

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Víctor A. Arredondo
Rector

Sara Ladrón de Guevara González
Secretaria Académica

Jesús García López
Secretario de Administración y Finanzas

Coordinación General de Difusión Cultural y Extensión Universitaria

José Luis Rivas Vélez
Director General Editorial

Carlos M. Contreras
Director General de Investigaciones

Carlomagno Sol Tlachi
Director del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

TEXTO CRÍTICO

Sixto Rodríguez Hernández
Director

María Guadalupe Pazzi de Lozada
Administradora

CONSEJO EDITORIAL

Carlo Antonio Castro Guevara
Elizabeth Corral Peña
Ángel José Fernández Arriola
Esther Hernández-Palacios
José Luis Martínez Morales
José Luis Martínez Suárez
Alfredo Pavón

Índice

TEXTO CRÍTICO

REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-
LITERARIAS DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Director: Sixto Rodríguez Hernández

Nueva época. Año IV, número 8/enero-junio de 2001

ESTUDIOS Y ENSAYOS

Sergio Pitol. <i>Soñar la realidad</i>	7
Marco Tulio Aguilera Garramuño. <i>Poética del cuento. El pájaro que cruza por el cielo del cuento</i>	15
— Enrique López Aguilar. <i>Arder en el laberinto: la poesía amorosa de Jorge Luis Borges</i>	25
— Octavio Castro López. <i>Borges y Spinoza: la Ética en una castaña</i>	35
Erik Camayd-Freixas. <i>Problemas de la poética de Carpentier</i>	51
Carmen Faccini. <i>Se precisan niños para amanecer (discurso infantil en la narrativa del exilio de Mario Benedetti)</i>	73
Peter Broad. <i>Cuentos en vez de hacer el amor: la trayectoria cuentística de Marco Tulio Aguilera Garramuño</i>	87
Fernando Degiovanni. <i>Reformismo político, relativismo cultural y cuestión étnica en El Periquillo Sarniento</i>	105
Renato Prada Oropeza. <i>Ficcionalización e interpretación en la Novela de la Revolución Mexicana</i>	113
Juan Carlos Ramírez-Pimienta. <i>Algunas notas sobre la frontera norte y José Vasconcelos</i>	127
Raúl Rodríguez-Hernández. <i>Viajes con Charley: desplazamiento cultural e identidad en las fronteras de la modernidad</i>	137
L. H. Quackenbush. <i>El ocaso del D. F. en dos dramas de Vicente Leñero</i>	149
Leticia Mora Brauchli. <i>Las inscripciones del desorden en Domar a la di-vina garza de Sergio Pitol: proposición de una poética</i>	165

Enrique López Aguilar

**Arder en el laberinto:
la poesía amorosa
de Jorge Luis Borges**

La persona y la literatura de Borges parecieron fundirse de manera tan inextricable que él mismo, en textos como "Borges y yo", parecía admitir esa separación y confusión entre el ente literario e intelectual —ajeno a las pasiones y sentimientos del común de los mortales— con el hombre común y corriente, como si se tratara de un nuevo minotauro que hubiera terminado por habitar unos laberintos propios habitados, a su vez, por libros, espejos, milongas, tigres, metafísica y teología, la tradición de los mayores, las literaturas germánica y sajona, el lenguaje, el tiempo... Así, la fama de Borges tuvo que resignarse a admitir que él era un escritor para escritores, un artista difícil de leer, plagado de citas cultas y eruditas, un creador de la posmodernidad que iba adelante de quienes trataban de definir la posmodernidad, según la admisión de Jacques Derrida, e incluso, como un buen lector llegó a declarar, la extraña metáfora de que "Borges te hace cosquillas, pero en el cerebro". Sin embargo, una vez ocurrida la muerte física del escritor argentino, sobrevino una intensificación de su fama y, cosa todavía más rara, de su "popularidad", lo cual parece apuntar al hecho de que Borges corre el riesgo de una cierta divulgación que tiende a prescindir de la lectura de su obra, como una moneda a la que se recurre por su valor, pero de la que se entiende poco: ahora todos hablan de Borges y de las mujeres con las que se relacionó, se le cita, se recuerdan sus anécdotas, sus temas ya parecen propiedad de todos y se admite el peso de su obra en la cultura contemporánea, como si su muerte lo hubiera vuelto "sencillo", aunque su trabajo literario, como el de sor Juana y Cervantes, a veces sólo se conozca de oídas. Éste, tal vez, sea uno de los riesgos de la imagen del Borges hiperintelectual: el escritor difícil de alcanzar por el profano, pero deificado y "digerido" por los mecanismos propios del estrellismo contemporáneo.

