

La autotranslación en la poesía de Borges: “Elegía”.

María Caballero Wangüemert
Universidad de Sevilla

“Escribirás poemas que te darán un agrado no compartido”
 (“El otro”, O.C. III: 13)

En absoluto se han cumplido estas palabras del personaje Borges en el cuento “El otro”, de *El libro de arena...* Estamos aquí porque compartimos con agrado la poesía del argentino sobre quien ¡se ha escrito tanto!... Lo sufrí en carne propia hace años cuando con insensatez abordé una revisión de la crítica sobre el autor argentino, en pos de reafirmar una idea preconcebida: cómo a través de entrevistas, biografías e incluso las monografías de sus críticos se va convirtiendo en un clásico. Aún más, el proceso tiene mucho que ver con el propio escritor, empeñado en conseguirlo desde que sus ancestros decidieran su vocación literaria.

No obstante, la poesía siempre fue la cenicienta en la bibliografía... Algo que descubrí preparando mis clases, tiempo atrás, y que revalidé a la hora de escribir un pequeño artículo sobre la poesía de sus últimos años para *Anthropos* (Caballero, 1993), y al revisar, poco después, la poética de sus prólogos para mi libro. El denominado “retorno borgesiano a la poesía tras un controvertido hiato lírico” fue el acicate para la escritura de los primeros ensayos al respecto: los libros de Gertel (1967) y Sucre (1967) -este último siempre tan lúcido-. Los setenta contemplaron un aluvión bibliográfico sobre el narrador, en medio de cuya marea sobrenadaba tímidamente un pequeño y endeble librito de Meneses acerca de *la poesía juvenil de J.L.B.* editado en Mallorca (1978) y que encontrará sólido correlato años después en el trabajo de Rafael Olea Franco, *El otro Borges, el primer Borges* (1993). En los ochenta habría que señalar los libros de Lagos (1986) y Cheselka (1987), fruto de tesis doctorales que se tomaban poesía y poéticas borgesianas bastante en serio. Incluso Lelia Madrid dedicó un amplio capítulo de su libro, *El estilo del deseo* (1988) a bucear en los recursos literarios de esa poética, hasta entonces bastante desdeñada. Y, por seguir con la tradición de las tesis, creo que el libro de Vicente Cervera en el 92 es el primero en analizar con sensibilidad y brillantez sus poemas desde la perspectiva global, una vez muerto el autor.

En este cuasi desolador panorama bibliográfico, es obvio que los primeros homenajes no “perdieron el tiempo” con la poesía. La *Revista Iberoamericana* de Pittsburgh presentó un volumen monumental en el 77, coordinado por Roggiano y Alazraki, tan próximo siempre a su narrativa y que, sin embargo, desliza un interesante artículo sobre la poesía borgesiana de los setenta. Por fin, los ochenta se permitieron el lujo de editar dos colectivos, fruto de sendos congresos sobre la actividad poética del argentino en Norteamérica: *Expliquémonos a Borges como poeta* editado por Ángel Flores (México 1984) y *Borges the poet: A symposium on the poetry of Jorge Luis Borges* (Dickinson College, 1983)/*Borges el poeta*, coordinado por Carlos Cortínez en una de las múltiples universidades americanas a esas alturas más que fascinadas por su escritura (1986).

Si el recuento bibliográfico es conocido, mucho más las tesis que se desgajan de él. Un Borges ultraista, de verso libre y metáfora ruidosa, que se autodepura progresivamente asumiendo el clásico soneto inglés, “las formas medidas y rimadas que se adecúan con simplicidad a la concisión expresiva” (García de Enterría 1992: 25)), sin perjuicio del versículo en el que siempre estuvo muy a gusto. Un Borges argentino cada vez más universal. Un Borges siempre reticente a la capacidad del lenguaje para acceder a la revelación poética. Un Borges reescritor, que versiona una y otra vez los mismos motivos, “ecos apagados” tal vez inferiores, propios de un anciano que ya no tiene tanto que decir. Un Borges signado por la máscara literaria que, curiosamente, a partir de los sesenta deja aflorar la intimidad (Alazraki), las materias reprimidas (Lagos)... en definitiva, el cuerpo cada vez más teñido de frustración y derrota. No obstante -¡paradojas borgesianas!- también más

