

26. J.L. Borges, *op. cit.*, p. 33.
27. R. Arlt, *op. cit.*, p. 153.
28. J.L. Borges, *op. cit.*, p. 33.
29. R. Arlt, *op. cit.*, p. 150.
30. *Ibid.*, p. 151.
31. *Ibid.*, p. 152.
32. J.L. Borges, *op. cit.*, p. 34.
33. R. Arlt, *op. cit.*, p. 146.
34. J.L. Borges, *op. cit.*, p. 31.
35. R. Arlt, *op. cit.*, p. 147.
36. J.L. Borges, *op. cit.*, p. 31.
37. Ricardo Piglia, *Respiración artificial*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 173. Dicho sea de paso, en la misma página leemos: «Es como decir que Borges le puso porque sí Beatriz Viterbo a la mina de *El Aleph* o que en ese cuento Daneri no es una contracción de Dante Alighieri». A idéntica conclusión que Piglia había llegado el ensayista italiano Roberto Paoli (*Borges. Percorsi di significato*, Messina, Florencia, Casa Editrice D'Anna, 1977, p. 26).

Borges y su concepción del ritmo poético

Gerardo Mario Goloboff

La concepción borgeana del ritmo poético no aparece explícitamente enunciada como tal por el escritor, pero del conjunto de su obra poética y ensayística puede deducirse una particular preocupación por los problemas rítmicos y por lo que Borges mismo llamara «la respiración de la frase».

Los diccionarios comunes, y los musicales en particular, definen el ritmo como un principio organizador o distribuidor de actos con acuerdo a constantes periódicos. Dentro de este concepto se sobreentiende el del ritmo musical, especificado como la serie de variaciones —de cierta y necesaria constancia— de que es objeto la duración de un sonido o la de una frase musical. Estas definiciones corresponden, como es fácil notar, a una concepción preponderantemente temporal y acústica del ritmo, y se basan en ciertos caracteres considerados como esenciales, en especial el carácter de repetición y el de emisión-audición.

Pienso que el primero de esos caracteres no puede dejar de tenerse en cuenta cuando se considera un concepto del ritmo, pero frente al segundo de esos caracteres (el de emisión-audición), creo que no debe entenderse como esencial o, por lo menos, no tan esencial como tradicionalmente se ha sostenido.

El planteamiento de esta cuestión, y en estos términos, tiene que ver de un modo muy estrecho con el análisis de los fenómenos literarios en general y poéticos en particular, y entiendo que no pue-

de prescindirse de una meditación (ardua, dificultosa y aún sumamente polémica) si con honestidad se quiere desentrañar la significación de un texto poético. Tanto más en un caso como el de la obra poética de Jorge Luis Borges, donde los avatares de la construcción poética han sido claramente percibidos (y claramente manifestados) por el autor, y donde de ninguna manera pueden atribuirse a fenómenos más o menos ocultos, más o menos revelados, de inspiración, algunas de las operaciones textuales a que su composición ha dado lugar. Por el contrario, Borges es sumamente consciente de las reglas técnicas y de los fenómenos de elaboración y de construcción poética y, sin pretender que haya desarrollado una «teoría del ritmo poético», sí pueden encontrarse en sus escritos críticos fragmentos de una concepción sobre el problema, tales como el que asentó en oportunidad de prologar la obra de Macedonio Fernández:

Otra razón de su facilidad literaria era su incorregible menosprecio de las sonoridades verbales y aún de la eufonía. No soy lector de *soniditos*, declaró alguna vez, y las ansiedades prosódicas de Lugones o de Darío le parecían del todo vanas. Opinaba que la poesía está en los caracteres, en las ideas o en una justificación estética del universo; yo, al cabo de los años, sospecho que está esencialmente en la entonación, en cierta *respiración de la frase*.¹

He subrayado la última parte de la cita porque ella, como se comprenderá, tiene que ver más con «lo pulsativo» del ritmo que con lo meramente temporal o auditivo, y se relaciona en consecuencia con los fenómenos de puntuación (a los cuales, dicho sea de paso, Borges de ningún modo es ajeno: baste recordar el carácter que confiere a los signos y al espacio en una de sus ficciones «La Biblioteca de Babel»:

El manuscrito original no contiene guarismos o mayúsculas. La puntuación ha sido limitada a la coma y al punto. Esos dos signos, el espacio y las veintidós letras del alfabeto son los veinticinco símbolos suficientes que enumera el desconocido.²