En el terreno de la poesía, por otro lado, ante el predominio imaginista y abstraccionista del poema contemporáneo, y ante el evidente peso conceptual de la poesía del escritor argentino, la obra borgeana ha sido objeto de algunas discusiones, pues no han faltado escritores que han negado la poeticidad de los poemas de Borges, o, incluso, como Octavio Paz, que le han negado modernidad por no haber escrito un poema extenso, de largo aliento, como "Piedra de sol" o "Muerte sin fin", como si los poemas extensos no formaran parte de la tradición occidental desde *La Iliada*. Frente al peso de su propia obra, no es infrecuente que los lectores reparen, ante todo, en el Borges narrador y ensayista, en ese elegantísimo creador de un estilo que fue considerado por Reyes como el mejor prosista occidental de su momento, y el mejor en castellano de todos los tiempos. Aunque los poemas borgeanos son menos conocidos que la prosa, es justo considerar que muchos de ellos forman parte de los hábitos de ciertos lectores que reconocen en ellos una de las piedras angulares del quehacer poético hispanoamericano del siglo xx. Tal vez sería interesante entender el porqué de estas discusiones. En primer lugar, parecería un defecto la ya mencionada preferencia conceptista del poema borgeano frente a la tendencia metafóricamente ambigua de la poesía contemporánea, no obstante la capacidad de Borges para crear metáforas deslumbrantes; en segundo lugar, su renuncia a ciertos efectos poéticos, como la aliteración y los juegos de palabras, producen el efecto de una poesía "sorda", poco musical, el cual se acentúa por el frecuente recurso de los encabalgamientos, que a algunos lectores les da la sensación de encontrarse frente a versos torpes y poco fluidos. Borges, frecuentador de los alejandrinos, del endecasílabo y del versículo, no ignoraba sus renunciaciones y elecciones, como lo sugiere irónicamente en su prólogo a *Elogio de la sombra*:

Carlos Frías me ha sugerido que aproveche su prólogo para una declaración de mi estética. Mi pobreza, mi voluntad, se oponen a ese consejo. No soy poseedor de una estética. 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; intercalar en un relato rasgos circunstanciales, exigidos ahora por el lector; simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es; narrar los hechos (esto lo aprendí en Kipling y en las sagas de Islandia) como si no los entendiera del todo; recordar que las normas anteriores no son obligaciones y que el tiempo se encargará de abolirlas. Tales astucias o hábitos no configuran ciertamente una estética. Por lo demás, descreo de las estéticas. En general no pasan de ser abstracciones inútiles; varían

para cada escritor y aun para cada texto y no pueden ser otra cosa que estímulos o instrumentos ocasionales.¹