empeñado en la aceptación del presente: “el sujeto lírico vuelve a aceptarse como cosa entre las cosas” -dirá Ramona Lagos (1986: 234)-. Sea como fuere, a la máscara literaria parece estallarle la vida, hasta el punto de que el propio escritor se da cuenta del tono “lamentoso” de sus últimos textos y reacciona en el prólogo de *La rosa profunda* (1975): “Al recorrer las pruebas de este libro, advierto con algún desagrado que la ceguera ocupa un lugar plañidero que no ocupa en mi vida” (O.C. III: 78). ¿El consabido pudor borgesiano, tan ligado a la...“afirmación de un sentido épico de la vida y un esfuerzo por trascender su inmediatez”? (Alazraki 1984: 149). “La ceguera es una clausura, pero también es una liberación, una soledad propicia a las invenciones, una llave y un álgebra” -concluye Borges (O.C. III: 78)- Y su crítico apostilla: “Próximo al ocaso de su vida su exabrupto de intimidad es, más que una flaqueza, un acto heroico: la desdicha como una culpa para que la obra se cumpla” (Alazraki 1984: 165). ¿Seguimos, por tanto, en la dinámica fijada en “Borges y yo”: “yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica” (O.C. II: 186) o, más bien, en sus últimos libros parece resquebrajarse lo que en su momento dijera Saúl Yurkievich:

“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” (Yurkievich 1984: 70-71).

Ese resquebrajamiento potenciaría el de otro de los tópicos habituales: ¿irónico, lúdico, intelectual el Borges narrador... metafísico, intimista y elegíaco el Borges poeta, que retorna al verso tanto por su ceguera cuanto, más aún, porque -como sugiere Zunilda Gertel- encontró en él cauce adecuado para su “durable inquietud metafísica”? Demasiado fácil, demasiado binario... Borges es uno y el mismo en toda su producción, como recuerda en el prólogo que antepone a *Fervor de Buenos Aires* para su *Obra poética* (1969) y repite en su ensayo autobiográfico: “somos el mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y de sus dogmas; los dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman. Para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después” (Borges 1987: 25). Son más que palabras, sintetizan una poética -existente, en contra de las afirmaciones de sus prólogos- asumida desde su juventud.

¿Entonces por qué -podría preguntarse el lector- partiendo de materiales comunes a sus ficciones, incluso a sus ensayos, paulatinamente su poesía produce una ilusión de intimidad, avalada por críticos muy diversos?

“Puede decirse que la poesía de Borges desmiente de forma tajante las acusaciones que desde el principio se formularon contra su obra (...) de falta de vitalidad, de excesivo intelectualismo (...). Yo creo que ese vínculo amistoso con el lector, esa confianza íntima la conquistó Borges mediante su poesía, cuya lectura ofrece al receptor una entrada mágica a la afectividad extrema” (Olea Franco 2006: 35-36).

El recorrido por las colecciones de los 60/70/80 parece corroborar en parte el diseño bibliográfico que traza una línea descendente de lo culturalista a lo autobiográfico. Dejando a un lado *El Hacedor* (1960), esa miscelánea que fija su retorno a la poesía (31 poemas) y que alterna homenajes literarios, reescritura histórica y poemas de raigambre metafísica, *El otro, el mismo* (1964) supone el climax de esa práctica de translación cuyo centro son sus diez peculiares “homenajes literarios”, equilibrados con la reescritura de hechos y personajes históricos (“Junín”, “Edipo”, “Carlos XII”...) a lo largo de sus setenta y cuatro poemas. En

Elogio de la sombra (1969), libro notoriamente más breve que el anterior (31 poemas), los cinco homenajes literarios se entrelazan con una historia más contemporánea y ligada al escritor. Desde *El oro de los tigres* (1972) me parece detectar un incremento en los poemas que glosan la cotidianidad borgesiana: de los sesenta poemas del libro, habrá en torno a ocho homenajes literarios y otros tantos de contexto histórico. Es como si la máscara culturalista fuera desdibujándose en provecho de la ¿vida?; una vida *in crescendo* en las últimas colecciones poéticas y apuntalada en gran medida en las elegías a los amigos muertos. Pero la vida afecta también a la selección dentro de historia y cultura: por ejemplo, hay un predominio de Islandia en *La moneda de hierro* (1976, 38 poemas) e *Historia de la noche* (1977, 31 poemas), por un lado; y del mundo oriental cercano al budismo en *La cifra* (1981, 45 poemas), por el otro.

Llegados a este punto habría que interrogarse: ¿tiene algún sentido establecer separaciones entre poemas de “reescritura literaria” y poemas intimistas, casi mayoría entre los cincuenta de *La rosa profunda* (1975)? Detrás de los primeros -“Emerson”, Whitman”- está Borges; por encima de los segundos, se eleva la aventura de cualquier ser humano, porque lo anecdótico solo es el trampolín para la disquisición intelectual o metafísica. No en vano, “un hombre es todos los hombres”!!!

