

La Poética de Jorge Luis Borges. Un intento de fundamentación

POR
VICENTE CERVERA SALINAS

SUMMARY

There are three basic pilars that support every literary work and to these must the critic refer when he tries to catch a glimpse of and describe the features that define the work: the author, the reader and the work itself. However, not wanting to take this statement as a categorical principle that should necessarily inspire all literary investigation, this work has resorted to those three pilars and to the function that each one of them has, considering it to be virtually the most general and complete method, able to fit the complex and heterogenous poetical world of Borges. The brilliant Argentine writer considers that the poet's mission is to transform not only reality and the world that surrounds him (to change everyday life into poetry) but also his ownself (the poet as the human being able to be other men, able to imagine other lives); for the reader a more creative than receptive function is reserved (to give life and meaning to the texts conceived and materialized by the author, in which way he becomes his ally, his accomplice); his poetry has a revealing function, nearly magical: it resumes the true identity of the creator (the «maker»), its varied elements draw the animal outline of the man who dedicated his whole life to it. The poetical «summa» of Borges will finally discover the human being who created it: «Llego a mi centro, la mi álgebra y mi clave, la mi espejo. ¡Pronto sabré quién soy».

Ya a principios de nuestro siglo, el agudo criterio de un hombre de la talla de Benedetto Croce señalaba el error a que había conducido la teoría de los géneros literarios cuando, con ella, los críticos o eruditos pretendían extraer juicios y categorías estéticas de lo que no era sino falaces abstracciones de unas realidades

—las obras literarias— sólo susceptibles de un acceso estético a su naturaleza, propia e individual, como expresión de un espíritu.

Años después, un escritor que enjuiciaba la obra por él mismo escrita, incidía en lo innecesario que resultaba imponer barreras teóricas a las manifestaciones artísticas que respondían a unas convicciones inherentes a cada escritor e incluso a cada texto. En más de una ocasión ha manifestado Borges su descrédito hacia las estéticas y hacia cualquier teoría que suponga imponer juicios apriorísticos a las expresiones literarias:

«No profeso una estética. ¿A qué agregar a los límites naturales que nos impone el hábito los de una teoría cualquiera? Las teorías, como las convicciones de orden político o religioso, no son otra cosa que estímulos. Varían para cada escritor. Whitman tuvo razón al negar la rima; esa negación hubiera sido una insensatez en el caso de Hugo»¹.

pero, ¿esto significa que nos sea imposible hallar un fundamento teórico aplicable a la suma lírica borgeana?

Creo que, sin necesidad de acudir a abstracciones extrañas a la singularidad de la obra artística, cabe extraer, de esas mismas manifestaciones reales que son los poemas, unas ideas comunes o principios indicadores de las pretensiones literarias de su creador que nos den cuenta de lo que éste concibe como esencial a la «poesía», de la finalidad última que late en el ejercicio de la misma, de aquello que a sí propio se exige en su labor creativa.

Todo «hacedor» que maneje ese material común a todos los hombres que es el lenguaje, apoya sus textos en un subyacente ideario que contiene su interpretación acerca de lo que elabora. El poeta mantiene con la poesía una dialéctica relación de entregas recíprocas. No ignora lo que le pide, pero también sabe lo que le entrega y, en el fondo del intercambio, está la irrevocable seguridad de que aquéllo, de alguna forma, ya no le pertenece.

INTEGRACION AUTOR-LECTOR

Jorge Luis Borges no es un autor indiferente a la recepción literaria de su obra. Su amor a la creación poética, al acto mismo de la escritura, no se traduce en desdén hacia la repercusión ulterior que sus textos produzcan en los posibles lectores que se acerquen a su obra, sino que, muy al contrario, considera que el verdadero aliento que puedan tener las páginas por él escritas, no surge hasta que ese objeto entre en contacto con una persona ajena, en un primer momento, a su naturaleza, y que, finalmente, vivifique y dé sentido a esa materia escrita, conjunción de palabras vacías de plena significación.

