente todos los recursos que hemos resaltado de la poética borgiana se encuentran en este soneto. El primer cuarteto, concretamente los dos primeros versos, es una buena muestra para ver qué entendía Borges por adjetivación. Ninguno de los adjetivos es inusitado; al contrario, son de lo más ordinario y, justamente por eso, resultan extremadamente eficaces. Basta con conocer los movimientos del ajedrez para comprender la claridad que el adjetivo da a cada pieza. Para no caer en una paráfrasis torpe de un poema bastante claro, iremos a los tercetos.

Luego de ver que las piezas, ignorantes de que son parte de un juego, son movidas por un jugador, Borges recurre a la cita de un poeta persa. El poema tal vez deba su origen a una cuarteta de Omar Khayyám, traducido por el poeta irlandés Edward Fitzgerald. Con probabilidad Borges conoció esta misma versión:

*'Tis all a Chequer-board of Nights and Days
where Destiny with Men for Pieces plays:
Hither and thither moves, and mates, and slays,
And one by one back in the Closet lays.⁶⁶*

Luego de citar a Omar, Borges postula que, si el hombre está sujeto a otro tablero, éste debe ser movido por otro jugador —Dios—, a su vez movido por otro... Y en esta metalepsis se pregunta por la existencia del comienzo de esa trama, es decir, por el primer motor del juego.

⁶⁶ Omar Khayyám, *Rubáiyát*, trad. Edward Fitzgerald, New York: Avon Books, 1941, [cuarteta XLIX] p. 106.

Por supuesto que cuanto hemos dicho aquí no pretende ser un listado de reglas verificables en cada uno de los textos. Se trata sólo de ciertas reglas de construcción y dicción que permiten vislumbrar una poética del autor argentino. Sería muy arriesgado decir que este modelo persiste en el resto de los poemas. Sin embargo, es posible verificar que cuanto hemos propuesto aquí no es más que una serie de rasgos que se presenta en repetidas ocasiones en los poemas de *El hacedor*. Ahora, para concluir este trabajo, desarrollaremos una de nuestras últimas hipótesis, vinculada con la sección final del libro.

c) Las máscaras de *Museo*

Hemos dicho en el segundo capítulo que, en su poesía, Borges siempre es grave, carece de motivos lúdicos y, a diferencia de su prosa, nunca se abandona a los grandes artificios (no en vano esta última palabra dio título a los cuentos de 1944, después recogidos en *Ficciones*). Hay, sin embargo, una excepción: el título que da nombre a la sección *Museo*, parte final de *El hacedor*. El título, insisto, que no los poemas. Pronto veremos por qué.⁶⁷

Durante los años treinta, Borges y Bioy Casares compartieron una sección en la revista *Destiempo*. Sus colaboraciones consistían, principalmente, en presentar extractos de libros —fragmentos que tanto les fascinaban, a la manera de los que componen los *Cuentos breves y extraordinarios* (1955) y el *Libro del cielo y del infierno* (1960)— o prosas cortas de su autoría cuyo fin era divertir al lector. Estas colaboraciones nunca aparecieron firmadas por ninguno de ellos. Al calce siempre se encontraban los nombres más insospechados: Luis de Góngora, José Ortega y Gasset, William Blake, Herman Melville y, entre otros más, El apache argentino (!). El nombre de esta columna hecha de plagios y falsas atribuciones era, justamente, *Museo*. Así que cuando Borges retoma este nombre para intitular una sección con trabajos de autores inexistentes, recupera también, de alguna manera, el juego de su

⁶⁷ Antes de seguir valdría la pena mencionar que, por lo que he podido saber y por sorprendente que parezca, no existe ningún estudio sobre esta sección del libro. Es verdad que Paul Cheselka le dedica unos comentarios en su estudio *The Poetry and Poetics of Jorge Luis Borges*, pero no le da la menor importancia, justamente por considerar que no es más que un juego hecho de poemas breves. De tal manera que, en esta parte del presente trabajo, las hipótesis y los comentarios aventurados son total responsabilidad del autor. Queda, también, una invitación para futuras investigaciones y lecturas del escritor argentino.

juventud. Tal vez este artificio está hecho de manera muy personal, o como un guiño para algunos lectores que tuvieran la capacidad de asociar la vieja sección periódica con la reciente sección bibliográfica. De cualquier modo, la alusión al juego está allí. Por otra parte, hay un segundo juego, ya que Borges recupera la palabra *museo* no en su acepción moderna de “lugar donde se guardan colecciones de objetos artísticos” (DRAE), sino en su sentido etimológico: lugar consagrado a las musas —y a la poesía, por lo tanto.