La poesía de Borges: reterritorializaciones culturales

“...leer a Borges como un literato alejado de la vida es un contrasentido. Su vitalismo auténtico supone no un vitalismo sonámbulo sino una relación intensa con la literatura; su intensa relación con la literatura, un vitalismo auténtico. En contra de lo sostenido por la crítica no hay en Borges una separación entre literatura y vida sino una relación complementaria necesaria” (Nahsom 2009: 25-26).

Tiempo atrás, Alazraki intentó superar la dicotomía borgesiana vida/literatura amparándose en el epílogo de *Historia de la noche* (1977). Allí el escritor declara: “De cuantos libros he publicado, el más íntimo es éste. Abunda en referencias librescas; también abundó en ellas Montaigne, inventor de la intimidad” (O.C. III: 202). Variación -una de tantas- del epílogo de *El Hacedor* (1960): “De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colectiva y desordenada *silva de varia lección*, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones” (O.C. II, 232). Quisiera tomar estas palabras como punto de partida, como hilo conductor de mi exposición. Porque en el argentino es absurda la dicotomía vida/literatura. Y no lo es porque Balderston (1993/1996) haya investigado y documentado los contextos nacionales en sus textos, ni porque Nahsom se empeñe en demostrar que Borges es un vanguardista que vive su época, o porque Williamson (2004/2006) insista en que su obra responde a una búsqueda de salvación en la que la mujer tiene mayor papel del imaginable, sino porque su concepción de la literatura estuvo desde siempre en otro nivel: el de la rescritura y translación de culturas y materiales que asume como propios. En este sentido, el escritor argentino:

“...vuelve a plasmar en su literatura sus más íntimos anhelos de leer para vivir y hacer poesía, y sentir para escribir y soñar, al tiempo que juega con el lector desrealizándose y desrealizándolo para reconstruirse y reconstruirlo sobre la base de una realidad más esencial y más profunda” (Nahsom2009: 65).

Y lo hace, desde una poética abierta que huye de una versión “definitiva”; una poética, en consecuencia, muy posmoderna, a partir de su “modesta y secreta complejidad”

(O.C. II: 236) reiterada en tantos textos: su obra no es sino... “el manejo consabido de unas destrezas, una que otra ligera variación y hartas repeticiones” -dirá prologando *El oro de los tigres* (1972) (O.C. II: 459)-.“De ahí las previsibles monotonías, la repetición de palabras y tal vez de líneas enteras” -había insistido en el prólogo de *El otro, el mismo* (1964) (O.C.II: 235)-:

“A Borges poeta -como así también al narrador- no le interesa buscar utopías o edificarlas, sino referir -de manera más o menos distanciada en cada caso- aquellas perplejidades que han conducido a la metafísica, a la teología, en fin, a la *literatura fantástica*. Su poesía, aunque se reconozca a sí como nostalgia, aunque termine por delinear el rostro del hombre Borges, aunque logre momentos de fijeza, no está entendida como ansiedad de encarnar y de unir lo disperso. Su ejercicio poético es una práctica consciente de los intersticios por los que discurre la mente humana” (Madrid 1988: 109).

Leyendo el libro de Alfonso de Toro (2008), tan iluminador, he lamentado que se centre exclusivamente en la prosa. Sus propuestas tal vez puedan aplicarse con fruto a la poesía. Porque, transgenérico *avant la lettre* como fue el argentino, ya muy tempranamente llevó a su poesía múltiples recursos utilizados en la prosa. Quisiera, como parte de mi trabajo jugar con la translación según se elabora en el capítulo 6 de su libro *Borges infinito. “Borges virtual”*. De los 9 niveles o campos de translación que el profesor De Toro señala en Borges voy a centrarme brevemente en tres:

5. Translación como “recodificación”, “transformación” y “reinvención” de textos de otros autores a través de su relación palimpsesta o transtextual que es una reescritura (transformación) de éstos y el nacimiento de nuevos textos (reinvención) (...)

7. Translación como “recodificación”, “transformación” y “reinvención” de textos de otros autores a través de una relectura (comentarios e interpretaciones de Cervantes, Kafka...(…))

8. Autotranslación: diversas versiones de sus textos, *ars aleatoria*. (De Toro 2008: 171).

En el primer apartado habría que situar tantas reescrituras de la *Biblia*, *Las 1001 noches*, *Odisea*, *Quijote*... Algunos ejemplos bíblicos: “Lucas XXIII” (O.C. II: 218), “Mateo XXV, 30” (O.C. II: 252), “Juan, I, 14” (O.C. II: 271), “Génesis, IV, 8” (O.C. II: 470/O.C. III: 91), “Eclesiastés, I, (O.C. III: 300) y “Cristo en la Cruz” (O.C. III: 457) -poema magníficamente analizado por Nahsom, García de Enterría y Antonio Fernández Ferrer entre otros-. Caben también y con preferencia los marginales, los heterodoxos: “Fragmentos de un Evangelio apócrifo” (O.C. II: 389). “Esta heterodoxia o iconoclasia produce todo tipo de situaciones inéditas que ponen a prueba el absurdo del lector” (Nahsom 2009: 195).