La esencia del texto, compara Borges en el umbral de su obra poética², es como el sabor de la manzana del que nos habla Berkeley, que no reside en la fruta

1 BORGES, Jorge Luis: Prólogo a *La Rosa profunda*, en *Obra Poética. 1923-1977*, Alianza-Emecé, 1981, pág. 420.

2 *Op. cit.*, pág. 21.

misma, sino en el contacto de ésta con el paladar de quien la prueba. La obra literaria, según esta argumentación, sólo halla su plenitud en el momento de su lectura por una persona distinta a su autor. Ello equivale a decir, como sostiene Roland Barthes y, en general, toda la «Nouvelle Critique», que el texto tiene tantas lecturas como lectores haya del mismo, o, según las palabras de Umberto Eco, que la obra es siempre abierta en cuanto a sus posibilidades interpretativas.

Borges aún va más allá en su valoración acerca de la apertura del texto, ya que acepta no sólo la multiplicidad de lecturas que los múltiples receptores del mismo le agregan, sino también la casi ilimitada capacidad de variación significativa que en el mismo lector puede hacer surgir un único texto, («También el texto es el cambiante río de Heráclito»), teoría que ejemplifica en la «quinta» de las «Siete noches» (la dedicada a la poesía) que componen esa interesante recopilación de espléndidas conferencias sobre sus más obsesivos temas, con una parábola de Emerson:

«Emerson dijo que una biblioteca es un gabinete mágico en el que hay muchos espíritus hechizados. Despiertan cuando los llamamos; mientras no abrimos un libro, ese libro, literalmente, geoméricamente, es un volumen, una cosa entre las cosas»³.

Esos «espíritus» hechizados, al decir de Borges, adoptan diferentes formas y figuras según qué lector, o qué momento de la vida de un mismo lector, abra el libro. En realidad, la crítica de nuestro siglo, y Borges con ella, no ha hecho más que relevar una teoría, que, con especial gracia y tino, ya exponía en el siglo XIV, Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, cuando hablaba de su fibro como un instrumento musical susceptible de tan variadas pulsiones interpretativas como intérpretes lo lean.

Esta cualidad que puede poseer una obra de sugerir distintos sentidos e, incluso, la de hacer referencia en sus páginas a esos potenciales lectores que, en el trayecto de su ya inmortal historia, van reconstruyéndola, es una de las más elogiadas por Borges en sus juicios literarios acerca de la obra poética de Walt Whitman. Aquellos versos del gran cantor norteamericano son la mejor expresión de esta virtud:

«Lleno de vida ahora, concreto, visible,
Yo, de cuarenta años de edad, en el año octogésimo tercero de los Estados,
A quien viva dentro de un siglo, dentro de cualquier cifra de siglos,
A tí, que no has nacido aún, a tí que te buscan estos cantos.
Cuando los leas, yo que era visible seré invisible,
Ahora eres tú, concreto, visible, el que los lee, el que los busca.
Imaginando lo feliz que serías si yo estuviera a tu lado y fuera tu amigo:

3 BORGES, Jorge Luis: *Siete noches*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1980, pág. 101.

Sé tan feliz como si yo estuviera a tu lado. (No estés demasiado seguro de que no esté contigo)»⁴.

Pero no es sólo Whitman quien canta a unos seres que, parejos a la línea del tiempo, contemplan la obra de quien, habiendo abandonado su presencia física, permanece en ella latente, dispuesto a revivir con cada lectura. También Borges busca el contacto de su obra con el supuesto receptor y en más de una ocasión alude a esa persona que se enfrenta a unos versos por él escritos, implicándola e invocándola desde el mismo texto.

