

Ezequiel de Olaso

JUGAR EN SERIO



Cómo iniciarse en la lectura de Borges? ¿Hay reglas para la dirección de nuestro espíritu? Tratemos de orientarnos por indicaciones secretas, dispersas en sus escritos.

Borges sugirió más de una vez que su obra está sostenida por recursos ocultos y que trazó muchas de sus composiciones con una estrategia muy peculiar que exige una participación lúcida del lector. No se suele notar que Borges incurre en inconsecuencias, contradicciones y olvidos. Menos aún que, a diferencia de los cervantinos, esos errores son intencionados. Me parece que el autor deja estas huellas de "crímenes" literarios como enigmas cuya clave puede buscar el lector. He notado que a veces, cuando se los advierte, se los suele desear como espejismos de la lectura o como meras distracciones del autor. Es mejor tomarlos en serio, volver al comienzo del texto dejarse guiar por ellos y aventurarse a descubrir nuevos significados. En este juego de la literatura de Borges hay que estar atento a los paréntesis, a las cosas dichas al pasar, a veces en medio de una ocurrencia o de una reticencia. Le aseguro al lector que siga estas modestas instrucciones que podrá encontrar datos extraños. Entonces le sugiero que se conceda la mínima incomodidad de la intriga y la ilusión de resolverla. Si es afortunado descubrirá detalles artísticos y a veces hasta la cifra de la composición.

A veces el mismo Borges larga el envido. Prologando *El informe de Brodie* declara: "dos relatos —no diré cuáles— admiten una misma clave fantástica".

En el comienzo de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" fue más explícito. En una charla de sobremesa discute "la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal". Pero después el lector de ese texto descubre algo sorprendente: que en Tlön "el sujeto del conocimiento es uno y eterno"; entonces la novela, cualquier relato, en definitiva sólo puede estar escrita en primera persona porque en el mundo, en "ese mundo", sólo hay una persona. Esto produce un efecto mágico: los fantásticos Tlön o Uqbar existen. Los numerosos escritores "reales" que Borges nombra resultan más bien irreales: Bioy Casares, el propio Borges, Mastronardi, Martínez Estrada, Drieu la Rochelle, Néstor Ibarra, Alfonso Reyes.... Si uno vuelve al comienzo del texto encuentra un poco ridículo que Borges y Bioy estudien largamente la adopción de una estrategia literaria que es sencillamente inevitable. Borges se incluye entre los que caen en esa distracción metafísica.... Acaso sugiere algo más: la literatura encierra un ideal ingenuo porque nadie advierte que, según la frase de Carlyle que tantas veces retorna en los escritos de Borges, "somos escritos".

Borges suele sugerir fugazmente la dificultad. En "El Congreso" el narrador dice varias veces "soy el último congresal" pero en la última línea del cuento se cruza con otro congresal. Borges acentúa el

carácter indudable del encuentro: ambos fingien no haberse visto.¹ Informa que a Funes lo ha visto no más de tres veces pero si uno cuenta los encuentros parecen cuatro. Con estos ejemplos los quiero preparar para que adviertan inconsistencias más tersas que no sugieren otra lectura posible sino que operan como efectos artísticos.

Una segunda observación. El lector común acepta casi cualquier cosa. Literariamente hablando carece de memoria inmunológica. Disfrutar de la obra de Borges implica viajar a un orbe donde sólo cuentan detalles estéticos. Allí el lenguaje no es un instrumento; tampoco un medio para alcanzar el arte. Es arte. Treinta años después de haberse hecho leer la *Historia de las ideas políticas en la Argentina*, de José Luis Romero, Borges seguía alarmado porque el autor había empleado la palabra "tratativa". Le pregunté si le molestaba por su proximidad con "lavativa". Abrió los brazos, como desolado ante lo obvio. (Estas palabras feas que a la larga usa el público suelen originarse en tesis universitarias y se divulgan principalmente en la elaborada prosa de la televisión).