¿Por qué esta translación de versículos, textos, personajes bíblicos? En tantas ocasiones son simples comodines para elaborar una teoría sobre identidad/destino/tiempo: es el caso de “Adán es tu ceniza” (O.C. III: 200). En último término, nuestra cultura occidental es cristiana, y su historia y pensamiento fue tejida al hilo del “libro de los libros”... se convierte, entonces, en referente útil al posible lector. Sin embargo, intuyo que hay algo más: para el autor, aunque connaturalizado con una sensibilidad laica y distanciado de una escritura cristiana canónica, la *Biblia* es uno de los libros sagrados del corpus universal y, en

consecuencia, condensa esa búsqueda atemporal, trascendente. Como ha documentado muy bien Nahsom en un denso y excelente trabajo, “Dios, Cristo, Borges y el canon de los Evangelios” incluido en su libro (2009), al argentino no le interesa adentrarse en la filología bíblica para comprender su sentido último, cristiano, sino... “utilizar esos pasajes para expresar algo que no se relaciona tanto con el sentido original del Nuevo Testamento como con sus propias preocupaciones, inquietudes, venturas y desventuras personales” (Nahsom 2009: 173). Además, su reescritura es decididamente subversiva:

“... problematiza con ironía la estabilidad del discurso evangélico, crea y recrea mitos, complica el mensaje cristiano, y entrevera Biblia hebrea con Nuevo Testamento, inventando conocimiento canónico y reformulando el cristianismo más allá incluso de su potencial estético y literario” (Nahsom 2009: 170).

Sólo me atrevo a dar algunas pinceladas que permitan entrever el funcionamiento de la translación en el Borges poeta. Quisiera, entonces y cambiando de tercio, decir dos palabras sobre Cervantes y *El Quijote*, cuya incidencia en la obra del argentino tuvo ocasión de analizar en *Borges y el canon literario español* (Caballero Wangüemert 2007). Es evidente que debieran estudiarse en los dos primeros niveles de translación (los 5/7 del libro de Alfonso). El escritor porteño, pionero en tantas cosas, pudo entender muy bien desde su peculiar teoría de la literatura el funcionamiento metaliterario de Cervantes y le dedicó ese magnífico homenaje, *Pierre Ménard, autor del Quijote*. Pero su relación con el español arranca de años atrás, es un amor temprano, con sus dimes y diretes. Toda la vida -es decir, la literatura- de Borges fue un ininterrumpido diálogo con el manco de Lepanto, desde *La supersticiosa ética del lector* (1930), donde arremete contra la superstición del estilo y alza el estandarte cervantino, aun reconociendo que la prosa de *El Quijote* es ... “floja y desaliñada” (O.C. I: 203); pasando por *Una sentencia del Quijote* (1933) hasta ese breve artículo de los cincuenta, *Magias parciales del Quijote*, que puede valorarse como translación en forma de reseña, y en el que parece estar todo: la confusión de “lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro” (O.C. II: 45). Su protagonista se convertirá en un personaje de la modernidad, con el que se identifican los grandes escritores contemporáneos. Es el caso de *El enigma de Edward Fitzgerald* quien: “sabe que su verdadero destino es la literatura y la ensaya con indolencia y tenacidad. Lee y relee *El Quijote* (que casi le parece el mejor de todos los libros)” (O.C. II: 67) .

Fascinado por la magia de Cervantes, mejor, por la eterna creatividad de una obra como *El Quijote*, Borges volverá a ella una y otra vez, bien como tema central o como simple pretexto: no hay más que leer *El acto del libro* (O.C. III: 294) donde un soldado adquiere un libro en árabe que será condenado al fuego por un cura y un barbero; se profetiza el destino de quien, sin haberlo leído, lo cumple fielmente. Y es que, si bien Borges admira en *El Quijote* la modernidad de los procedimientos narrativos, se deja sorprender por su nostálgica despedida de las certezas renacentistas. Ese “juego de extrañas ambigüedades” que culmina en la segunda parte y en el que se funden las argucias estructurales y “lo metafísico” le golpea hasta el punto de asumirlo como propio:

“¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus espectadores, podemos ser ficticios” (O.C. II: 47)