Museo está compuesto de siete textos: cinco poemas y dos microficciones, situadas en los extremos. La prosa del cierre, “In memoriam J. F. K”, no es más que la reiteración borgiana de la repetición de los destinos: el asesinato de Kennedy es una variante del acto iniciado por Caín... Más afortunada es la prosa titulada “Del rigor de la ciencia”, atribuida a un navegante andaluz del siglo XVII, en que se cuenta el desarrollo de la cartografía en un imperio desconocido. Estas prosas, sin embargo, no cuentan con una vida propia tan evidente como para que no reconozcamos que, en el fondo, se encuentra Borges. Mejor suerte corren los cinco poemas restantes, cuya ejecución, me parece, no tiene par en la obra de Borges, pues, pese a su brevedad, es posible afirmar que se trata de casos de heteronimia.

Antes que nada, valdría la pena preguntarnos qué es un heterónimo. No pretendemos dar aquí una definición precisa, pues ésta constituiría, en sí misma, un largo trabajo de poética comparada, ya que se trata de uno de los fenómenos más importantes en la poesía del siglo XX. Basta mencionar que, al iniciar el siglo pasado, la poesía lírica sufrió una reestructuración en muchos sentidos, debida a los cambios de paradigmas en Occidente. No sólo apareció el psicoanálisis, producto de una

crisis del yo, sino que además cayeron las monarquías, la vida social se secularizó en extremo y la vida privada, por fin liberada de los grandes discursos que ejercían autoacción en las personas, se volcó hacia la conciencia de sí y al cultivo de los placeres corporales. Como consecuencia de la secularización, en parte producida por la muerte que Nietzsche dio a la metafísica y a Dios, apareció *el otro*, que hasta ahora ha venido a redefinir todo lo que se había entendido por ética. También aparecieron, con la *Carta al lord Chandos* de Hofmannsthal, en 1901, la crisis del lenguaje literario y, poco más tarde, la crítica del lenguaje con Wittgenstein. No pretendo hacer historia de las mentalidades ni crítica social de ningún tipo; sólo quiero dejar en claro que la lírica se vio completamente afectada por estos factores y que, en el siglo XX, la relación entre el poeta —sujeto— y la poesía —objeto— tuvo una crisis que ninguna otra época conoció. Dejemos esto para futuras investigaciones.

Como quiera que sea, la poesía se enriqueció con nuevas maneras de dar continuidad a la lírica sin que ésta estuviera directamente vinculada con ese nuevo yo conflictivo, desordenado y en crisis continua que nos heredó el siglo XX. A este recurso es a lo que llamo despersonalización en la lírica: el poeta crea bajo un estilo, una dicción y una serie de recursos que le son propios, pero sin que este conjunto contenga una experiencia propia, personal ni directa. Existen, a grandes rasgos, dos formas de despersonalización: la heteronimia y las máscaras o personas. En el primer caso el resultado es una obra creada a partir de otra personalidad y el sujeto se convierte en objeto de sí mismo, en alguien completamente diferente. El heterónimo no es un *alter ego* ni un personaje; es el resultado de la nueva crisis y

pluralidad de la personalidad en Occidente. Quién mejor que Antonio Tabucchi, uno de los máximos estudiosos de Fernando Pessoa, para explicarnos este fenómeno.

Para él, los heterónimos

ne sont pas de personnages normaux qui doivent vivre une histoire; ce sont des personnages qui doivent feindre cette histoire. Ce sont des créatures créatrices, ce sont des poètes : c'est-à-dire des créatures de fiction qui, à leur tour, produisent la fiction de la littérature.

Ces créatures de fiction et cette fiction de la littérature, enfin, cette particulière et double vérité de Pessoa, utilisent des concepts qui valent por *tout le monde et partout*, c'est-à-dire de concepts universels, des *endoxa*.⁶⁸

En ese sentido, sólo serían heterónimos los poetas creados por Pessoa, el A. O. Barnabooth de Valéry Larbaud y, de manera menos evidente, el Juan de Mairena de Antonio Machado y el T. E. Hulme de Ezra Pound.

En cuanto a la máscara o persona, el proceso es más simple pero menos evidente. Para definirla tendríamos que partir de la enunciación y la crisis de la lírica: “La primera persona de una poesía lírica, ya sea primariamente confesional o primariamente dramática, sirve para expresar un gesto, no para documentar una identidad o para establecer hechos biográficos. Sólo cuando los poetas olvidan esto la primera persona se vuelve ‘egoísta’ y por lo general también aburrida”.⁶⁹ A partir de esta cita de Hamburger, podríamos decir que, para escapar de esa poesía

⁶⁸ [Los heterónimos no son personajes normales que deben fingir una historia; son personajes que deben fingir esta historia. Son criaturas creativas, son poetas: es decir, criaturas de ficción que, , producen la ficción de la literatura. Estas criaturas de ficción y esta ficción de la literatura, finalmente, esta particular y doble verdad de Pessoa, utilizan conceptos que valen para todo el mundo y en todo lugar, es decir, conceptos universales: endoxa] Antonio Tabucchi, *La Nostalgie du possible. Sur Pessoa*, Paris: Éditions du Seuil, 1998, p. 29. En este volumen se recogen las conferencias dictadas por el narrador italiano en la Sorbona durante 1994. Las cursivas son del autor.