Este escritor, no del todo aceptado por la comunidad poética y precedido siempre por la fama de autor intelectual y literaturizante, escribió, sin embargo, un breve *corpus* de poesía amorosa: veintiséis poemas repartidos entre diez de sus catorce poemarios, de los cuales cuatro pertenecen a su obra de juventud (*Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente*) y los demás, a las publicadas después de que el autor cumpliera sesenta años, estadística inusual si se considera que es en la época de juventud y madurez de un escritor cuando éste acentúa su preferencia por los asuntos amorosos. Más curioso resulta recordar que Borges publicó su único cuento de amor a los setenta y cinco años: "Ulrica", en *El libro de arena*. De entre esos veintiséis poemas, se encuentran muchos de los textos más frecuentados por los lectores de Borges, sin que esto quiera decirse en menoscabo de la poesía intelectual del autor. De hecho, me parece necesario establecer que los hábitos estilísticos de los poemas intelectuales se reproducen en los amorosos, con la intención de crear atmósferas sorprendidas, de revaloración del sentimiento amoroso a la luz de una perspectiva culta o de contaminar los sentimientos de amor con las obsesiones borgeanas: de alguna manera, cada texto se permea con la cultura del escritor argentino, pero el tema amoroso se aleja del resto de la temática del escritor por una fuerte carga lírica que es, a la vez, una forma de pudor y de distancia que le es característica. A diferencia de sor Juana, quien hace de sus poemas amorosos un ejercicio intelectual y de sus poemas filosóficos, un ejercicio lírico, Borges prefiere contaminar las maneras de sus poemas intelectuales y amorosos para disfrazar mejor la llama que arde en el laberinto.

He eludido el adjetivo "erótico" para referirme a Borges: cuando él habla de las relaciones entre hombre y mujer en sus poemas, siempre elude la alusión directa a la piel, a los cuerpos, a la sexualidad, y prefiere concentrarse en esa condensación absoluta de las emociones asociadas con el amor: el encuentro, el enamoramiento, la fascinación, el leve roce de los labios o las manos, la certidumbre del arrasamiento personal, el abandono o la separación, la falta de correspondencia, la nostalgia... En tal sentido, salvo los últimos textos claramente dirigidos a María Kodama o inspirados por ella, la poesía amorosa de Borges suele ser de tono triste y melancólico:

¹ Jorge Luis Borges, "Elogio de la sombra", en *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1974), p. 975.

casi nada en él es comparable con los momentos de felicidad y plenitud, con las descripciones erotizadas de Neruda, Paz o Sabines. Espléndido ejemplo de lo que llevo dicho es su "Lamento de Heráclito", sorpresivamente titulado en francés (ya que a Borges no le gustaba la lengua francesa: "*Le regret d'Heracleite*");

Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca
Aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach.²

Este dístico, atribuido apócrifamente a Gaspar Camerarius en la sección llamada "Museo" de *El hacedor*, no sólo es un lamento trovadoresco del enamorado que se duele de no haber sido amado por Matilde Urbach, sino que, dentro de la idea borgeana de que un hombre es todos los hombres y bajo la extremación dialéctica de la persona que, por su constante movilidad ontológica, no se baña dos veces en el mismo río (el ser y el río no son los mismos en cada reencuentro, lo cual equivale a decir que, ante la condición cambiante del ser, al enamorado podría tocarle en suerte, alguna vez, resultar elegido por la mujer amada), el lamento heraclitiano resultante doblemente aterrador: no sólo se trata de una queja por la falta de correspondencia amorosa, sino que la movilidad del ser (que un hombre pueda ser todos los hombres) resulta insuficiente para alcanzar los favores de Matilde.

El enamorado es, en este sentido, un amenazado siempre frágil, rechazable, abandonable y, por lo tanto, temeroso frente a las inmediaciones del amor, como Borges lo propone en el poema "El amenazado"; de manera parecida al caso de sor Juana, Borges construye en el yo amoroso de sus poemas al protagonista donde se viven todas las desventuras de quien ama, y coloca en el *tú* a una suerte de antagonista todopoderoso que determine la felicidad deparada al individuo, una especie de dador invulnerable de quien depende, caprichosamente, el destino ontológico del amante. Como en sor Juana, con Borges ocurre que el ser activo exhibe, paradójicamente, su pasividad, pues la amada (el ser pasivo) es siempre *la otra*, la incógnita, la que produce en *mi* el trastorno y quien podría curar los padecimientos de amor con la dádiva de su correspondencia: la cualidad activa del enamorado se reconoce en el espejo de la amada como condición pasiva y el actor se vuelve comparsa, público azorado de su dependencia, de ahí la condición del amor amenazante, más allá de la idea romántica del amor

² "*Le regret d'Heracleite*", en *ibid.*, p. 852.

como enfermedad, o de la idea medieval del amor como pérdida del equilibrio del ser humano:

Es el amor. Tendré que ocultarme o que huir.