Tal es el caso de las composiciones tituladas «Tú» y «A quien está leyéndome», en las cuales utiliza el mismo recurso que su predecesor, pero orientado en un muy distinto sentido: si Whitman realiza una llamada desde su tiempo a todo ser humano, y especialmente a sus lectores, para exaltar la grandeza y el vigor de la vida, que hará posible un diálogo con ellos en su no material existencia, Borges se dirige al hombre para recordarle sus más íntimas convicciones, sus más irreductibles pensamientos: el destino mortal que le aguarda, su vulnerabilidad de polvo,

«Sombra irás a la sombra que te aguarda
Fatal en el confin de tu jornada
Piensa que de algún modo ya estás muerto.»
(«A quien está leyéndome»). Pág. 253)⁵.

o la identidad que subyace a la diversidad de seres que somos el hombre:

«Un solo hombre ha nacido, un solo hombre ha muerto en la tierra.
Afirmar lo contrario es mera estadística, es una adición imposible».
(«Tú». Pág. 387).

Igualmente, a modo de fábula, la figura mitológica de Proteo le sirve para simbolizar la realidad humana: las formas cambiantes que el personaje adoptaba, así como su incapacidad para el recuerdo (diametralmente opuesta a la de «Funes el memorioso») revelan unas más que sobradas características para su atracción como metáfora del hombre. Aparecen así dos sonetos de idéntica factura e intencionalidad, de perfecta simetría formal y complementariedad temática. En ellos, se incide en la identificación última que entre el lector (al que se alude en el pareado final, tras haber expuesto en apretada y lograda síntesis la singularidad del mito) y el personaje existe:

«De Proteo el egipcio no te asombres
Tú, que eres uno y eres muchos hombres».
«Tú también estás hecho de inconstantes
Ayeres y mañanas. Mientras, antes...»

4 WHITMAN, Walt: *Hojas de Hierba*. Selección, traducción y prólogo de Jorge Luis Borges, Lumen, Barcelona, 1969, pág. 151.

5 La página corresponde a la edición *Obra Poética. 1923-1977*, Alianza-Emecé, Madrid, 1981. En adelante todas las páginas citadas en el texto corresponden a esta edición.

Como Borges y como Whitman, otro poeta, esta vez español, procura una íntima integración entre su obra y los lectores de ésta, aunque otorgando a los últimos una total libertad para intervenir, a manera de co-autores, en la existencia posterior de aquélla. León Felipe afirma que la obra, una vez escrita, ya no pertenece a su autor, al menos en cuanto a expresión (máxima libertad del «tú», no compartida por Borges); su contenido sí debe ser respetado. En él se hallan las verdaderas palabras que definen el espíritu de los hombres:

«Y si no os parece bien la puntuación y la división de los versos, los acomodáis a vuestro gusto. Si os agrada, podéis hasta cambiar una palabra y clarificar más una imagen. El dogma está más dentro. Y sólo con lo entrañable del poema debéis de ser respetuosos. No es el verbo sino la lágrima la que manda aquí ahora. Y si el llanto no es vuestro también, no es mío tampoco. No es nada, nada trascendente: una brizna de polvo que me irrita los ojos»⁶.

REVELACION DE UNA IDENTIDAD

Si la poesía debe tener una finalidad trascendente al acto de escritura, también ha de poseer un sentido inmanente a la voluntad creativa de un autor, que descubra la más abstracta concepción que de la poesía, como noción o entidad, haya ideado en sus lecturas y escritos.

Borges no excluye de antemano, como objeto susceptible de convertirse en poesía, ningún hecho que a nuestros sentidos se presente en nuestra diaria existencia. Cualquier realidad vital, nos afirma reiteradamente, contiene la suficiente intensidad como para suscitar en nosotros una emoción de signo estético. El poeta es aquel hombre cuya sensibilidad especial le permite transformar en poesía aquello que, aparentemente, es descarnada realidad:

«Para un verdadero poeta, cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es»⁷.

declaración que, aunque Borges jamás ejemplifique consigo mismo en tal sentido, tan sólo puede provenir de un verdadero poeta; de un hombre que haya sentido esa intensa emoción proveniente del mundo que ante sus ojos aparece. En realidad, su obra poética no es otra cosa que la demostración de este aserto transformada en palabras.

Así, en «Afterglow», nos devuelve con impresionante intensidad la captación de ese último brillo crepuscular que lucha por grabar un eco de luz contra la tiranía de las sombras:

6 LEON FELIPE: «Dedicatoria» de *El gran responsable*, en *Antología poética*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, págs. 95-96.