⁶⁹ Michael Hamburger, *La verdad de la poesía*, México: FCE, 1991, p. 87.

“egoísta”, los poetas han recurrido al enmascaramiento: escindir el yo, separar la primera persona del poema de la persona del poeta. Ya hemos mencionado en la introducción que este fenómeno se verifica con mayor frecuencia en la lírica inglesa. Habría que añadir que con Nerval, Baudelaire y Rimbaud adquiere una dirección precisa —la de la otredad: *J'est un autre*— y que en el siglo XX se generalizó entre los grandes poetas y adquirió muchas formas. De esta manera, es fácil ver como máscaras la inteligencia o la conciencia en Valéry, la historia en Kavafis o en Pound, el drama en Eliot, y un largo etcétera que podría prolongarse tanto como las diversas obras poéticas del siglo pasado.

Lo cierto es que todo esto recae sobre la última sección de *El hacedor*. Ya hemos visto como, poco a poco, en sus poemas, Borges da el paso del autor a la máscara. Ahora viene la parte más arriesgada de este trabajo: ¿Podríamos afirmar que los poemas recogidos en *Museo* son producto de los heterónimos? La respuesta inmediata sería un no, y podríamos alegar varios motivos: sólo se trata de una muestra poética por cada autor ficticio, es decir, no estamos frente a una obra; luego, ignoramos todo sobre esos autores inventados y apenas si tenemos los rasgos de una personalidad más que una personalidad poética en sí misma. Además el problema de la atribución a otros autores ha estado presente desde el *Quijote* (recuérdense los versos iniciales de la novela atribuidos a todo tipo de autor). Pero, entonces, ¿no estarían aquí mismo la paradoja y la clave para afirmar que sí es posible encontrar una muestra heteronímica en *Museo*? En el propio argumento negativo que hemos dado es posible encontrar una apertura para ir a otro lado: efectivamente, la atribución de textos ya existía y el mismo Borges la había utilizado,

pero como un juego, mientras que en *Museo* el tono de los poemas es grave. Ahora, veamos que, si bien no hay obra ni personalidad poéticas, sí existen los trazos de éstas y cada poema, por su forma y tema, puede verse como un objeto completamente alejado del resto de la poesía borgiana. Los poetas de *Museo* son “creaturas creativas” —para utilizar la fórmula de Tabucchi—, que, pese a su escasa obra, dejan ver los rasgos de una personalidad ajena al resto de los poemas de Borges.

Pero, haciendo a un lado las dicusiones, vayamos a los poemas y dejemos que éstos nos hablen. Comencemos por “Cuarteta”:

Murieron otros, pero ello aconteció en el pasado,
que es la estación (nadie lo ignora) más propicia a la muerte.
¿Es posible que yo, súbdito de Yaqub Almansur,
muera como tuvieron que morir las rosas y Aristóteles?

*Del Diván de Almotásim el Magrebí (siglo XII).*⁷⁰

OP, 165

De entrada, el título revela, más que un tipo de estrofa, un proceso de construcción poética de los poetas persas, quienes, como Omar Khayyám, escribían en este género breve y condensado. Sus poemas carecían de títulos y sólo se les conocía como cuartetos (de hecho esto quiere decir *Rubáiyát*). En esta cuarteta vemos, a un mismo tiempo, la inquietud y la arrogancia del poeta: sabe que la gente muere, pero que eso le ha ocurrido a los otros; él no lo ha verificado. De cualquier manera, se interroga si él, siendo un personaje importante, tendrá que morir como

⁷⁰ Copio el poema con todas las referencias “bibliográficas” y “autorales” con que aparece en la edición de Emecé. De igual manera haré con los restantes poemas de la sección.

las rosas y Aristóteles (!). Se trata de un hombre que, incluso frente a la muerte, no hace a un lado su soberbia.

El siguiente poema es “Límites”:

Hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar.
 Hay una calle próxima que está vedada a mis pasos,
 hay un espejo que me ha visto por última vez,
 hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo.
 5 Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos)
 hay alguno que ya nunca abriré.
 Este verano cumpliré cincuenta años;
 la muerte me desgasta, incesante.

De *Inscripciones*, de JULIO PLATERO HAEDO

(Montevideo, 1923).