Crece los muros de su cárcel, como en un sueño atroz. La hermosa máscara ha cambiado, pero como siempre es la única. ¿De qué me servirán mis talismanes: el ejercicio de las letras, la vaga erudición, el aprendizaje de las palabras que usó el áspero Norte para cantar sus mares y sus espadas, la serena amistad, las galerías de la Biblioteca, las cosas comunes, los hábitos, el joven amor de mi madre, la sombra militar de mis muertos, la noche intemporal, el sabor del sueño?

Estar contigo o no estar contigo es la medida de mi tiempo.

Ya el cántaro se quiebra sobre la fuente, ya el hombre se levanta a la voz del ave, ya se han oscurecido los que miran por las ventanas, pero la sombra no ha traído la paz.

Es, ya lo sé, el amor: la ansiedad y el alivio de oír tu voz, la espera y la memoria, el horror de vivir en lo sucesivo.

Es el amor con sus mitologías, con sus pequeñas magias inútiles.

Hay una esquina por la que no me atrevo a pasar.

Ya los ejércitos me cercan, las hordas.

(Esta habitación es irreal; ella no la ha visto.)

El nombre de una mujer me delata.

Me duele una mujer en todo el cuerpo.³

De lo dicho antes se puede deducir una conclusión borgeana: si un hombre es todos los hombres (en este caso, reduzco el valor universal de "hombre" como "humanidad" al particular de "ser masculino"), la mujer, una entidad misteriosa e inaprensible, siempre es diversa y cambiante, cosa que, paradójicamente, la individualiza de manera irrefutable por efectos del amor, un poco bajo la idea de que "Yo, personalmente, he observado que no hay cosa que no propenda a ser su arquetipo y a veces lo es. Basta estar enamorado para pensar que el otro, o la otra, es ya su arquetipo";⁴ en el fondo, esto no contradice la idea de Borges de que un ser es todos los seres, sino enfatiza el hecho de que la mirada amorosa individualiza al otro, separándolo del resto de sus semejantes. El siguiente poema, "Al triste", se construye bajo el procedimiento de la enumeración caótica, en la que los elementos enumerados, de origen literario y culto, desembocan, súbita-

³ "El amenazado", en *ibid.*, p. 1107.

⁴ *Idem.*, "La brioche", en *Obras completas. 1975-1985* (México: Eneccé, 1989), p. 422.

mente, a la manera de Whitman, en una revelación, tal como, años más tarde, Borges volvería a hacerlo en uno de sus poemas más rápidamente famoso, "Las causas". ¿Por qué la tristeza? Porque, como lo resuelve el final del poema, todos los cuidados previos del enamorado se borran frente a la aparición de la amada, cuidado único, nueva obsesión del amante, emborronamiento del mundo que, en términos individuales, equivale a un verdadero *ragnarök*, a un final de lo conocido para ingresar al cosmos de lo incógnito y de la oscuridad:

Ahí está lo que fue: la terca espada
Del sajón y su métrica de hierro,
Los mares y las islas del destierro
Del hijo de Laertes, la dorada
Luna del persa y los sin fin jardines
De la filosofía y de la historia,
El oro sepulcral de la memoria
Y en la sombra el olor de los jazmines.
Y nada de eso importa. El resignado
Ejercicio del verso no te salva
Ni las aguas del sueño ni la estrella
Que en la arrasada noche olvida el alba.
Una sola mujer es tu cuidado,
Igual a las demás, pero que es ella.⁵