7 BORGES, Jorge Luis: Prólogo a *El oro de los tigres*, *op. cit.*, pág. 365.

«Nos duele sostener esa luz tirante y distinta,
 esa alucinación que impone al espacio
 el unánime miedo de la sombra
 y que cesa de golpe
 cuando notamos su falsía,
 como cesan los sueños
 cuando sabemos que soñamos».
 (Pág. 50).

Y en «Forjadura», un poema que Borges no ha querido reeditar, pero que permanece en las primeras ediciones de «Fervor de Buenos Aires», alude al momento de la creación lírica en los siguientes términos:

«Como un ciego de manos precursoras
 (...) voy palpando
 por las noches hendidas
 los versos venideros (...).
 He de encerrar el llanto de las tardes
 en el duro diamante del poema (...).
 Para ir sembrando versos
 la noche es una tierra labrantía»⁸.

Pero además de esta concepción de la poesía como verdad subyacente a las manifestaciones vitales, la actividad poética debe poseer una característica aún más valiosa: su ejercicio tendrá la virtud de desentrañar la verdadera personalidad de su ejecutante; el conjunto de la obra, la total compilación de versos y rimas, de estrofas y ritmos que configuran un todo poético, el corpus creativo total de un autor, dibujará, con trazos y manchas de color, el rostro del hombre que los materializó y animó. En esta clave habremos de entender la obra completa de Borges:

«Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara»⁹.

Y en esta misma clave debe ser interpretada el «Arte poética» borgeana, el poema en que Borges nos sintetiza las cualidades básicas a que su cultivo propende. Así, en siete ineludibles cuartetos, nos van siendo presentadas las piezas conformadoras de ese inasible concepto: el hombre inmerso en el río del tiempo; la vida y la muerte, formas de nuestro sueño, la poesía como actitud

⁸ BORGES, Jorge Luis: *Poemas 1923-1958*, Emecé, Buenos Aires, 1962, pág. 62.

⁹ Epílogo a *El Hacedor*, *op. cit.*, pág. 170.

simbolizadora; la inmortalidad que la nutre; la facultad reveladora que ésta esconde; la serena eternidad que dibuja; la paradoja del hombre proteico.

Tales características deben definir al arte poético según Borges. Su capacidad de transmutar el mundo exterior y apropiarlo para sí:

«Convertir el ultraje de los años
En una música, un rumor y un símbolo».
(Pág. 161).

Y la de reflejar el rostro de quien en ella se mira:

«A veces en la tarde una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara»¹⁰.

Asimismo, la poesía tiene la facultad de poder metaforizar las facultades físicas o inmateriales en que estriba la naturaleza de todo hombre:

«Sentir que la vigilia es otro sueño
Que sueña no soñar y que la muerte
Que teme nuestra carne es esa muerte
De cada noche, que se llama sueño».

Este culto a la metáfora como figura retórica y expresiva, es una de las constantes literarias de Borges más marcadas desde los comienzos de su escritura, pues ya en su juventud, estando en estrecho contacto con la intelectualidad española de aquel entonces, rendía, con sus compañeros de la vanguardia literaria de la que más tarde renegará, ilimitado tributo al tropo en los manifiestos ultraístas que contaron con su entusiasmado apoyo y que traspasó a tierras americanas, durante un primer período de alborozo por el movimiento, tras su regreso de España.

Guillermo de Torre, uno de los promotores de aquellas vanguardias de la primera mitad de siglo, recoge en un artículo declaraciones y poemas de esta etapa ultraísta que Borges ha querido ignorar («La secta, la equivocación ultraísta»). Allí leemos las «proclamas» defensoras de su ideario:

«Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los jugueteos de aquéllos que comparan entre sí cosas de forma semejante, equiparando con un circo a la luna»¹¹.

10 Adviértase la identidad léxica de la rima. Con ella logra una perfecta fusión fondo-forma: espejo expresivo y conceptual. Una interesante interpretación de este poema la hallamos en CU-NEO, M., Ana María: «Arte Poética de J. L. Borges. Proposición de una lectura», en *Revista Chilena de Literatura*, N.º 13, abril, 1979, págs. 5-23.