Algunos importantes estudiosos de los fenómenos poéticos, como B.V. Tomashevski y O. Brik, sostuvieron una concepción del ritmo poético en exceso tributaria de la que más arriba comento. Es explicable que influenciados por la práctica predominantemente oral de la poesía de su país y de su época, hayan reparado más en las manifestaciones fónicas del verso que en las visuales, llegando a sostener, como el último de ellos —Brik—, que se hacía necesario

distinguir el movimiento rítmico de su resultado, por lo que solamente podía «ser presentado como ritmo el discurso poético y no su resultado gráfico».³

De igual manera. Tomashevski articula todas sus ideas sobre el ritmo de acuerdo a parecida concepción:

Esos versos, o, para introducir un nuevo término, esos períodos discursivos equipotenciales, nos impresionan, por su sucesión, como una repetición organizada en su sonoridad, como un carácter «rítmico» o «poético» del discurso. Percibimos series aislables (versos) y al compararlos tomamos conciencia de la esencia del fenómeno rítmico. El papel de las normas métricas es facilitar la comparación, revelar los rasgos con cuyo examen podemos estimar el carácter equipotencial de los períodos del discurso; la finalidad de estas normas es extraer la organización convencional que rige el sistema de los hechos fónicos. Este sistema es indispensable para el vínculo entre los poetas y su auditorio, ayuda a entender la intención rítmica puesta por el autor en su poema.⁴

Y también:

No insistiremos nuevamente sobre el error de un «objetivismo» ilusorio en el estudio de los versos y sobre la necesidad de estudiarlos en su dicción y no en los textos.⁵

Como en tantos otros terrenos de la ciencia literaria, el infatigable investigador Victor Shklovsky contribuyó de una manera original a alterar las nociones tradicionales sobre el ritmo, haciendo hincapié en la diferencia existente entre el ritmo poético y el prosaico, aunque sin penetrar en este campo de distinciones que venimos presentando. Sostuvo, así, que «la noción de economía de fuerzas es una constante de la lengua poética y que, más aún, es su determinante», pero no desarrolló estas ideas, prometiendo (en 1977) un libro consagrado especialmente a los problemas del ritmo de cuya aparición el autor de este trabajo no ha tenido conocimiento.⁶

Fue, empero, Iuri Tinianov, el gran compañero de Shklovsky, quien reparó de una manera que considero definitiva en las diferencias existentes entre lo corporal del ritmo (que él denominó «moto-energético») y lo que es meramente auditivo, estableciendo así una neta demarcación entre la literatura escrita y la literatura oral. Tinianov destacó el carácter paritariamente literario de algunos signos no fónicos en literatura (los puntos y el espacio, por ejemplo, del narrador de «La Biblioteca de Babel») y, al observar la composición gráfica de ciertos poemas, anotó:

La idea del verso como dato sonoro se enfrenta con la comprobación de que algunos

hechos esenciales de la poesía no se agotan en la manifestación acústica del verso, incluso se le oponen: por ejemplo, los *equivalentes del texto*. Por equivalentes del texto poético entiendo todos los elementos extraverbales que de uno u otro modo lo sustituyen. En especial, ciertas omisiones parciales y luego ciertas sustituciones mediante elementos gráficos, etcétera.⁷

Con esta advertencia revelaba Tinianov el carácter significativo de la composición visual, y otorgaba un lugar hasta entonces desconocido o negado a los «elementos extraverbales», a la puntuación y a la espacialización en poesía. Entre estos elementos extraverbales se cuentan los signos de puntuación, y su disposición, su distribución, da lugar a una puntuación, a una «cierta respiración de la frase», la cual, aunque a veces se confunda con su «entonación» tiene más que ver con una articulación interna del texto en su espacio que con una concepción fonocéntrica del mismo. Tal vez me equivoque, pero creo que Borges no ignora las diferencias cuando en una de sus ficciones escribe: «Descubrió que las arduas cacofonías que alarmaron tanto a Flaubert son meras supersticiones visuales: debilidades y molestias de la palabra escrita, no de la palabra sonora...».⁸