Este soneto rimado, en el que aparecen los característicos encabalgamientos borgeanos, va descendiendo en una gradación que va de lo general a lo particular, de lo externo a lo íntimo, hasta llegar, en los dos últimos versos, al hecho revelador de la mujer individualizada; sin embargo, para potenciar el grado de difuminación de lo que importaba frente a la contundencia del ser que ahora importa, Borges enumera lo que fue: los vikingos y las sagas sajonas, el mar Egeo y las aventuras de Odiseo, la historia, la filosofía, la memoria, el olor a jazmín de los patios argentinos, el trabajo literario, el sueño y la noche; después de lo que fue, el poeta arriba, súbita y fulgurantemente, a lo que es: a "una sola mujer", al cuidado presente, a la sustancia del triste. ¿Por qué "el triste"? Sin olvidar el hecho de que Tristán significa "el triste" en el poema medieval de *Tristán e Iseo* ("una historia de amor y de muerte", como, tal vez, todas las historias amorosas acaban siendo, así

⁵ *Ibid.*, "El triste", en *Obras completas*, p. 1117.

sea de manera simbólica), el poema parece apuntar a varias explicaciones: al abandono de la erudición y los estudios (el mundo mental) por la irrupción de la carne (el mundo corporal), al olvido de la sustancia de lo que uno era por la presencia súbita de otra persona, a la caída en ese estado obsesivo (el cuidado) que deriva en melancolía y que los teólogos medievales definían como *tristitia*, estado amoroso que distraía al hombre de sus tareas de la salvación y la contemplación de Dios por causa del amor mundano, eso que el Arcipreste de Hita llamaba el "mal amor". De manera que, para resumir la propuesta borgeana, la tristeza se origina en el cambio de cuidado, en ese abandono de lo que se era para concentrarse en la mujer amada, es decir, la tristeza es una traducción del estado de la melancolía amorosa.

De la mujer inaccesible a la mujer que duele a la mujer individualizada, los encuentros borgeanos se reducen a metonimias de manos que se encuentran, de manos que tocan cabelleras, de labios que se rozan, de ojos (ciegos) que vieron un rostro. El título de uno de sus poemas de juventud, "Amorosa anticipación", vale como una suerte de emblema general de casi toda su poesía de amor, pues, a la manera del amor cortés y de los poetas del *dolce stil nuovo*, basta el roce, la mirada o la contemplación de una mujer para quedar enamorado. La aventura más vertiginosa ocurre en el protagonista de los sentimientos, en ese *yo* al que no se puede arrebatarse la intensidad ni la calidad de sus emociones; más allá de la correspondencia, el hecho de poder poetizar esos instantes es consuelo suficiente frente a los reveses del desdén. De la fascinación al amor no correspondido, lo que Borges casi nunca poetiza es el instante del encuentro. Es más común que sobrevenga el tópico del poeta argentino en materia amorosa, el del abandono y, por tanto, el zambullimiento en las emociones melancólicas que eso propicia:

Ya no es mágico el mundo. Te han dejado.
Ya no compartirás la clara luna
Ni los lentos jardines. Ya no hay una
Luna que no sea espejo del pasado,
Cristal de soledad, sol de agonías.
Adiós las mutuas manos y las sienes
Que acercaba el amor. Hoy sólo tienes
La fiel memoria y los desiertos días.
Nadie pierde (repites vanamente)
Sino lo que no tiene y no ha tenido
Nunca, pero no basta ser valiente
Para aprender el arte del olvido.