Sus libros de poemas de los sesenta en adelante -*El otro, el mismo, El oro de los*

tigres, *La rosa profunda*, *Historia de la noche* y *La cifra*- recogen sendos textos cuyo eje son estos temas: *Lectores* (O.C. II: 270), *Miguel de Cervantes* (O.C. III: 91), *Sueña Alonso Quijano* (O.C. III: 94), *El testigo* (O.C. III: 112), *Ni siquiera soy polvo* (O.C. III: 177) ... redundan en temas como la vida-sueño y la creación que suplanta a la realidad. Así, Cervantes, Quijano y el Quijote sueñan y se confunden, alterando el tiempo y barajando los niveles de realidad/ficción. Acompañarán a Borges hasta el final de sus días, encarnando su propio destino. Por ello, la enumeración caótica de “La trama” -en *Los conjurados*- al aludir a la misteriosa interrelación de tiempo, azar e historia, incluye como factor fundamental ... “las páginas que leyó un hombre gris y que le revelaron que podía ser don Quijote” (O.C. III: 461); mientras que “el indescifrable futuro” sueña “que Alonso Quijano puede ser don Quijote sin dejar su aldea y sus libros” -en *Alguien soñará* (O.C. III: 473)-. Translación que es apropiación y reescritura de los temas y la poética cervantinas, en una especie de *mise en abyme*: de la prosa ensayística a la reescritura de segundo grado que son sus poemas. Borges en la biblioteca cumple su destino prefijado en un libro que nunca leyó, reconociendo no haber salido de ella... “como no salió nunca de la suya Alonso Quijano” -dirá en el epílogo a *Siete noches* (O.C. III: 202)-. Y lamenta sus límites: “ser Alonso Quijano y no atreverme a ser don Quijote” -concluye casi al final de su vida en “La fama” (O.C. III: 325)-.

La translación es altamente operativa en la poesía borgesiana: *La Odisea*, Heráclito, Whitman, Emerson, Shakespeare, Milton, Poe, Gracián, Sarmiento, Camoens... son ocasión y punto de partida de poéticas y filosofías que se reescriben desde múltiples ángulos... incluso varias veces. Pueden verse como variaciones... “sobre el gran tema poético borgesiano: la reflexión ontológica de índole universal hecha materia en el verso, en el *canto*” (Cervera 1992: 164). No hay una versión definitiva, sí la resemantización continua en pro de una búsqueda vital que cada vez superpone y funde las biografías del pasado y la del propio escritor. El fenómeno es apasionante y daría para un libro que no descarto en el futuro.

Podría ampliarse el repertorio y aplicar al análisis de los poemas borgesianos otros niveles o campos de translación, como el 6: “Translación como *recodificación*, *transformación* y *reinención* de textos de diversos autores por medio de reseñas” (De Toro 2008: 171): poemas como “Metáforas de las Mil y Una Noches” (O.C. III: 169-170) entrarían por derecho propio en este apartado, al ser concebido como una reseña literaria de las cuatro metáforas (río; trama de un tapiz, es decir, orden; sueño y tiempo) que articulan el mítico libro y, en definitiva, la vida humana y la historia de la humanidad. Reseña que es un claro guiño al lector por su paralelismo con “El acercamiento a Almótasim”. Reseña que implica la reescritura argumental como punto de partida de la reflexión metapoética y metafísica: sus protagonistas no saben quiénes son, siguen soñando en un proceso *sine die*. Una vez más, la *translatio* está en función de los intereses del autor, que en los dos últimos versos y mediante un inteligente cambio de nivel implica al lector en el juego eterno” Sigue leyendo mientras muere el día/y Shahrazad te contará tu historia” (O.C. III: 170).

Un ejemplo de autotranslación: “Elegía”.

La translación de los propios textos comenzando por el título (exacto o con pequeñas variantes) es práctica a la que este escritor nos tiene acostumbrados. Y no me refiero a la simple repetición en un contexto distinto (nuevo libro, entre poemas que divergen de los anteriores), práctica llamativa en *La rosa profunda* en que, si no he contado mal hay ocho poemas además de las “Trece monedas”, es decir, veintidós poemas repetidos sobre un total de cincuenta que tiene el libro. Asunto que dejo sobre la mesa: ¿simple falta de creatividad? ¿modo rápido de rellenar un nuevo libro urgido por los editores? o ¿se trata de una estrategia translacional en la línea de resemantizar el mismo texto al cambiar radicalmente de contexto?