Estas diferencias entre la *espacialización* textual y la *acústica* (que son básicas para entender cuándo hablamos de *escritura* poética) no son apreciaciones puramente teóricas; por el contrario, ellas recogen lo que en poesía se ha venido haciendo por lo menos desde Mallarmé en adelante (al fundar lo que Derrida llama una «poética irreduciblemente gráfica») y, en la poesía latinoamericana, por lo menos del mexicano Juan José Tablada, Vicente Huidobro y el Vallejo de *Trilce*. Las innovaciones ideográficas y las diferentes aplicaciones del espacio textual que ellos comenzaron en poesía, no pueden haber pasado sin huella (y efectivamente, no pasaron) para poetas que, sin militar en el mismo sector de la revolución poética, se ubicaron a la vanguardia de la misma en otros campos. Las búsquedas que los primeros libros de Borges tematizan no escapan a estas preocupaciones espaciales. Es que por encima de la utilización que se haga del espacio textual, de los diferentes *espaciamientos* interiores que en él se propongan y de las diferentes *espacializaciones* de la palabra y de otros signos en los límites de la página, lo que de por sí es significativo es cómo se hace cargo de un espacio una escritura, cómo lo asume, cómo se produce en él. Es por esto que resulta interesante conocer de qué manera se han subvertido las ideas tradicionales sobre el ritmo, reemplazándose aquellas

antiguas concepciones por otras que lo entienden como una disposición más espacial que temporal, más óptica que acústica: «En la noción de tránsito, de "desenvolvimiento", no es totalmente obligatorio introducir una implicación *temporal*. Este tránsito, esta dinámica, pueden ser entendidos en sí mismos, extratemporalmente, como puro movimiento».¹⁰ El mismo Tinianov agregaba: «Cuando examinamos la cuestión del ritmo, se ubica en primer plano la concepción moto-energética del trabajo realizado y no la concepción acústica del tiempo».¹¹

Es visible que, tal vez sin proponérselo, pero conociendo perfectamente las experiencias de la vanguardia de su tiempo, Tinianov entroncaba sus investigaciones con un análisis histórico del término, el que sería realizado por Émile Benveniste muchos años después (1951). Las conclusiones de Benveniste son particularmente interesantes en torno a este problema, ya que aportan al mismo, desde el ángulo de la lingüística histórica, un punto de vista en el que la idea de ritmo aparece profundamente ligada a la noción de forma, y tiene más que ver con la constitución del movimiento que con su cadencia, ya que, como él explica, etimológicamente se llega a la idea de ritmo, «configuration des mouvements ordonnés dans la durée», pasando previamente por la de una «configuration spatiale définie par l'arrangement et la proportion distinctifs des éléments».¹² Con esto aparece, creo, debidamente marcado el carácter espacial (no temporal) y visual (no meramente acústico) del ritmo.

Esta disposición espacial-visual del texto (el hacerse cargo de un determinado modo del espacio) no puede estar ajena de significaciones. Cualquiera que ella sea, significa o representa un determinado modo de asumir lo que Borges llama «los signos» (incluyendo aquí todos los que el narrador de «La Biblioteca...» incluye). Recordemos otra vez a Tinianov:

Además de representar la unidad de la serie y del grupo, la composición gráfica tiene su propio significado. La revolución de los futuristas en el plano de la palabra poética (del ritmo se acompaña con una revolución en el campo gráfico...) Lo cierto es que con el desmantelamiento de la gráfica habitual emergen imágenes sonoras y motrices que se interponen entre grafema y significado (y que en la escritura habitual desaparecen).¹³

Coincidentemente con estas formulaciones acerca de la puntuación y de la ocupación del espacio como *movimientos significativos*, es útil recordar que en un dominio que no es propiamente el de la creación poética aunque

se trata de un campo en el que el elemento primordial es el desarrollo de un determinado «discurso», Lacan ha destacado que:

[...] aussi bien le psychanalyste sait-il mieux que personne que la question y est d'entendre à quelle «partie» de ce discours est confié le terme significatif, et c'est bien ainsi qu'il opère dans le meilleur cas: prenant le récit d'une histoire quotidienne pour un apologue qui à bon entendeur adresse son salut, une longue prosopopée pour une interjection directe, ou au contraire un simple lapsus pour une déclaration fort complexe, voir le soupir d'un silence pour tout le développement lyrique auquel il supplée. Ainsi c'est une ponctuation heureuse qui donne son sens au discours du sujet.¹⁴

He comenzado este análisis haciendo referencia a la concepción psicológica del ritmo. No puede faltar al mismo, entonces, una referencia ya no a los problemas del ritmo por parte de Borges (puesto que de un modo así expreso ella no existe), pero sí, como ya lo he hecho a algunos conceptos que le son aplicables. Como bien lo ha señalado el más importante crítico musical argentino, Jorge D'Urbano, «del único compositor de la historia de la música con el que Borges parece tener secretas afinidades al punto de haberle dedicado últimamente un poema es Johannes Brahms».¹⁵ Y si nos detenemos en algunos de los «dichos» de ese en verdad poema de excepción,¹⁶ veremos que en el mismo el poeta se titula «un intruso en los jardines / Que has prodigado a la plural memoria / Del porvenir», estableciendo en todo momento la distancia, las diferencias, que existen entre la palabra poética y la frase musical, como en estos versos: «Mi servidumbre es la palabra impura, / Vástago de un concepto y de un sonido; / Ni símbolo, ni espejo, ni gemido, / Tuyo es el río que huye y que perdura».