La última modesta advertencia. Pascal declaró que había dos infinitos: en lo grande y en lo pequeño. La fascinación de Borges por el último ya está consignada en *Historia universal de la infamia*. Media página de ese libro, "El espejo de tinta", es una versión germinal de "El Aleph". Esto indica que su obra puede recorrerse, a su vez, como una gran metáfora del infinito. Un escrito es como una imagen que contiene en germen otras que crecen en despliegues sucesivos. El Aleph es una mónada tal como la imaginó Leibniz: se puede concebir cada partícula de materia como un estanque lleno de peces, cada gota del humor de cada pez es un estanque lleno de peces... (*Monadologie* 67, que Borges menciona de paso en "Pascal"). Si se piensa que la obra de Borges fue escrita y reescrita día tras día a lo largo de casi setenta años, comprobamos que es relativamente pequeña. Sin embargo su autor la pobló de detalles, de reflejos recíprocos. Así logró que pareciera infinita y que mereciera una maravillada exploración.

Ahora cada uno se abisma en nuestro texto.

Una rosa amarilla

"Ni aquella tarde ni la otra murió el ilustre Giambattista Marino, que las bocas unánimes de la Fama (para usar una imagen que le fue cara) proclamaron el nuevo Homero y el nuevo Dante, pero el hecho inmóvil y silencioso que entonces ocurrió fue en verdad el

último de su vida. Colmado de años y de gloria el hombre se moría en un vasto lecho español de columnas labradas. Nada cuesta imaginar a unos pasos un sereno balcón que mira al poniente y más abajo, mármoles y laureles y un jardín que duplica sus graderías en un agua rectangular. Una mujer ha puesto en una copa una rosa amarilla; el hombre murmura los versos inevitables que a él mismo, para hablar con sinceridad, ya lo habían un poco:

*Púrpura del jardín, pompa del prado,
gema de primavera, ojo de abril...*

Entonces ocurrió la revelación. Marino *vió* la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar y que los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran, como su vanidad soñó, un espejo del mundo sino una cosa más agregada al mundo.

Esta iluminación alcanzó Marino en la víspera de su muerte, y Homero y Dante acaso la alcanzaron también". (*El Hacedor*).

Un Aleph literario

En esta composición, como en muchas otras, Borges reflexiona en la literatura. Todos vemos que hay un nítido y fuerte contraste entre la gloria literaria convencional y la inspiración. Penetremos en los detalles.

La escena inicial es muy clara. Borges actúa paródicamente el estilo pomposo de la retórica clásica: "a quien las bocas unánimes de la Fama...". El giro que emplea *mima* la solemnidad convencional que domina la gloria de Marino. No nos demoremos mucho en Giambattista Marino. Sus dos fechas (1569, Nápoles - 1625, Nápoles) sugieren un destino sedentario, no su ardiente y agitada vida. ("Colmado de años" es una licencia que permite cifrar con economía y eficacia datos más complejos). Al referirse a la repercusión de su obra la austera *Encyclopedia Britannica* habla de "immense success" y "great acclaim". Como ocurre con los hombres de buena estrella los males le trajeron ventajas: las persecuciones de la Inquisición evidenciaron y exaltaron poderosas influencias cortesanas. Mencionemos entre sus protectores a Luis XIII y a María de Medicis. Molestó, y aún desconcierta, su prosa voluptuosa, frívola y artificiosa. Sus detractores no quieren distraerse con esos pecados veniales e insisten en que verdaderos vicios fueron el conceptismo, el rebuscamiento de las metáforas, los juegos de palabras, las hipérbolos. Y algo que Borges detestaba: las alegorías. (Véase "De las alegorías a las novelas" donde se citan unas piadosas palabras de Croce sobre ese rasgo de la obra de Marino). Fue en su tiempo el innovador revolucionario de la poesía europea. Góngora lo leyó apasionadamente y Marino se volvió a encontrar en Góngora.