OP, 166

En este poema es menos evidente la separación entre Borges y Julio Platero Haedo. En principio, porque existe otro poema con el mismo título en *El otro, el mismo*; además, tanto el tono parsimonioso como las enumeraciones y el tipo de alusiones resultan demasiado borgianas. De poco valen ciertos recursos que pretenden disuadirnos de que el poema es obra de un autor que toca los fines del modernismo: la cita inicial a Verlaine y el título *Inscripciones*, que recuerda la fascinación por los relieves y la joyería de los poetas franceses del siglo XIX —sobre todo Théophile Gautier—, no bastan para que podamos distinguir a Borges entre líneas. Mucho más afortunados son los tres poemas restantes. Vayamos a “El poeta declara su nombradía”:

El círculo del cielo mide mi gloria,
 las bibliotecas del Oriente se disputan mis versos,
 los emires me buscan para llenarme de oro la boca,
 los ángeles ya saben de memoria mi último zéjel.
 5 Mis instrumentos de trabajo son la humillación y la angustia;
 ojalá yo hubiera nacido muerto.

Del Diván de Abulcásim el Hadramí (siglo XII).

OP, 167

De nuevo nos encontramos frente a otro poeta persa del siglo XII cuya mayor virtud no es la modestia. Él sabe que es un gran poeta y que todos los órdenes políticos, culturales y religiosos reconocen su trabajo: el cielo, las bibliotecas, los emires y los ángeles. Sin embargo, lamenta que toda esa gloria se deba a una vida de oprobios y angustia. Se trata de un poeta que, al final, descubre que la fama es muy poca cosa si para conseguirla hay que llevar una vida de pesares, y es por eso que pide no haber nacido.

Mucho más interesante aún resulta “El enemigo generoso”:

Magnus Barford, en el año 1102, emprendió la conquista general de los reinos de Irlanda; se dice que la víspera de su muerte recibió este saludo de Muirchertach, rey de Dublín:

Que en tus ejércitos militen el oro y la tempestad,
 Magnus Barford.
 Que mañana, en los campos de mi reino, sea feliz tu batalla.
 Que tus manos de rey tejan terribles la tela de la espada.
 Que sean alimento del cisne rojo los que se oponen a tu espada.
 5 Que te sacien de gloria tus muchos dioses, que te sacien

de sangre.
 Que seas victorioso en la aurora rey que pisas a Irlanda.
 Que de tus muchos días ninguno brille como el día de mañana.
 Porque ese día será el último. Te lo juro, rey Magnus.
 Porque antes que se borre su luz, te venceré y te borraré,
 Magnus Barford.

De *Anhang zur Heimskringla* de H. GERING, 1893.

OP, 168

Este poema resulta interesante porque se vale de un doble enmascaramiento: no sólo se atribuye a un poeta alemán del siglo XIX, sino que, además, éste se vale de recursos de la poesía anglosajona medieval. En *Historia de la noche*, Borges dedicó un ensayo a las *kenningar*, nombre con que se conocía a los poemas del siglo X. A juicio del argentino, se trata de una poesía sostenida por artificios un tanto ásperos y rebuscados. En su construcción se emplean dos sustantivos y el resultado es muy cercano al de una metáfora. Así, “El enemigo generoso” está construido a la manera de esa vieja poesía. Esto se ejemplifica con claridad en frases como éstas: “la tela de la espada” para referir la guerra, y “el cisne rojo” en lugar de la sangre.

Finalmente, tenemos uno de los mejores poemas de la sección y, a mi parecer, uno de los más “grandes” de la obra borgiana, “Le regret d’Héraclite”:

Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca
 aquel en cuyo amor⁷¹ desfallecía Matilde Urbach.

GASPAR CAMERARIUS, en
Deliciae Poetarum Borussiae, VII, 16.

OP, 169

⁷¹ En la primera versión se leía “abrazo” en lugar de “amor”.

Estamos frente a uno de los poemas más enigmáticos de la colección, ya que, a diferencia de como hemos venido haciendo en los otros textos, en este caso sería difícil establecer una época o una corriente. Es más: incluso se dificulta la posibilidad de atribuir el texto a una tradición en particular, pues tenemos un título en francés, un poema de un dístico, una mujer de origen sajón y un autor de origen latino... sin embargo lo que queda, es el poder de evocación del poema. Este lamento de Heráclito es, por el tono patético, una muestra de un arte que Borges difícilmente ejecutaría bajo su propio nombre, y es por eso que lo vela de la mejor manera posible. En “Le regret d’Héraclite” encontramos el transcurso del tiempo como algo que impide conciliar la realidad y el deseo; hay una alusión indirecta al río —Heráclito y el tiempo— y al fuego —el amor y, de nuevo, Heráclito—. En ese sencillo dístico está sintetizado todo lo que el poeta, Gaspar Camerarius, siente frente a la imposibilidad. Este texto me parece excepcional porque, además de su valor literario, es la muestra de un Borges embaucador y artificioso que no se verá en ninguna otra parte de su poesía.