Otra distancia que Borges establece con la música surge de la cita establecida en el Prólogo al libro de poemas *El otro, el mismo*:

Pater escribió que todas las artes propenden a la condición de la música, acaso porque en ella el fondo es la forma, ya que no podemos referir una melodía como podemos referir las líneas generales de un cuento. La poesía, admitido ese dictamen; sería una arte híbrido: la sujeción de un sistema abstracto de símbolos, el lenguaje, a fines musicales. Los diccionarios tienen la culpa de ese concepto erróneo. Suele olvidarse que son repertorios artificiosos, muy posteriores a las lenguas que ordenan. La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico.¹⁷

Y bien: es posible que en Borges no haya más que lo que ya he mencionado como expresión racional de su compor-

tamiento frente al lenguaje escrito a diferencia del lenguaje hablado, y frente al ritmo visual o espacial, frente a las connotaciones tradicionalmente acústicas y temporales del ritmo. En primer lugar hay que recordar una referencia de tipo general: la de que, cuando desaparece la vinculación directa entre el poeta y su auditorio, se borra también la posibilidad de una experiencia rítmica simultánea entendida a la vieja manera, y se hace entonces muy dudoso sostener que, en literatura, captamos el movimiento y no su resultado, ya que lo único que ante nosotros tenemos es justamente lo contrario: podemos repetir físicamente la disposición, el orden de un movimiento en su resultado (la página) y no en las alteraciones que le han dado origen. En segundo lugar, habría, pues, que considerar que es en el resultado gráfico donde vamos a percibir el ritmo que en literatura puede manifestar una determinada producción. Y que es por medio de ese ritmo (ahora observado espacialmente) cómo nosotros mismos buscaremos, en la actividad de la lectura, los pasajes entre lo que una voluntad escribe y lo que una cierta disposición (no siempre voluntaria) dibuja. Diremos entonces que esos movimientos que advertimos en el ordenamiento de los significantes son sin duda movimientos también significantes.

Todo esto no quiere decir que Borges haya roto con la gráfica habitual, puesto que afirmar eso sería simplemente falso. Puede querer decir, en cambio, que en Borges esa preocupación (y la conciencia de esa preocupación) ha existido, y que ella puede manifestarse en otros niveles que en los del dibujo exterior de un texto, acaso en los espaciamientos interiores que ese texto propone, en los movimientos que una mirada interior propone a la lectura. De lo primero (las preocupaciones) da testimonio entre otros este párrafo:

Ahora quiero acordarme del porvenir y no del pasado. Ya se practica la lectura en silencio, síntoma venturoso. Ya hay lector callado de versos. De esa capacidad sigilosa a una escritura puramente ideográfica —directa comunicación de experiencias, no de sonidos— hay una distancia incansable, pero siempre menos dilatada que el porvenir.¹⁸

De los segundos (las propuestas que efectúa al lector una mirada interior, un tránsito y un movimiento por el espacio referido) dan testimonio los diversos desplazamientos a los que aludimos en otros lugares de este trabajo. Ambas clases de problemas, entiendo, justifican el planteamiento de una cuestión como la del ritmo en la poesía de Borges. Pertenecen a ella tanto las abun-

dantes referencias que a la cuestión hacemos, como la consideración por parte de Borges de otro tipo de lectura y escritura poéticas probables en un porvenir al que el poeta no quiere, naturalmente, estar ajeno.