11 TORRE, Guillermo de: «Para la prehistoria ultraísta de Borges», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, CLXIX (enero 1964).

La enorme evolución estética que desde el co-autor de ese manifiesto al creador del «Arte poética» se observa incide también en su manera de entender y utilizar el tropo, ya no valorado como el único sustento del poema, y restringido, de la enorme variedad propugnada por el ultraísmo, a un muy limitado número de metáforas en las que pueden condensarse todas las demás ¹²:

«Haber ordenado en el dialecto de nuestro tiempo, las cinco o seis metáforas». («La fama») ¹³.

Algunas de esas pocas metáforas fundamentales que permanecen inalterables al fluir de la historia literaria están contempladas en la poética borgeana. Así ocurre con la doble identificación, en un principio contradictoria, del sueño con la vida y con la muerte.

Para Borges, la muerte es el sueño «nocturno», o, mejor, el tiempo de ese sueño no sujeto a rígidas coordenadas espacio-temporales; ese tiempo que se confunde con la eternidad debido a su no consciencia: la muerte es el sueño desde la perspectiva de nuestro soñar, de no saber que soñamos.

La vida, por el contrario, es, en claro eco calderoniano, un sueño desde la perspectiva de la vigilia. Es algo falaz e ilusorio, sombras y quimeras creadas por nuestra propia persona: un sueño desde el despertar de Segismundo, una confusión de nuestro ser.

Este metaforización de vida y muerte como sueños, que propone Borges, es allegable a la que podemos encontrar en su «hermano americano», Octavio Paz, quien en su «Soliloquio de medianoche» propone similar simbología:

«Intenté salir a la noche
y al alba comulgar con los que sufren,
mas como el rayo al caminante solitario
sobrecogió a mi espíritu una lívida certidumbre:
había muerto el sol y una eterna noche amanecía,
más negra y más oscura que la otra,
y el mundo, los árboles, los hombres, todo, yo mismo,
sólo eramos los fantasmas de mi sueño,
un sueño eterno, ya sin día ni despertar posible,
un sueño al que ya no mojaría la callada espuma del alba,
un sueño para el que nunca sonarían las trompetas del Juicio Final.
Porque nada, ni siquiera la muerte, acabará con este sueño» ¹⁴.

12 BORGES, Jorge Luis: «La metáfora», en *Historia de la eternidad*. Prosa completa, tomo I, Bruguera, Barcelona, 1980, págs. 351-354.

13 BORGES, Jorge Luis: *La cifra*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, pág. 79.

14 PAZ, Octavio: *Libertad bajo palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, pág. 102.

La poesía, por tanto, es capaz de expresar, y atrapar simbólicamente, las mayores realidades humanas. Revela la verdadera esencia del hombre que a ella se acerca, devolviéndole los rasgos que quizás él ignora. Así parece haberlo sentido Borges. La declaración inserta en su «Arte poética» se convierte en innegable verdad atendiendo al conjunto total de una obra, pero también observando el sentido concreto de algunos poemas: si en «Aquel» se describe un mapa anímico de «aquel» hombre que es Borges, en el «Elogio de la sombra» parece arribar, por medio de la poesía, la ceguera y la vejez, al conocimiento último de su persona; pero es en el «Otro poema de los dones» donde acudimos a la más certera caracterización de su yo, verdadera «acción de gracias» (dada a la vida, a Dios o a «el divino laberinto de causas y efectos», metáfora borgeana que así lo alude) que recoge en bella síntesis, sucesos de la Historia y de su historia, sentimientos y sensaciones, recuerdos y parábolas... El resultado final nos devuelve el auténtico rostro de su hacedor, del hombre que, presintiendo la cercanía de un final no temido, es capaz de convertir ese «ultraje» en poesía:

«Llego a mi centro.
A mi álgebra y mi clave,
a mi espejo.
Pronto sabré quién soy».
(Pag. 362).