Si se compara mi cita con el original se puede advertir que difieren. Borges dice sin incorrección gramatical "que las bocas... etc.". Es posible que huyera de la propiedad estricta, que obliga a introducir la preposición "a quien", demasiado fuerte, que distrae. Me imagino que él podría haberse disculpado musitando con su habitual tono vacilante y a la vez muy seguro: "No quise asustar". Este es un tema abierto que nos introduce en el modo muy especial como los argentinos sentimos el español. (Después dirá que la rosa "estaba en su eternidad y no en sus palabras", frase casi hermética para un español que la

¹ Borges expresa muy tempranamente esta idea. En un texto que aún mantiene cautivo, Leiser Madanes ha recordado este límpido pasaje que Borges publicó en 1938: "Uno de los proyectos que me acompañan, que de algún modo me justificarán ante Dios, y que no pienso ejecutar (porque el placer está en entreverlos, no en llevarlos a término), es el de una novela policial un poco heterodoxa. (Lo último es importante, porque entiendo que el género policial, como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes). La concebí una noche, una de las gastadas noches de 1935 o de 1934, al salir de un café en el barrio del once. Esos pobres datos circunstanciales deberán bastar al lector: he olvidado los otros, los he olvidado hasta ignorar si los inventé alguna vez. He aquí mi plan: urdir una novela policial del tipo corriente, con un indescifrable asesinato en las primeras páginas, una lenta discusión en las intermedias y una solución en las últimas. Luego, acaso en el último renglón, agregar una frase ambigua —por ejemplo: "y todos creyeron que el encuentro de ese hombre y de esa mujer había sido casual"— que indicara o dejara suponer que la solución era falsa. El lector, inquieto, revisaría los capítulos pertinentes y daría con otra solución, con la verdadera. El lector de ese libro imaginario sería más perspicaz que el "detective"." *Textos cautivos. Ensayos y reseñas de "El bogar" (1936-1939)*. Edición de E. Sacerino-Garí y E. Rodríguez Monegal. Buenos Aires: Tusquets, 1986, págs 227-8. Que Borges consigne, aunque sea de un modo reticente, las circunstancias en que fantaseó esta idea literaria, muestra la importancia que le daba a su invención. La imprecisión del relato nos permite imaginar que Borges la encontró a la salida de una tertulia con Macedonio Fernández en la confitería *La perla del once*. La misma idea y casi las mismas palabras aparecen en "Examen de la obra de Herbert Quain" *Obras Completas* I, 462.

completaría diciendo "estaba en la eternidad de ella y no en las palabras de él").

Borges amaba el matiz suave, las transiciones insensibles, el declive de las palabras. En sus últimos años confesó su amor por el español delicado de Luis de León y Juan de la Cruz. Pero le resultaba difícil hacer ternuras con nuestro idioma. Una vez reconoció dolorosamente:

*Mi destino es la lengua castellana,
el bronce de Francisco de Quevedo.*

(Se puede volver a notar que Borges muestra lo que dice. Para hablar de algo estridente lo dice de una manera sonora, lo escribe en voz alta).

Hay un contraste entre la grandilocuencia estentórea de la fama de Marino y "el hecho inmóvil y silencioso". Fue inmóvil porque ocurrió fuera de la fluencia del tiempo, en la eternidad. Este hecho "fue *en verdad* el último de su vida". Borges sugiere que el hombre tiene dos vidas, la que se le va yendo en la insipidez o en la vanidad del mundo y la que está reservada a una experiencia íntima. Eso se llamó, por los años en que Borges escribía, "autenticidad", sustantivo que él siempre eludió por razones estéticas, que eran casi las únicas que reconocía.

Borges no nos da "información" sobre la agonía de Marino. Prefiere mostrar un escenario. "Nada nos cuesta imaginar" aleja toda posibilidad de que alguien crea que Borges se refiere a la realidad. Este es, por supuesto, un ejercicio de fantasía. Borges insiste en que el lector debe tener siempre presente que su literatura no pretende representar la realidad.