NOTAS

1. *Macedonio Fernández* (tsel. y pról. de J.L. Borges). Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961. Biblioteca del Sesquicentenario. Transcrito en Jorge Luis Borges, «Macedonio Fernández», en *Prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1957, p. 57.
2. «La Biblioteca de Babel», en *Ficciones*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 466.
3. O. Brik, «Ritmo y sintaxis», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970, pp. 107-108.
4. B.V. Tomashevski, «Sobre el verso», en *ibid.*, p. 116.
5. *Ibid.*, p. 126.
6. V. Shklovsky, «El arte como artificio», en *ibid.*, p. 70.
7. I. Tinianov, «El ritmo como factor constructivo», en *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972, p. 23.
8. «El milagro secreto», en *Ficciones*, *op. cit.*, p. 513.
9. J. Derrida, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, p. 124.
10. I. Tinianov, *art. cit.*, p. 13.
11. *Ibid.*, p. 53, n. 41.
12. E. Benveniste, «La notion de rythme dans son expression linguistique», en *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallinard, 1966, pp. 327-335 (la cita corresponde a la p. 335).
13. I. Tinianov, *art. cit.*, p. 55 (segundo asterisco de n. 41).
14. J. Lacan, «Fonction et champ de la parole et du langage», en *Écrits*, I, Paris, Seuil, 1966, p. 128.
15. J. D'Urbano, «Borges y la música» (Conferencia pronunciada el 12 de agosto de 1976 en la Sociedad Hebrea Argentina, Buenos Aires). Versión dactilográfica de la conferencia facilitada al suscriptor por el autor.
16. «A Johannes Brahms», en *La moneda de hierro*, en *Obras completas*, *op. cit.*, p. 73.
17. Prólogo, en *El otro, el mismo*, en *ibid.*, p. 858.
18. «La supersticiosa ética del lector», en *Discusión*, en *ibid.*, pp. 204-205.

Borges y la década del cuarenta. Tres poemas destacables

María Adela Renard

Borges inicia —y termina— su actividad creadora como poeta. La evolución cronológica, espiritual y estética que revela el estudio ordenado de sus escritos, es fruto de progresiva madurez interior que, al mismo tiempo, muestra tanto su rigor conceptual como su voluntad de despojamiento y sencillez expresiva.

Se han señalado dos épocas para clasifi-

car su producción. En la primera época de su poesía, entre 1923 y 1929, publica tres libros: *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*. Después de 1930 cesa su labor como poeta recordándose sólo sus «Two english poems» e «Insomnio» —que son las excepciones—, y en el curso de dicha década describe ensayos y se inicia como cuentista. De 1930 a 1936 da a conocer —como ensayista— *Evaristo Carriego*, *Discusión*, *Historia de la eternidad* e *Historia universal de la familia*. Dedicado a la narrativa y habiendo publicado ya dos cuentos, «El acercamiento a Almotásim» y «Hombre de la esquina rosada», puede afirmarse que 1938 señala su iniciación en el cuento. Borges sufre ese año un accidente que le produce fiebres y septicemia, delirios, poniendo en peligro sus facultades intelectuales, debido al mal que ya comenzaba a cernirse sobre sus ojos. Para ponerse a prueba escribe «Pierre Menard, autor del *Quijote*», que marca su ingreso en la literatura fantástica.

Emir Rodríguez Monegal, en *Borges por lui-même* (Éditions du Seuil, 1970), interpreta simbólicamente la relación entre el accidente citado y el nuevo rumbo que luego tomará la obra borgeana. Según su opinión, el padre de Borges, mentor y guía espiritual del hijo y autor de la novela *El Caudillo* (1919), había muerto antes del accidente, de modo que dicha pérdida y el mismo accidente tuvieron para Borges carácter expiatorio y liberaron sus facultades narrativas.

Con numerosas intermitencias al comienzo, Borges reanuda su actividad poética en 1940. A partir de allí no dejará la poesía —*Los conjurados* (1985), libro de poemas, es su última publicación—, y escribirá muchos poemas importantes dentro del contexto general de la obra. Esta segunda época se caracteriza por cambios en el empleo del lenguaje y de las formas respecto de la primera, si bien no hay ruptura con ella, sino continuidad de un mismo lineamiento metafísico y poético, que deriva de madura y secreta sabiduría en su actitud frente al destino. Por otra parte, en sus poemas de la primera época predomina la captación de lo inmediato, es decir, del paisaje estrechamente ligado al sentimiento, y también a lo metafísico, el descubrimiento de imágenes de Buenos Aires que sellaron aspectos de su identidad hasta entonces no enunciados, e impresiones íntimas derivadas de diversas fuentes de inspiración.

La segunda época, en cambio, muestra apertura a lo universal y entrelaza ecos de seres, lugares, objetos, creencias, culturas, pensamientos. En la singular riqueza y en el interés que suscita el tramado de esta poesía, se halla tam-