Me refiero, entonces a ese “tema con variaciones” en que ciudades, personajes, situaciones... se reiteran incluso en el mismo libro, a veces en las dos caras como espejos refractados: “Buenos Aires” (O.C. II: 324)/ “Buenos Aires” (O.C. II: 325)/ “Buenos Aires” (O.C. II: 387)/ “Buenos Aires 1899” (O.C. III: 186)/ “Buenos Aires” (O.C. III: 305); “Israel” (O.C. II: 374)/ “Israel 1969” (O.C. II: 384); “Proteo” (O.C. II: 486/ “Otra versión de Proteo” (O.C. II: 487); “Límites” (O.C. II: 227)/ “Límites” (O.C. II: 257); Juan, 1, 14” (O.C. II: 271)/ “Juan, 1, 14” (O.C. II: 355); “Los espejos” (O.C. II: 192)/ “Al espejo” (O.C. II: 512)/ “El espejo” (O. C. III: 193); “El ciego” (O. C. II: 476)/ “Un ciego” (O.C. III: 102); “On his blindness” (O. C. II: 477)/ “On his blindness” (O. C. III: 480); “Laberinto” (O.C. II: 364)/ “El laberinto” (O.C. II: 365)... ¿A qué seguir? El análisis que exige cada uno de los ejemplos daría para un trabajo y sólo al final podríamos extraer consecuencias pertinentes para la autotranslación en los poemas borgesianos. Más modestamente, elegiré uno de estos binomios para intentar siquiera una aproximación al problema. Me refiero a los poemas que llevan por título “Elegía” (O.C. III: 105/309/406), correspondientes a *La rosa profunda*, *La cifra* y *Los conjurados*, respectivamente.

“Todo poema con el tiempo es una elegía” -dirá Borges en “Posesión del ayer” (*Conjurados*, O.C.III, 482). Tal vez los suyos lo fueran desde su juventud, porque muchos de los temas de sus elegías están ya en *Fervor de Buenos Aires* (1923). Pero vamos a los textos: las dos primeras elegías vierten en primera persona y los endecasílabos a que nos tiene acostumbrados el argentino la disquisición metafísica -se trata de poesía reflexiva al fin- de un yo personal que asume y simboliza la abrumadora historia universal, en ocasiones fijada en los textos literarios; procedimiento que remite a “El coronel Quiroga va en coche a la muerte” (O.C. I: 61), de *Luna de enfrente* (1925). La primera se articula sobre el binomio sueño/vigilia, aplicado tanto al poeta como a la historia de la humanidad: “tres muy antiguas caras me desvelan” -dice el texto (O.C. III: 105)-, trasunto de esa historia que en la segunda mitad del poema se sintetiza según un esquema paralelístico, a partir del anafórico “pienso” reiterado hasta cuatro veces. El poema posee una estructura común a otros: el hablante lírico se despoja estoicamente de todo para insertarse en esa historia, síntesis y culminación de los que no es sino *tempus fugit*: “pienso en mi propia, en mi perfecta muerte/sin la urna cineraria y sin la lágrima” (O. C. III: 105). La utilización del singular en “lágrima”, el cruce de “funeraria” y “cenizas” en ese “cineraria”, así como las hipálages -“aceros ignorantes”, “nave ufana”- son sello de fábrica borgesiano y caracterizan a quien reescribe su propia muerte sin patetismo alguno, inminente y despersonalizada a la vez, inscrita en un devenir natural.

Analizando “El milagro secreto” al hilo del trabajo de Edna Aizenberg, Alfonso de Toro ha recordado que Borges utiliza la historia...“como punto de partida para tratar problemas existenciales tales como la angustia, la identidad y la muerte” (De Toro 2008: 161). Ese planteamiento es pertinente para la “Elegía” de *La cifra* (O.C. III: 309), nuevo ejercicio de autotranslación y reescritura sobre los ejes de tiempo, identidad y destino, al modo de los clásicos. Un poema muy distinto, no obstante, mucho más adensado, de estructura circular frente a la más abierta del anterior. Incluso podría postularse que Borges utiliza la autotranslación en el propio poema, concebido como “tema con variaciones”. El texto se abre así:

“Sin que nadie lo sepa, ni el espejo,
ha llorado unas lágrimas humanas.
No puede sospechar que conmemoran
todas las cosas que merecen lágrimas” (...)

para cerrarse:

“Del otro lado de la muerte un hombre,
hecho de soledad, de amor, de tiempo,
acaba de llorar en Buenos Aires
todas las cosas” (O.C. III: 309).