Un símbolo, una rosa, te desgarra
Y te puede matar una guitarra.⁶

Borges, enamorado y ciego; tímido, pero siempre rodeado de mujeres (su propia madre, amigas, alumnas que fungían como secretarías que tomaban el dictado de sus textos), casto, aunque siempre dispuesto a intentar alguna clase de seducción en las vagas sombras femeninas a las que adjudicaba un rostro, revela lateralmente sus enamoramientos en las dedicatorias y los libros en colaboración, en los cuales elevó a coautoras a las amanuenses de obras como *Las literaturas germánicas* y *Qué es el budismo*: ahí están María Esther Vázquez, Estela Canto, Delia Ingenieros y muchas otras, cuyos nombres son indicios del agitado corazón de un escritor intelectual y de los cuales han procedido algunas biografías borgeanas en las que la polémica sobre el escritor argentino prosigue, desde la rencorosa, de Estela Canto, hasta la apologética, de María Esther Vázquez; en algunas, María Kodama es villana y, en otras, heroína. Del periodo del primer matrimonio de Borges, es dable considerar que ningún poema fue inspirado por esa rústica mujer que nada tenía que ver con el escritor (el apresurado divorcio así lo confirmó); en cambio, de la época en que María Kodama se convierte en secretaria y lazarrillo del maestro ciego, surge el que tal vez sea el único poema de amor feliz, "Las causas", publicado en 1977 en *Historia de la noche*. Después de una larga enumeración caótica en la que, de alguna manera, se sintetiza la historia del mundo (la universal y la del escritor), el poema concluye con dos versos que obligan a releer de otra manera todo el poema:

Se precisaron todas esas cosas
Para que nuestras manos se encontraran.⁷

En una entrevista radiofónica concedida a Roy Bartholomew, en Argentina, Borges admitió que, posiblemente, había sido demasiado pudoroso y que, tal vez, debió haber cambiado "nuestros labios" por "nuestras manos", sin demérito del endecasílabo, pero ya estaba escrito así y así le gustaba. En el sentido del atrevimiento, la preferencia de manos sobre labios es una mues-

⁶ "1964, 1", en *ibid.*, p. 920.

⁷ *Idem.*, "Las causas", en *Obras completas. 1975-1985*, p. 199.

tra de los tímidos mecanismos por los que Borges prefería evitar la exhibición de emociones o escenas más reveladoras; en el sentido poético, la sinécdoque de manos o labios casi tiene un mismo valor, independientemente de que los labios tengan una mayor carga erótica dentro del discurso amoroso: como estrategia metonímica, manos y labios simbolizan a la totalidad de la persona que es dueña de esos instrumentos corporales, razón por la que, en ambos casos, el sentido subyacente del último verso sería "para que nuestros cuerpos se encontraran".

Las causas que Borges enumera, referidas a todo y nada, aunque se traten de una selección determinada por las preferencias culturales de su autor, apuntan a la idea del azar: causalidad y azar son los motores secretos de cualquier historia amorosa. Se me ocurre una comparación trivial para entender lo que el poeta quiere decirnos: algunos elementos anecdóticos de *Amor a primera vista*, película protagonizada por Robert De Niro y Meryl Streep, en la que un hombre y una mujer coinciden en un tren suburbano que se dirige a Nueva York. Ellos no se conocen e ignoran el papel que cada uno va a jugar en la vida del otro. Tienen un tropiezo en la estación, pero se separan, cada quien por su rumbo. Ambos trabajan en Nueva York y es época navideña, por lo que en la noche, antes de abordar el tren de regreso, coinciden en "Rizzoli", una librería neoyorquina. Cada uno escoge libros diferentes y, a la salida, tras un nuevo tropiezo, sobreviene la confusión de bolsas con libros. Se despiden sin saber que, a partir de esa confusión, sobrevendrá una historia de amor apasionado que será el sustento del resto de la película. Causalidad y azar: la película parece demasiado novelesca en la presentación de los azares que son necesarios para que los protagonistas se conozcan y se enamoren, pero la convicción de Borges era que la vida estaba llena de esas causas y azares que van armando la vida de un ser humano. En el caso de su poema, fueron necesarias la Torre de Babel, la invención del hexámetro, la batalla de Farsalia, la muerte de Cristo, el lienzo de Penélope y la filosofía, así como todos los elementos enumerados, triviales, poéticos o caprichosos, para que las manos de una mujer y un hombre se encontraran. Bien visto, a la luz de las pequeñas mitologías de los enamorados, la reconstrucción del universo puede realizarse a partir del momento epifánico en el que ambos se descubren enamorados, tocados o perturbados íntimamente por el otro, de la misma manera en que Francesca da Rimini y Paolo, leyendo la historia del rey Arturo, llegan a la escena en que Lanzarote y la reina Ginebra se besan por primera vez; entonces, la pareja de lectores se mira a los ojos, descubre su propio embeleso a través del arrobamiento de los personajes del libro que están leyendo, y también se besan. Las causas: el libro, el beso de los personajes; el azar: el hecho de haber coincidido para leer, juntos, ese libro.