El glorioso poeta se está muriendo rodeado de símbolos neoclásicos: laureles, mármol, la disciplinada agua quieta. Aquí puede haber una ironía: Marino intentó el "marinismo" *contra* la literatura neoclásica que desde Petrarca se extenuaba en estereotipos. Borges dispone un jardín de líneas clásicas, lineal, de forma cerrada, construido en planos según una clara distinción de los elementos. Wölfflin nos ha enseñado a ver el contraste entre este arte y el barroco que Marino propugna y para algunos instaura en las letras. (Otro contraste: Marino es el poeta de los jardines. Y una impensada conexión con la obra de Borges: Marino escribe sus obras procurando inventariar los bienes del Universo, proyecto que asumirá cuatro siglos después Carlos Argentino Daneri).

"Agua rectangular" es una expresión que Borges hizo suya tempranamente (*Luna de enfrente*). La traducción americana (incluida en *Dreamtigers*, Austin, Texas, 1964) reemplaza esa maravillosa levedad por un desagradable "rectángulo de agua". Al agua de Borges le ocurre ser rectangular. En la versión americana pasa lo contrario, nos ponen delante un rectángulo y después lo llenan de agua. Me dicen mis colegas y alumnos norteamericanos que en inglés eso no se puede decir tan directamente como en español. Esto parece raro en un idioma muy propicio a esa figura, que los gramáticos llamaron "hipálage" y cuyo modelo, para nosotros, lo dió Lugones con sus "áridos camellos". (Poco antes Borges ha hablado de "un sereno balcón"). En la hipálage una cualidad de un objeto se dice de otro objeto.² Aquí una cualidad del desierto pasa a los camellos. Les hice notar que en la entrada de Lawrence Hall, donde estábamos, había carteles que asustaban ("carteles amenazantes" sería una hipálage) con una hipálage vertiginosa (esta es otra hipálage) que se repetía

en los blancos jardines de la universidad: "Falling ice". Insistieron en que "rectangular water" era incomprendible. "Hasta ahora", añadieron cautamente —el inglés es versátil—. A Borges le debe haber dolido que se perdiera uno de sus preciados recursos. Le encantaba recordar "las lámparas estudiantinas" de Milton. E inventó muchas: "Tiene que ir descalzo y desnudo, para que un sobretodo apresurado y unas botas autónomas no afiebrén la ciudad" ("La Postulación de la realidad" *Obras Completas I*, 220). Corrigiendo *Historia de la Noche* escuchaba su poema a Peyrou, que abunda en hallazgos de ese tipo, y cuando aparecía una ("El azul del tabaco pensativo", "El café insomne y el propicio vino") Borges acentuaba con una sonrisa el éxtasis con que siempre seguía la lectura de sus composiciones. Entonces reconocimos con equidad que la lengua castellana, hace poco censurada por demasiado estridente, nos permite esta bella sutileza vedada al inglés.

La gran casa, o palacio, del poeta está iluminada por el ocaso. Hay un juego ambiguo entre esas dos maneras de morir. Borges dispone un escenario que conoce y en el que escribe cómodamente. Muchos atardeceres doran su obra. ("Bruma de oro, el occidente alumbra / La ventana". "Baruch Spinoza"); y hasta: "Hay un balcón que mira al poniente... Bandeira yace boca arriba... una vehemencia de sol último lo define. El vasto lecho blanco parece disminuirlo y oscurecerlo..." ("El muerto"). Hay calma e inminencia, como en los cuadros de Turner. Sólo falta la revelación.