Un poema ¿más personal, expresivo, sentimental?. El hablante lírico se localiza en Buenos Aires mientras llora “unas lágrimas humanas” -¿translación bíblica tal vez? no en vano, el mundo es un valle de lágrimas-, mientras “llora todas las cosas”. Este último sintagma, “todas las cosas”, condensa el cuerpo interior del poema, simple amplificatio a base de enumeraciones caóticas: Grecia, Cartago, Roma, el cristianismo... Virgilio como símbolo de toda literatura, mejor aún de cualquier gesta épica, el *tempus fugit* irreparable de los años de la mano de Heráclito y su río, tantas veces reescrito! “Un solo hombre ha nacido, un solo hombre ha muerto en la tierra” -dirá en *El oro de los tigres* (O.C. III: 491) en lo que no es sino autotranslación de *Historia de la eternidad* (1936) donde se lee: “la historia universal es la de un solo hombre” (O.C. I: 395)-. Historia que los textos reescriben una y otra vez... “Borges ve la labor del escritor en la total *trasmutación*, en el encubrimiento de sus referentes hasta volverlos irreconocibles” (De Toro 2008: 119). Juicio muy certero para los relatos, quizá no tanto para sus textos poéticos de última época, donde se juega con la cultura del lector al utilizar metonímicamente algunos episodios de la historia universal hartamente conocidos: la hermosura de Helena, la cruz del calvario... El poema desvela y cubre, sugiere a base de nombres concretos -“ríos, años, mano, cenizas, nubes”- y abstractos -“hermosura, ocaso, mañana/tarde, breve dicha y ansiedad”- siempre al mismo nivel.

“Solo el que ha muerto es nuestro, sólo es nuestro lo que perdimos”... Palabras propias de un anciano que, paradójicamente traslucen una poética ya presente en *Fervor de Buenos Aires*, si bien se intensifica en la recta final a tono con la vejez y la decadencia de propios y ajenos. La recuperación poética del viejo amigo de juventud ginebrina, Abramowicz, es el tema de la tercera “Elegía” (O.C. III: 466), concebida al modo clásico de elogio fúnebre del recién muerto, a quien se interpela en segunda persona para compartir recuerdos. Poema en prosa y nueva autotranslación en torno a *leitmotiv* conocidos: el tiempo y la identidad paradójica, o la asunción de toda la historia -en este caso, la de Israel- por parte de un hombre. Se reincorporan otros ausentes en las anteriores elegías: la vida como sueño creador que proyecta una sombra infinita, si bien insuficiente para contrarrestar la duda metafísica respecto al posible más allá: “No sé si todavía eres alguien, no sé si estás oyéndome”. (O.C. III: 466). El texto es interesante en sí mismo; lo es aún más si lo contraponemos al siguiente, “Abramowicz” en el que presente y pasado coexisten, o mejor el presente -única realidad, instante eterno- incorpora la historia personal y colectiva. Las lágrimas del hablante lírico son esta vez de felicidad porque le consta la pervivencia tras la muerte, concebida como una fiesta: “el alma perdura cuando su cuerpo es caos (...). Lo que años atrás le producía pavor al incidir en las materias para caracterizar la identidad como cuerpo deteriorado, ese “tras la puerta estaré yo aguardándome”, ahora le lleva a exultar de felicidad: “Nadie puede morir (...). Cómo puede morir una mujer o un hombre o un niño, que han sido tantas primaveras y tantas hojas, tantos libros y tantos pájaros y tantas mañanas y noches” (O.C. III: 467). Instante, eternidad hecha de mañanas y noches, de primaveras y libros, todo semas positivos tal vez porque se despojaron del cuerpo terreno.

La autotranslatio borgesiana en torno al eje clásico de la elegía se completa con otras tres que especifican en el título el rumbo del poeta: la “Elegía del recuerdo imposible” (O.C. III: 123) elaborada sobre el binomio memoria/olvido y cuya estructura anafórica -“qué no daría yo por la memoria”...- se tiñe de nostalgia al enumerar aleatoriamente lo que fue y lo que pudo ser, lo real y lo soñado, lo personal -infancia, madre, padre, patria, amor!- y lo que

atañe a la historia de la humanidad -Inglaterra y sus vikingos o las telas de Turner; la Grecia de Sócrates que expira azuleado por la cicuta-. Las cosas existen por y para su reescritura, pero el olvido acecha incesante a la escurridiza memoria. En el mismo libro, un soneto inglés muy borgesiano, “La elegía de la patria” (O.C. III: 129), sintetiza la historia argentina: “un puerto y un desierto”, “la guerra con el godó”, “aquella historia desenfrenada” tras la independencia... que culmina en pompas de mármol y de palabra, centenarios y sesquicentenarios. El estilo nominal y la enumeración caótica condensan una gloria que no es sino *vanitas vanitatis*. Quevedo y el barroco sustentan una vez más el lapidario pareado final: “son la ceniza apenas la soflama/de los vestigios de una antigua llama”. La autotranslación funciona como reescritura ¿amarga? tendente a la irrealidad en términos de Barrenechea (1957): no hay sino subrayar sustantivos -“cenizas, soflama, vestigios, llama”- y el adverbio “apenas” transitado regularmente por el escritor. Autotranslación y reescritura en este caso de un poema como “La fundación mítica de Buenos Aires” (O.C. I: 81): el mito deviene ceniza, la llama de la patria no es sino soflama... fundación y deconstrucción, en la línea de lo que hiciera otro argentino coetáneo, Mújica Láinez.