EL OTRO, EL MISMO

Nos hallamos frente a un concepto sólo parcialmente definido. La poesía busca completar sus ciclos en el lector que al abrir el libro despierta los dormidos «espíritus» que en él se albergan. Ella misma revela la esencia más profunda del ser que practica su ejercicio... Pero, ¿qué papel queda reservado al poeta?, ¿cuál es la función definitoria de su capacidad compositiva?

Para Borges, hay una misión que le está encomendada a quien ejerza el oficio de poeta, misión nominativa de implicaciones demiúrgicas. Deberá devolver a las palabras la magia que en su origen tuvieron y que el desgaste de los años les ha ido borrando, reduciéndolas a signos carentes de vitalidad, de luz y de fuerza expresiva; esa virtud, derivada de la raíz irracional del lenguaje, convierte a la poesía en un «ajedrez misterioso» cuyas piezas, las palabras, son movidas por un «jugador» que pretende no tanto ganar una partida como buscar unas especiales disposiciones de aquéllas, tendentes a crear la belleza de quien las mira, a procurar la búsqueda del porqué de su diseño, a devolver la nitidez y el sentido primario que cada pieza poseía ¹⁵.

En «El advenimiento», uno de los más logrados poemas de Borges, nos es ejemplificada esta teoría de una sutil e interesante manera: el poeta cede su voz a

¹⁵ BORGES, Jorge Luis. Prólogos a *El otro, el mismo* y *La Rosa profunda*, *op. cit.*, págs. 174 y 419, respectivamente.

un hombre prehistórico que desde su eternidad nos revive la emoción que sintiera ante el «advenimiento» de unos animales que más tarde plasmaría en las rocas de una caverna «con ocre y bermellón» en un lugar que nunca sabría que sería llamado Altamira.

Este hombre, sin explicación racional ni causa lógica, cumple la función nominalista que Borges, como autor que sustenta la «ficción» y que redescubre el valor de la palabra, pide al poeta... mas ello sucede de forma mágica, casi divina («El danés que articulaba el nombre de Thor o el sajón que articulaba el nombre de Thunor no sabía si esas palabras significaban el dios del Trueno o el estrépito que sucede al relámpago») ¹⁶.

«Son los bisontes, dije. La palabra
No había pasado nunca por mis labios.
Pero sentí que tal era su nombre».
(Pág. 399).

De esta manera el poeta nominalizador es quien «Impone a cada cosa su preciso / y verdadero y no sabido nombre», quien suscribe la invocación de Juan Ramón: «Intelijencia / dame el nombre exacto de las cosas».

Sin embargo, el problema se complica cuando Borges profundiza en la naturaleza del lenguaje y se pregunta si realmente el signo lingüístico, como quería Saussure, es arbitrario o si, por el contrario, responde a un reflejo del concepto por él denotado. Se nos muestra, llegados a este punto, una dialéctica en la obra borgeana que se mueve entre los dos polos definidos en el «Cratilo» platónico.

En el diálogo de Platón, el personaje Cratilo defiende la exactitud natural de los nombres:

«Sin duda, Cratilo, lo que tú quieres decir es que cuando uno sabe de qué naturaleza es el hombre (...) al mismo tiempo podrá uno conocer el objeto, ya que éste es semejante al nombre...» ¹⁷.

La respuesta literaria de Borges a esta teoría la hallamos en la «Parábola del Palacio», uno de esos textos de mixta naturaleza (prosa poética) que dan vida a *El Hacedor*. En ella parece defenderse de manera simbólica, como ocurría con el genial «Belarmino» de la novela de Pérez de Ayala, la no arbitrariedad del signo lingüístico; las palabras que describen al palacio son el mismo palacio:

«Lo cierto, lo increíble, es que en el poema estaba entero y minucioso el palacio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos y cada instante desdichado o feliz de las gloriosas dinastías de mortales, de dioses y de dragones que habitaron en él

16 Prólogo a *La Rosa profunda*, *op. cit.*, pág. 175.

17 PLATÓN, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1979, pág. 548.

desde el interminable pasado. Todos callaron, pero el Emperador exclamó: ¡Me has arrebatado el palacio! y la espada de hierro del verdugo segó la vida del poeta»¹⁸.