Una mujer coloca en una copa una rosa amarilla. Sentimos que esas manos son fugaces. Ahora el centro es la rosa, símbolo de lo perecedero. Al colocar la flor en la copa Borges ha fijado la escena que corría el riesgo de disiparse en la dispersión de las referencias circunstanciales. (Uno recuerda "la rosa que en el vaso agonizante..."). Pero Borges pone la flor con mayor decisión que Banchs. Para el comentario de Borges al soneto de Banchs, véase *La poesía*). Lo que podría llamarse *la acción*, ha comenzado. (Andrés Sánchez Pascual me hace notar la sutileza con que Borges alterna los tiempos de los verbos: Marino "murió" en la primera línea, pero ahora "se moría"; terminada la revelación que "ocurrió", "Marino vio la rosa". Pero ahora se instaura la duración: la mujer "ha puesto". Azorín había divulgado años antes este procedimiento, emplear el pasado perfecto como un presente eterno.

El poeta repite sin convicción los versos españoles:

*Púrpura del jardín, pompa del prado,
gema de primavera, ojo de abril.*

Esto es todo lo que dice Marino y el modo como recita nos convence de que ha pronunciado las palabras mecánicamente, dominado por una rutina que lo aburre.³ Esto es extraordinariamente paradójico. Marino, el innovador, no puede verse en el espejo de Góngora, no soporta las cuatro sorprendentes metáforas de su discípulo. (Las alusiones de Borges "lecho español", "Góngora", nos ayudan a recordar que por entonces vastos dominios de Italia son involuntariamente españoles). En la "Página final" de su ensayo sobre Lugones dice Borges: "Cíclicamente surgen poetas que parecen agotar la literatura ya que se cifra en ellos toda la ciencia retórica de su tiempo; tales artifices, cuyo fin es el estupor (*qui non sa far stupire, vada alla striglia*, decretó uno de ellos, Marino), acaban por cansar".

² Del griego, "cambio". El Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua la define así: "Figura consistente en referir un complemento a una palabra distinta de aquella a la cual debería referirse lógicamente". "Agua rectangular" satisface esta definición, aunque acaso habría que hilar más delgado para caracterizar "hipálage".

³ Unamuno cuenta la historia de un literato español que en la agonía llamó a sus hijos para sacarse un cargo de conciencia. Cuando estuvieron junto a él les susurró con entereza: "Hijos míos, no quiero morir sin desquitarme de un grave peso que he llevado a cuestas toda mi vida... Tengo que revelaros un secreto... ¡Me carga el Dante!", "Sobre la erudición y la crítica".

Esta es la manera que cautivó a Borges en su juventud vanguardista y que después abandonó. Lo curioso es que esta rareza ya es para Marino una rutina. Lo nacido para sorprender ahora cansa. ¿Será éste el destino de las vanguardias? El joven Borges, digamos Borges 1, amaba la metáfora insólita. El Borges posterior, Borges 2, prefiere cada vez más las metáforas eternas. La metáfora sorprendente se gasta prontamente en la repetición inevitable. En cambio las viejas metáforas son siempre nuevas, todo el mundo se reconoce incesantemente en ellas, nunca aburren: el tiempo como fluencia de un río, la muerte como sueño, las estrellas como miradas. En el instante sin duración de la revelación Marino-Borges1 se va a transformar en Marino-Borges2. En cuanto ocurra la revelación Marino podrá ser acaso un poeta cabal.

Es curioso que Borges se apartara de la manera hermética de Góngora poco antes de producirse en España el gran "redescubrimiento" de Góngora en 1927. Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Gerardo Diego, su admirado Alfonso Reyes, entre muchos otros contribuyeron a esa vindicación. Entonces nacerá "la generación del 27". Y Borges, predestinado a esa generación, ha sido el principal adversario de la vuelta a Góngora.⁴ (Dejando a salvo la justeza de su apreciación, una muestra de su peculiar coherencia poética y de su independencia de gusto).