PUNTOS DE LLEGADA

Hasta aquí hemos revisado poco más de treinta años de la creación poética de Jorge Luis Borges. Aunque en apariencia resulta bastante largo, este periodo no abarca más que cuatro libros del poeta: tres de juventud y uno de madurez. Durante esos años, nuestro autor se dio a la tarea de buscar una expresión en que pudiera volcar todas sus inquietudes metafísicas, sus aspiraciones intelectuales y sus reflexiones. No lo logró sino hasta muy tarde, cuando ya estaba completamente ciego y podía dedicar sus días a la minuciosa tarea de escandir un endecasílabo.

Hemos visto cómo el joven poeta intentaba escribir una obra alejada del modernismo y, de alguna manera, a esto se debe que hubiera abrazado el credo vanguardista, pues como pudimos verlo a la luz de las *Cartas del fervor*, desde los veinte años Borges desconfiaba de las vanguardias. Poco después, el ultraísmo fue sustituido por el criollismo como medio para seguir contra la corriente de Leopoldo Lugones y sus epígonos. A esto se debe que la poética de estos años se caracterice por la inestabilidad, las paradojas y las contradicciones en todos los sentidos: desde los credos estéticos y políticos hasta los detalles más ínfimos como la ortografía. Hemos vinculado esta etapa, en que la producción poética está fuertemente ligada a los acontecimientos biográficos, con la noción de autor.

Poco después hemos visto el agotamiento de la poética juvenil y hemos estudiado, con apego riguroso a la cronología, los poemas que Borges escribió durante el “hiato poético”. Esto sirvió para identificar los recursos, los temas y las formas que el poeta adoptó o hizo a un lado, hasta que, poco a poco, logró concebir

una poética propia que le permitiera dedicarse de lleno a la poesía durante toda su madurez.

Si intentáramos hacer un balance de lo que aquí se ha dicho, podríamos afirmar que la evolución poética de Borges se caracteriza por la búsqueda de una salida: la escapatoria de la contradicción, que tanto lo acosó en sus años de aprendizaje. En cierto sentido, sus tres primeros poemarios son eso: una escisión, una paradoja interna, entre la idea y la ejecución de la obra. Desde su juventud, Borges proclamaba una poesía concentrada en la metáfora, pero ésta apenas si aparece en sus versos iniciales; “inventa” su propia idea de los arrabales y los compadritos, pero defiende una literatura de élites. Es por eso que encuentra en la despersonalización un camino para liberarse de todas estas contradicciones.

Por otra parte, Borges comprende que la metáfora no puede ser el centro de la lírica y decide buscar un cauce poético más cercano al mito y al símbolo. Esta búsqueda, que se dio durante treinta años, es una sucesión de constantes reflexiones y cambios de puntos de vista que a la larga desembocaron en la conciencia de una tradición literaria y de un orden circular y eterno.

En cierto sentido, podríamos afirmar que, pese a la ardua lucha que libró contra la paradoja, ésta jamás lo abandonó y, en términos de estilística, siguió acosándolo incluso en su madurez. ¿Qué queremos decir con esto? La elaboración del estilo es exactamente lo contrario a lo pregonado por Borges. Al demorarse en la hilvanación de cada palabra, el juego de la impersonalidad que decide jugar le hace trampa: la detallada elaboración de sus textos lo acerca a Góngora, Mallarmé, Joyce... Es decir, el irreconciliable centro de sus ataques... Por fortuna, como hemos

visto, esto se hace más evidente en su prosa que en su poesía. Podríamos afirmar sin riesgos que es en ésta donde se produce la mayor coherencia de todo lo que hizo Borges.

Finalmente, podemos afirmar que en los cuatro libros estudiados, en esos treinta y tantos años de recorrido poético, es posible observar una cosa: El autor, el poeta tiene que diluirse porque cree en un cosmos coherente, eterno e infinito. La poesía ha de ser como esa esfera de Pascal donde todo se sostiene y corresponde: estética, herencias, temas, metros, léxico... No puede haber cabida para Jorge Luis Borges en un mundo de "arquetipos y esplendores". Por eso el poeta debe aspirar a ser un hacedor y permitir que su voz sea la de Whitman, Keats, Dante, los poetas persas y anglosajones, Homero...

APÉNDICE

*Relación de poemas publicados y ediciones
de la poesía completa hechas entre 1929 y 1960*⁷²

1933

“Atardecer”, *El Litoral*, Santa Fe, 1 de ene. de 1933, sección literaria, s/p.