Borges inició su trayectoria literaria como poeta y, después de una larga interrupción llena de prodigios cuentísticos y ensayísticos, volvió, a los sesenta años, al ejercicio del verso. Sus dos últimos libros, *Atlas* (1984) y *Los conjurados* (1985), incluyen, entre los dos, seis poemas amorosos. Para ese entonces, igual que Julio Cortázar y Carol Dunlop, que John Lennon y Yoko Ono, el escritor argentino formaba una pareja feliz con María Kodama. En el caso de las tres parejas mencionadas, la muerte de uno de los integrantes (o de los dos: Cortázar y Dunlop), termina por romantizar una imagen que el público nunca tarda en sacralizar. El escritor intelectual que, en su vejez, es capaz de crear una mayor cantidad de textos amorosos que en el resto de su vida, agrega a la imagen desexualizada del acaudalado una nota enigmática: ¿Borges tuvo una vida sexual constante?, ¿le repelía lo relacionado con el sexo, como afirma uno de sus personajes en el cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"? ¿qué hacía con María Kodama, treinta o cuarenta años más joven que él? Me parece que esa clase de especulaciones, propia de los *papparazzi* literarios es irrelevante, puesto que pertenece al mundo de la intimidad de una persona, aunque dicha persona se haya convertido en un personaje público. Es más importante para nosotros descubrir la maravilla en la casi treintena de poemas de amor que Jorge Luis Borges dispersó en su obra, sutil laberinto en el que brilla el fulgor de sus versos.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-AZCAPOTZALCO

Octavio Castro López

Borges y Spinoza: la *Ética* en una castaña

POESÍA Y FILOSOFÍA

En muchos aspectos la poesía y la filosofía se presentan como menesteres muy disímiles. Tales son sus diferencias, que se antoja ocioso o vano buscar alguna relación entre ambas. La filosofía, lo sabemos todos, es una actividad eminentemente intelectual. Su suelo nutricional está en los conceptos, en los argumentos, en el rigor, en el examen, sin taxativa alguna, de las cuestiones que componen su área. Y para calibrar sus pretensiones y naturaleza, es precisamente Spinoza a quien puede recurrirse. Tal vez se trata del filósofo más ambicioso y consciente del papel que desempeña. Su espíritu metafísico y su temple adoptan la forma del pensador puro, del que no se hace ni otorga concesiones. Conforme a su idea, la tarea del filósofo consiste en interpretar el universo como un todo inteligible y en fijar la posición del hombre dentro del cosmos. El único instrumento legítimo para cumplir cabalmente con una tarea de ese tipo es el razonamiento, apuntalado con el rigor lógico que reclama el asunto. Quedan excluidos el mero consenso de opiniones, la autoridad o la revelación. Nada tiene de extraño, entonces, que el discurso filosófico excluya el artificio literario o cualquier otro medio que conmueva al interlocutor, en vez de generarle una convicción asentada en bases sólidas.

La poesía, por lo que acabo de decir, está o parece estar en las antípodas de la filosofía. Aunque echa mano de la inteligencia, no es su instrumento fundamental. Recurre más bien a la imaginación y a la sensibilidad. Le es ajeno el plano impersonal y abstracto de las ideas. Al contrario, se distingue por el personalísimo medio verbal del artista que la crea. Su suelo nutricional, en efecto, es el lenguaje, de donde nacen sus múltiples posibilidades expresivas y estéticas.