Este cambio es tema de varias de sus composiciones. En "La busca de Averroes" dos poetas discuten sobre la verdadera finalidad de la poesía. Abdalmálik "urgió la conveniencia de renovar las antiguas metáforas". Le parece inadmisiblemente insistir en que "el destino es un camello ciego". El narrador comenta con ironía no superficial: "Todos aprobaron ese dictamen, que ya habían escuchado muchas veces, de muchas bocas". Averroes sostiene que el fin del poema no es sorprender, porque en ese caso la vida útil del poema sería instantánea; tampoco debe pretenderse que el poeta sea absolutamente original porque en ese caso sólo él sería tocado por esa extraña imagen. "En cambio, nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y es también inhumano". Esa metáfora sirvió inicialmente para confrontar dos imágenes pero en esa tertulia suscita el recuerdo de Zuhair, su descubridor, y para unirlos a todos en el pesar por ese árabe muerto. "Dos términos tenía la figura y hoy tiene cuatro. El tiempo agranda el ámbito de los versos". No hay metáforas viejas; las que suponemos que tienen garantía de novedad no sirven. Este es el cambio.⁵

Borges analiza el problema de la tradición y la innovación según pautas casi eternas: en el siglo XIII en el imperio árabe, esto es, en todas las épocas, en todas las literaturas, se reproduce el mismo debate. Sin embargo las vanguardias de nuestro siglo parecieran no propender al cambio movidas por el aburrimiento. Entre las dos grandes guerras europeas de este siglo, por ejemplo, varias vanguardias y muchos notables escritores sin identificación genérica, proponen, o directamente muestran, revoluciones profundas del lenguaje. Ese furor neologista pareciera en parte movido por el asco y la vergüenza: después de los horrores de la guerra un lenguaje imputable es un lenguaje impávido, esto es, cómplice pasivo del horror. Las palabras no deben significar lo mismo que antes.

Supongo que estos argumentos "humanistas" deben haber persuadido muy poco a Borges. El debate eterno

—podría haber sugerido— adopta diferentes modalidades a lo largo de la historia. Los hombres creen que son independientes, que son libres, que en este preciso momento descubren la necesidad de innovar. Pero eso también forma parte de la tradición. Los escritores están determinados por las tradiciones —podría haber añadido— porque según la frase de Carlyle que siempre citaba "la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben" ("Magias parciales del Quijote" en *Otras Inquisiciones. Obras Completas I*, 669).

Así entonces el cambio de Marino, un salto fuera de su sombra, es casi milagroso.

Borges lo ayuda a cambiar al discípulo, a Góngora. Habla Góngora en el poema de Borges y comprueba que las metáforas lo han alejado de todo lo que vive:

*Marite, la guerra. Febo, el sol. Neptuno,
el mar que ya no pueden ver mis ojos
porque lo borra el dios. Tales despojos
han desterrado a Dios que es Tres y es Uno,
de mi despierto corazón. El bado
me impone esta curiosa idolatría.
Cercado estoy por la mitología.
Nada puedo. Virgilio me ha hechizado.
Virgilio y el latín. Hice que cada
estrofa fuera un arduo laberinto
de entretrejidias voces, un recinto
vedado al vulgo que es apenas nada.
Veo en el tiempo que huye una saeta
rígida y un cristal en la corriente
y perlas en la lágrima doliente.
Tal es mi extraño oficio de poeta.*

Pero después de un espacio en blanco inventa Borges:

*Quiero volver a las comunes cosas:
el agua, el pan, un cántaro, unas rosas...*

("Góngora" *Los Conjurados*).

En ese momento ocurrió la revelación. ¿Por qué la rosa? Lo esencial está en un poema juvenil:

*La rosa,
la inmarcesible rosa que no canto,
la que es peso y fragancia, la del negro jardín en la alta
noche,
la de cualquier jardín y cualquier tarde,
la rosa que resurge de la tenue
centza por el arte de la alquimia,
la rosa de los persas y de Ariosto,
la que siempre está sola,
la que siempre es la rosa de las rosas,
la joven flor platónica,
la ardiente y ciega rosa que no canto, la rosa inalcanzable.*

Tantas veces se nombra la "rosa" para mostrar la impotencia de las palabras. Es una milagrosa poesía, también sobre la poesía, hecha de limitaciones, de ausencias. La rosa, como casi toda flor, es un símbolo de la bella sencillez. Por eso Borges agradece "el misterio de la

¹ "Los sorprendentes defensores de Góngora" dice en "La postulación de la realidad".