Pero surge, prontamente, la voz antitética que dialoga en una búsqueda de la verdad: las palabras no son el arquetipo de las cosas. Para Sócrates, los nombres son «guías peligrosas» puesto que se alejan doblemente de la idea o arquetipo: no son sino símbolos de esos símbolos que son los entes de la realidad sensible¹⁹.

También Borges contrapone dialécticamente la postura encontrada. Tal es el sentido de la «rosa amarilla» que Marino no pudo ver en las palabras que la encerraban; de la rosa de «Blake», de la del propio Borges, «la rosa inalcanzable», «la rosa profunda»; tal es el de los tigres borgeanos buscados en sus poemas: su mera nominalización los aleja del tigre verdadero y «vertebrado», del que «más allá de las mitologías / pisa la tierra...». Ellos, los «tigres» del nombre, son realidades vacías. El tigre verdadero trasciende a la palabra:

«...Bien lo sé, pero algo
Me impone esta aventura indefinida,
Insensata y antigua, y persevero
En buscar por el tiempo de la tarde
El otro tigre, el que no está en el verso».
(«El otro tigre». Pág. 139).

Consciente de la limitación inherente a la palabra, reducida a simple signo denotativo, Borges desea «Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona», devolver esa naturaleza mágica que en sus orígenes poseía:

«Símbolos de otros símbolos, variaciones
Del futuro inglés o alemán me parecen estas palabras
Que alguna vez fueron imágenes
Y que un hombre usó para celebrar el mar o una espada.
Mañana volverán a vivir...».
(Pág. 155).

Y a esta tácita conversión en demiurgo, Borges añade otra preeminente finalidad al poeta, también de signo creativo: ya no sólo crear con el lenguaje las cualidades que pertenecieron a los nombres, sino también la de crear humanas realidades, la de «soñar» otros hombres y, por consiguiente, la de «serlos» en el sueño que supone la poetización de esas ajenas vidas.

La grandeza literaria de Borges consiste en elaborar un poema donde, res-

18 BORGES, Jorge Luis: *El Hacedor*, Emecé, Buenos Aires, 1967, pág. 42.

19 *Op. cit.* Preámbulo de Francisco P. Samaranch, pág. 505. Encontramos esta aplicación de la filosofía platónica en su polo socrático en HAHN, Oscar: «Borges. De los meros simulacros a los coincidentes puntuales», en *Revista Chilena de Literatura*, N.º 18, noviembre 1981, págs. 121-130.

pondiendo a su propia demanda, «pone en boca» de otro poeta, el metafísico inglés Robert Browning, sus propios pensamientos. Pero con ello no cesa el artificio: la razón de ser de ese trasvase ideológico estriba en que tales principios sobre la suerte del poeta son los que Borges extrae de las lecturas de los textos de Browning, al que considera, junto a Blake y Whitman, el único poeta que ha materializado en sus versos aquello que Borges considera esencial a la poesía. De esta forma, el argentino poetiza sus sustentos teóricos... y se los brinda, como suyos, a Browning:

«...haré que las comunes palabras
—naipes marcados del tahir, moneda de la plebe—
rindan la magia que fue suya
cuando Thor era el númen y el estrépito...».
(Pág. 424).

Robert Browning cumple, según Borges, el principio esencial y verdaderamente necesario a todo auténtico poeta: la capacidad de olvido de sí mismo y de adopción de las distintas personalidades de aquellos seres sobre quienes edifica su poesía, la capacidad de soñar otras vidas:

«Seré la cara que entreveo y que olvido,
seré Judas que acepta
la divina misión de ser traidor,
seré Calibán en la ciénaga (...)
seré el amigo que me odia (...)
y alguna vez seré Robert Browning».
(Pág. 425).