1936

“Insomnio”, *Sur*, año 6, núm. 27, dic. de 1936, pp. 71-72.

1940

“La noche cíclica”, *La Nación*, 6 de oct. de 1940, 2ª sec., p. 2.

“Para la noche del 24 de Diciembre de 1940, en Inglaterra”, *Saber vivir*, núm. 4-5,
nov.-dic. de 1940, p. 20.

1943

Poemas (1923-1943), Buenos Aires: Losada, 1943 (Poetas de España y América),
181 pp.

“Poema conjetural”, *La Nación*, 4 de jul. de 1943, 2ª sec., p. 1.

1953

“A un poeta menor de la antología”, *La Nación*, 12 de abril de 1953, 2ª sec., p. 1.

“Mateo XXV, 30”, *La Nación*, 15 de nov. de 1953, 2ª sec., p. 1.

1954

“Página para recordar al Coronel Suárez, vencedor en Junín”, *Sur*, núm. 226, ene.-
feb. de 1954, pp. 47-48.

⁷² Este apéndice fue elaborado a partir de la rigurosa obra de Nicolás Helft, *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*, Buenos Aires: FCE, 1997.

Poemas 1923-1953, Buenos Aires: Emecé, 1954 (Obras Completas de Jorge Luis Borges, v. II), 174 pp.

1955

Nueve poemas, Buenos Aires: El Mangrullo, 1955, 36 pp.

1958

Poemas 1923-1958, 2ª ed., Buenos Aires: Emecé, 1958 (Obras Completas de Jorge Luis Borges, v. II), 182 pp.

“Límites”, *La Nación*, 30 de marzo de 1958, 2ª sec., p. 1.

“Una brújula”, *Sur*, núm. 251, mar.-abr. de 1958, p. 1.

“Una llave en Salónica”, *Sur*, núm. 251, mar.-abr. de 1958, p. 2.

“Un poeta del siglo XIII”, *Sur*, núm. 251, mar.-abr. de 1958, pp. 2-3.

“Un soldado de Urbina”, *Sur*, núm. 251, mar.-abr. de 1958, p. 3.

“Baltasar Gracián”, *Sur*, núm. 252, mayo-junio de 1958, pp. 9-10.

“El Golem”, *Davar*, núm. 77, jul.-ago. de 1958, pp. 3-5.

“El tango”, *Sur*, núm. 253, jul.-ago. de 1958, p. 13.

“Un sajón”, *Cuadernos americanos*, México, año 17, núm. 100, jul.-oct. de 1958, pp. 417-418.

“La lluvia”, *Boletín de la Academia Argentina de las Letras*, t. 23, núm. 90, oct.-dic. de 1958, p. 529.

1959

“El reloj de arena”, *La Nación*, 15 de mar. de 1959, 2ª sec., p. 1.

“Los espejos”, *La Nación*, 30 de ago. de 1959, 3ª sec., p. 1.

“La luna”, *Sur*, núm. 260, sept.-oct. de 1959, pp. 13-15.

1960

El hacedor, Buenos Aires: Emecé, 1960 (Obras Completas de Jorge Luis Borges, v.

IX) 109 pp.

BIBLIOGRAFÍA⁷³

a) Bibliografía directa:

Inquisiciones, [Buenos Aires: Proa, 1925] Madrid: Alianza Editorial, 1999 (El libro de bolsillo, Biblioteca de autor, núm. 0019).

El tamaño de mi esperanza, [Buenos Aires: Proa, 1926] Madrid: Alianza Editorial, 1999 (El libro de bolsillo, Biblioteca de autor, núm. 0017).

El idioma de los argentinos, [Buenos Aires: M. Gleizer, 1928] Madrid: Alianza Editorial, 1999 (El libro de bolsillo, Biblioteca de autor, núm. 0018).

Evaristo Carriego, [Buenos Aires: M. Gleizer, 1930] Madrid: Alianza Editorial, 1999 (El libro de bolsillo, Biblioteca de autor, núm. 0013).

Discusión, [Buenos Aires: M. Gleizer, 1932] Madrid: Alianza Editorial, 1999 (El libro de bolsillo, Biblioteca de autor, núm. 0011).

Historia universal de la infamia, [Buenos Aires: Tor, 1935] Madrid: Alianza Editorial, 1997 (El libro de bolsillo, Biblioteca de autor, núm. 0004).

Historia de la eternidad, [Buenos Aires: Viau y Zona, 1936] Madrid: Alianza Editorial, 2002 (El libro de bolsillo, Biblioteca de autor, núm. 005).

Ficciones, [Buenos Aires: Sur, 1944] Madrid: Alianza Editorial, 1997 (El libro de bolsillo, Biblioteca de autor, núm. 0002).