⁴ Sería interesante hojear la tesis, que seguramente alguien ya ha escrito, "Receptación, vivencia y estomacación de dos hitos trascendentes situados en la evolución borgesiana". [Tiempo después de escribir este ensayo se me informó que un profesor eslaveno de filosofía, que vive en las afueras de Buenos Aires, prefiere 'vivenciación'.]

rosa/ Que prodiga color y que no lo ve" ("Otro poema de los dones").

Nótese que la descripción de la revelación ocupa en nuestro texto media docena de líneas y que hay pocas pausas. Evidentemente Borges está sugiriendo a sus lectores que tuvo lugar una revelación instantánea. Pero hay un juego un poco más profundo. Las palabras del texto no son capaces de expresar la experiencia íntima de sentir que ese instante es inefable. La sutileza está en que la manera de contar de Borges forma parte —yo diría, es un síntoma— de aquello de lo que está hablando. Ya nos hemos encontrado con esa destreza estilística en la que Borges fue un maestro. Me detengo un poco aquí.

Hemos notado la vinculación muy firme que establece Borges entre lo que dice y el modo como lo dice.

Busquemos un modelo claro de lo que Borges quería evitar. Hace poco veía en televisión a un periodista indignado que le vociferaba a otro: "¡No me grite, maleducado!". Ahí está la idea: la disonancia entre lo que se dice y el modo como se lo dice. Veamos una extensión de esto a la literatura: en uno de los profundos ensayos que dedicó Ortega y Gasset a la Argentina criticó nuestra pasión por acentuar demasiado las palabras y nos ordenó, más o menos, esto: "¡Debéis estrangular el énfasis!". Presumiblemente Borges hubiera objetado que esa frase es enfática. Busquemos un grato ejemplo de expresión feliz. Dijo, Voltaire brevemente: "*Le secret d'être ennuyeux c'est de tout dire*".

No diríamos que la experiencia de Marino es mística si se sobreentiende que está implicado algo religioso. Pero son claras las referencias literarias. Sin presionar demasiado el texto podemos concluir que en ese momento

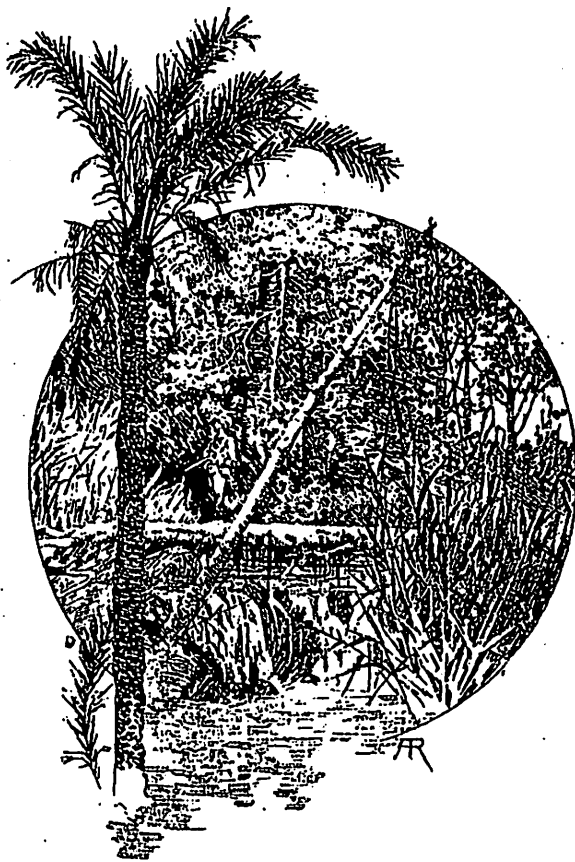
Marino recupera la inocencia. Los arquetipos de Platón y el Adán primordial son nuestros mitos de la inocencia, la pureza, la rectitud en el conocer y el nombrar, frescas metáforas muy antiguas.