Esta naturaleza amoldable como un líquido al recipiente que lo contiene es, parejamente a Browning, la más definitoria de ese gran poeta que es Jorge Luis Borges, y la manera más bella y evidente de demostrarlo no podía ser otra que este mismo poema, donde, una vez más, utiliza el motivo de la «caja china» o «muñeca rusa»: Borges, el poeta, sueña ser Browning que resuelve ser poeta, es decir, que sueña otros seres. Puede que entonces nos surja una insoluble duda, ¿estamos oyendo a Borges soñando ser Browning?, ¿a Browning soñando ser otras vidas?...

Sin embargo, tampoco aquí cesa la maestría borgeana. La técnica poética con que Borges se convierte en Browning también está tomada del poeta inglés. Se trata del «monólogo dramático», aplicación poética que, según Borges, debemos a Browning, del conocido recurso teatral consistente en ceder la voz poética en primera persona a un sujeto que, distinto del propio autor, nos hablara «con sus propias palabras» y nos legara un poema «de su propia factura» sumiéndonos en un aparente olvido del verdadero autor de los versos.

Este recurso fue felizmente utilizado por Browning en no pocas ocasiones («My last duchess», «Andrea del Sarto», «The bishop orders his thomb», «Fra Lippo Lippi», etc.) y, en nuestro siglo, también en la poesía inglesa fue recogido

por T. S. Eliot («La canción de amor de J. Alfred Prufrock», «Tierra baldía», etc). Con Borges halla su plenitud en la lírica hispánica. A lo largo de su obra poética encontramos numerosos poemas en los que Borges ha cedido su voz a los distintos seres por él soñados: «Hengist Cyning» nos descubre la historia de una fidelidad en la valentía que significó la conquista de Inglaterra por los sajones; «Descartes» nos introduce en una angustiada duda metódica; «Alexander Selkirk» descubre con impotencia que su otro-yo ignora haber regresado de sus años de soledad en la isla; «Emerson» confiesa tristemente que «quisiera ser otro hombre» y Walt Whitman, al borde de la muerte, goza por la vitalidad de sus versos. El conquistador «Tamerlán» exalta la soberbia del triunfador; Omar I reflexiona antes de ordenar el incendio de la biblioteca de Alejandría, comprendiendo que aquella cultura que devasta volverá a ser creada por los hombres; Attar de Nishapur dirige una bella poesía a la rosa profunda, infinita, que Dios mostrará «a sus ojos muertos»; «El inquisidor» constata el olvido de Dios; «El conquistador», la valía del coraje; «Una llave en East Lansing» nos habla del «vago sueño» que entretiene su vida en espera de ser usada; «El general Quiroga» reafirma la ilimitada confianza en su persona mientras «va en coche a la muerte» y Heráclito se lamenta con amargura:

«Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca
Aquel en cuyo amor desfallecía Matilde Urbach».
(Pág. 169).

Borges alcanza con el «monólogo dramático» cimas poéticas difícilmente superables. Su adaptabilidad al espíritu del «otro», que nunca deja de ser «el mismo», ya que aquel que nos habla siempre encierra en su monólogo un pensamiento de Borges, lo capacita para convertirse, con Browning, en un gran soñador de hombres.

Pero esta identificación del yo con los otros descansa en un conocimiento previo de la identidad de todos los individuos de una misma especie, aprendido en Schopenhauer:

«Quien me oiga asegurar que el gato gris que ahora juega en el patio, es aquel mismo que brincaba y que travesaba hace quinientos años, pensará de mí lo que quiera, pero locura más extraña es imaginar que fundamentalmente es otro (...). Una infinita duración ha precedido mi nacimiento, ¿qué fui yo mientras tanto? Metafísicamente podría quizás contestarme: «Yo siempre he sido yo; es decir, cuantos dijeron yo durante ese tiempo, no eran otros que yo»²⁰.

Esta noción metafísica ha hecho posible una realidad poética. Borges puede así soñar otros hombres sin dejar de ser nunca él: el otro siempre es el mismo.

20 Borges cita a Schopenhauer. BORGES, Jorge Luis: *Historia de la eternidad, Prosa completa, op. cit.*, pág. 320.