Por fin, la “Elegía de un parque” (O. C. III: 469) en *Los conjurados* con el clásico tono de la poesía dicursivo/metafísica enlaza hasta en la estructura sintáctica con un poema como “Amanecer” de *Fervor de Buenos Aires* (O.C. I: 38-39). El periodo condicional -“si no hubo un principio ni habrá un término” le permite sentar una tesis :

“Ya somos el pasado que seremos.
Somos el tiempo, el río indivisible,
somos Uxmal, Cartago y la borrada
muralla del romano y el perdido
parque que conmemoran estos versos” (O.C. III: 469).

No obstante, algo cambió, me parece percibir un paso más en esa nostálgica, elegíaca despedida de todo que protagoniza la naturaleza humanizada, como siempre, a través de la hipálage -“entretenida madre selva”, “frívolas estatuas”, “ociosa fuente”-. El olvido parece alcanzar al propio Borges transpuesto metonímicamente a través de sus muy queridos “laberintos”, “vigilias” y “espejos” que... también se pierden.

Termino ya: *La rosa profunda*, *La moneda de hierro*, *La cifra*, *Los conjurados*... y un motivo clásico, la elegía. Un devenir de autotranslación y reescritura, con variantes sobre el tiempo, la historia, la identidad y el destino, que conviven como las dos caras de una moneda, mejor aún, como los múltiples dédalos de cualquier laberinto, en una escritura abierta al infinito que solo interrumpió la muerte del hombre Borges.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime (1984). "El difícil oficio de la intimidad", en *Expliquémonos a Borges como poeta*. Ed. y pról. de Ángel Flores. México: Siglo XXI, 145-170.
- Balderston, Daniel (1996). *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Barrenechea, Ana María (1957). *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borges Jorge Luis (1987). *Jorge Luis Borges. Obra poética, 1923-1977*. Madrid: Alianza Tres.
- (1989). *Obras Completas I (1923-1949)*. Barcelona: Emecé
- (1989). *Obras Completas II (1952-1972)*. Barcelona: Emecé.
- (1989). *Obras Completas III (1975-1985)*. Barcelona: Emecé.
- Caballero Wangüemert, María (1993). "La trayectoria poética del último Borges", en *Revista Anthropos. Jorge Luis Borges. Una teoría de la invención poética del lenguaje*. Barcelona, 142-143: 62-65.
- Caballero Wangüemert, María (2007). "Borges y el canon: la literatura española", en *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*. Ed. Alfonso de Toro. Hildesheim, Olms, pp. 101-118.
- Cervera Salinas, Vicente (1992). *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Cortínez, Carlos (Ed.) (1986). *Borges the Poet*. Fayetteville: University of Arkansas Press.
- Cheselka, Paul (1987). *The Poetry and Poetics of Jorge Luis Borges*. New York: Peter Lang.
- De Toro, Alfonso (2008). *Borges infinito. Borges virtual. Pensamiento y saber de los siglos XX y XXI*. Hildesheim: Olms.
- Flores, Ángel (Ed.). *Expliquémonos a Borges como poeta*. México: Siglo XXI.
- García de Enterría, Eduardo (1992). *La poesía de Borges y otros ensayos*. Madrid: Mondadori.
- Gertel, Zunilda (1967). *Borges y su retorno a la poesía*. New York: The University Iowa y Las Américas Publis.
- Lagos, Ramona (1986). *Jorge Luis Borges 1923-1980. Laberintos del espíritu, interjecciones del cuerpo*. Barcelona: Ed. del Mall.
- Madrid, Lelia (1988). *El estilo del deseo: la poética de Darío, Vallejo, Borges y Paz*. Madrid: Pliegos.
- Meneses, Carlos (1978). *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*. Barcelona/Palma de Mallorca: Olañeta.
- Nahsom, Daniel (2009). *Borges y la literatura como sueño de vida*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Olea Franco Rafael (1993). *El otro Borges. El primer Borges*. México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- (2006). *Los dones literarios de Borges*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Revista Iberoamericana. 40 Inquisiciones sobre Borges*. Coord. Alfredo Roggiano y Jaime Alazraki. Pittsburgh, 43, jul.-dic.: 100-101.
- Sucre, Guillermo (1967). *Borges el poeta*. México: UNAM.
- Williamson, Edwin (2004). *Borges. Una vida*. Barcelona: Seix Barral.
- Yurkievich, Saúl (1984). "Borges, poeta circular", en *Expliquémonos a Borges como poeta*. Ed. y pról. de Ángel Flores. México, Siglo XXI, pp. 68-88.