El Aleph, [Buenos Aires: Losada, 1949] México: Alianza Editorial, 1995 (El libro de bolsillo, núm. 309).

⁷³ Se han consignado no sólo las obras citadas, sino también aquéllas que fueron utilizadas durante el desarrollo del trabajo. En el caso de las obras de Borges, para conservar un orden cronológico, se ha colocado el pie de imprenta original entre corchetes, seguido de la edición consultada.

Otras inquisiciones, [Buenos Aires: Sur, 1952] Madrid: Alianza Editorial, 1999 (El libro de bolsillo, Biblioteca de autor, núm. 0006).

El hacedor, [Buenos Aires: Emecé, 1960] Madrid: Alianza Editorial, 1999 (El libro de bolsillo, Biblioteca de autor, núm. 0009).

Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo, México: FCE, 1983.

Ficcionario. Una antología de sus textos, ed., intr., próls. y notas de Emir Rodríguez Monegal, México: FCE, 1985.

Obra poética. 1923-1985, Buenos Aires: Emecé, 1995.

Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928), pról. de Joaquín Marco, notas de Carlos García, ed. al cuidado de Cristóbal Pera, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Emecé, 1999 (Círculo de Lectores).

Siete noches, epílogo de Roy Bartholomew, México: FCE, 2001.

Arte poética. Seis conferencias, trad. Justo Navarro, pról. Pere Gimferrer, ed., notas y epílogo de Calin-Andrei Mihailescu, Barcelona: Crítica, 2001.

Autobiografía. 1899-1970, [en coautoría con Norman Thomas di Giovanni] Buenos Aires: El Ateneo, 1999.

b) Bibliohemerografía indirecta:

ALCIRA ARANCIBIA, Juana (ed.), *Borges: nuevas lecturas*, Westminster, California:

Instituto Literario y Cultural Hispánico; Buenos Aires: Corregidor, 2001.

BLOCK DE BEHAR, *Borges. La pasión de una cita sin fin*, México: Siglo XXI, 1999.

CAPSUS, Cleon Wade, *The Poetry of Jorge Luis Borges, 1923-1963*. Albuquerque:

University of New Mexico, 1964.

CHESELKA, Paul, *The Poetry and Poetics of Jorge Luis Borges*, New York: Peter

Lang, 1987.

CUESTA ABAD, José Manuel, *Ficciones de una crisis: poética e interpretación en*

Borges, Madrid: Gredos, 1995.

ENGUÍDANOS, Miguel, "El criollismo de Borges", en *Papeles de Son Armadans*,

1964, núm. 97, pp. 17-32.

FLORES, Ángel, *Expliquémonos a Borges como poeta*, México: Siglo XXI, 1998.

GARCÍA DE ENTERRÍA, Eduardo, *La poesía de Borges y otros ensayos*, Madrid:

Mondadori, 1992.

GERTEL, Zunilda, *Borges y su retorno a la poesía*, Nueva York: University of

Iowa/Las Américas Publishing Company, 1968.

———, "La metáfora en la estética de Borges", en *Jorge Luis Borges*, ed. Jaime

Alazraki, Madrid: Taurus, 1976, pp. 92-100.

GONZÁLEZ, José Eduardo, *Borges and the Discourse of Modernity*, New York: State

University of New York at Binghamton, 1994.

HELFT, Nicolás, *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*, pról. Noé Jitrik, supervisión

general de Elida Lois, Buenos Aires: FCE, 1997.

- , *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados*, Buenos Aires: FCE, 2000.
- HIGGINS, James, "Poema de los dones", en *Expliquémonos a Borges como poeta*, comp. y pról. Ángel Flores, México: Siglo XXI, 1998, pp. 264-273.
- JAMES, P.D. *et al.*, *The Borges Lectures*, pról. Viscount Montgomery of Alamein, London: Anglo-Argentine Society, 1999.
- LEM, Stanislaw, "Unidad de los opuestos", en *Borges múltiple. Cuentos y ensayos de cuentistas*, compilación de Pablo Brescia y Lauro Zavala, México: UNAM, 1999, pp. 187-194 (Textos de Difusión Cultural, Serie El Estudio).
- LOUIS, Annick, *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*, Paris: Harmattan, 1997.
- MAIER, Linda S., *Borges and the European Avant-garde*, New York: Peter Lang, 1996.
- MATTALIA, Sonia, *Borges: entre la tradición y la vanguardia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1990.
- MENESES, Carlos, *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*, Barcelona: Olañeta Ed., 1978 (Pequeña Biblioteca Calamus Scriptoris, núm. 18).
- OLEA FRANCO, Rafael, *El otro Borges, el primer Borges*, Buenos Aires: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México/FCE, 1993.
- (ed.), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1999.
- PAZ, Octavio, "El arquero, la flecha y el blanco: Jorge Luis Borges", en *Obras completas*, t. II: *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000, pp. 936-950.

- PÉREZ, Alberto Julián, *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Madrid: Gredos, 1986 (Biblioteca Románica Hispánica, II; Estudios y ensayos, núm. 353).
- PICKENHAYN, Jorge Oscar, *Borges total: en prosa y en verso*, Buenos Aires: Corregidor, 1991.
- REYES PÉREZ, José de los, *Análisis de El hacedor de Jorge Luis Borges*, Caracas: La Casa de Bello, 1997 (Colección Zona Tórrida, Letras Universitarias, núm. 61).
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Borges. Una biografía literaria*, México: FCE, 1993.
- ROWE, William, Claudio CANAPARO y Annick LOUIS (comps.), *Jorge Luis Borges: intervenciones sobre pensamiento y literatura*, ed. Alejandro Kaufman, México: Paidós Mexicana, 2000.
- RUFFINELLI, Jorge, "Borges y el ultraísmo: un caso de estética y política", *Cuadernos Americanos*, mayo-junio de 1988, núm. 9, pp. 155-174.
- RUNNING, Thorpe, *Borges' Ultraist Movement and its Poets*, Michigan: International Book, 1981.
- SAINZ DE MEDRANO, Luis, "La poesía de Borges: el otro, el mismo", en *Borges y la literatura. Textos para un homenaje*, ed. Victorino Polo García, Murcia: Universidad de Murcia, 1989, pp. 191-209.
- SÁNCHEZ FERRER, José Luis, *El universo poético y narrativo de J. L. Borges*, Madrid: Anaya, 1992.
- SCARANO, Tommaso, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, Pisa: Giardini, 1987.

- , *Concordanze per lemma dell'opera in versi di J. L. Borges: con repertorio metrico e rimario*, Viareggio-Lucca: M. Baroni, 1992.
- SUCRE, Guillermo, *Borges, el poeta*, Caracas: Monte Ávila, 1967.
- , *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México: FCE, 1990.
- TISSERA, Graciela Esther, *El hilo de la fábula: la poesía de Jorge Luis Borges*, tesis doctoral, Philadelphia: University of Pennsylvania, 1992.
- TORO, Alfonso de y Fernando de Toro (eds.), *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana: Vervuert, 1999.
- TORRE, Guillermo de, "Para la prehistoria ultraísta de Borges", en *Jorge Luis Borges*, ed. Jaime Alazraki, Madrid: Taurus, 1976, pp. 81-91.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria, "El sentido de las variantes textuales en dos ediciones de *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges", *Revista Chilena de Literatura*, abril de 1984, núm. 23, pp. 67-78.
- XIRAU, Ramón, *Poesía y conocimiento: dos poetas y lo sagrado*, México: El Colegio Nacional, 1993.
- YUDIN, Florence L., *Nightglow: Borges' Poetics of Blindness*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1997 (Cátedra de Poética "Fray Luis de León").
- YURKIEVICH, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barcelona: Seix Barral, 1978.

c) Bibliografía auxiliar:

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, v. I, texto establecido y presentado por Claude Pichois, Paris: Gallimard, 1999 (Bibliothèque de la Pléiade).

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard, 2002.

BLOOM, Harold, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona: Anagrama, 2001.

CARREIRA, Antonio, "Jorge Guillén y la unicidad de su lenguaje", *Revista de Literatura*, 57 (1995), pp. 543-564.

ELIOT, T. S., *Selected Prose of T.S. Eliot*, introd. Frank Kermode, Nueva York: Harcourt/ Farrar, Straus and Giroux, 1975.

GIMFERRER, Pere, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona: Anagrama, 1990.

GOROSTIZA, José, *Poesía y poética*, ed. Edelmira Ramírez, México: Conaculta, 1988 (Colección Archivos, núm. 12).

HAMBURGER, Michael, *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, México: FCE, 1991.

JAEGER, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México: FCE, 1996.

KHAYYÁM, Omar, *Rubáiyát*, trad. Edward Fitzgerald, Nueva York: Avon Books, 1941.

RAMA, Carlos M., "El nacionalismo cultural argentino", *Latinoamérica*, 1976, núm. 9, pp. 139-167.

SANTILLÁN, Diego Abad de, *Diccionario de argentinismos de ayer y hoy*, Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina, 1976.

TABUCCHI, Antonio, *La Nostalgie du possible. Sur Pessoa*, Paris: Éditions du Seuil, 1998 (Points, 1080).

The Oxford English Dictionary, second edition, v. I, Oxford: Clarendon Press, 1989.

ULLA, Noemí, *Identidad rioplatense, 1930. La escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*, Buenos Aires: Torres Agüero Ed., 1990.