Marino elogia distraídamente la flor y en ese instante roza la eternidad de esa belleza momentánea. Sentimos el contraste entre un recitado rutinario y la intuición inexpressable, y a la vez un mágico contacto de tiempo y eternidad. En ese instante la rosa amarilla *está* en la eternidad. Las palabras humanas son incapaces de transmitir esa experiencia. De nuevo su fracaso revela lo inalcanzable. No es osado suponer que en vísperas de su muerte Marino comienza a transformarse en un gran poeta secreto rodeado de libros que son "una cosa entre las cosas" algo inerte esencialmente opuesto al "hecho estético", al encuentro de un poema con su lector o su autor, es decir con su creador (*La poesía*).

Marino está rodeado por la biblioteca áurea que le dio fama en el mundo, obras ricamente impresas probablemente llenas de convenciones y hasta de falsificaciones. A lo sumo de sorpresas encuadradas, aventuras estéticas solamente promisorias. En la agonía alcanza a ser un posible gran poeta. Mientras Marino agoniza está solo, es el único testigo de su íntima transfiguración.

Un pequeño enigma

Podemos preguntarnos cuándo ocurrió la muerte de Marino. Aquí Borges introduce una ambigüedad de gran efecto artístico. Quiere que los lectores queden delicadamente confundidos acerca del momento preciso en que ha ocurrido esa muerte. Si nuestra página fuera un cuadro ahora tendríamos que ver el cuidado con que Borges ha pintado el borroso fondo. Lo esencial es la experiencia, no el instante temporal de la muerte. Nuestro texto comienza diciendo: "Ni aquella tarde ni la otra murió el ilustre Giambattista Marino". Y en la última línea dice: "Esta iluminación alcanzó Marino en la víspera de su muerte". Aquí hay algo raro. Sin embargo, ya sabemos que Borges vigila obsesivamente cada palabra de su texto y que además juega con enigmas. Supongamos, como he sugerido, que en este pasaje intenta confundir al lector acerca del instante preciso de la muerte de Marino, *porque es importante eludir toda precisión*. Borges no es un escritor casual; no es una contradicción involuntaria en uno de sus textos, máxime en uno muy breve, sería una chapucería inconcebible.



Detúveme en la mitad del puente, formado por el huracán con un cedro corpulento

Tratemos de resolver juntos este pequeño enigma. Supongamos que la muerte de Marino ocurrió la noche siguiente a la de nuestra escena. De ese modo es correcto decir que no murió "aquella tarde ni la otra". También es verdad que alcanzó la revelación en la víspera de su muerte.

Sin embargo estamos forzando la solución. "Víspera" es el día antes, no la noche antes. Ahora tenemos algo mejor: Giambattista Marino murió después de la medianoche y antes de la tarde del día posterior al de la revelación. Así tiene sentido afirmar que no murió aquella tarde, y también tiene sentido decir que tampoco murió la otra, porque en la tarde siguiente ya había muerto. Con este toque artístico Borges deja la cesación de la vida de Marino en una zona oscura pero no completamente imprecisa. Que era justamente lo que creo que él quería.

Supongamos temerariamente que mi lectura es correcta. En este caso podemos decir que el texto es a la

vez coherente y elusivo. Confrontado con el momento preciso de la eternidad el tiempo es poco importante. El hecho de la revelación que experimentó Marino, como dice nuestro texto, "fue en verdad el último de su vida", pero no implicó la cesación de la vida.

¿Por qué esta otra cuidadosa confusión? Borges trata de inducir en sus lectores la creencia mágica de que recuerdan una escena que nunca vieron. El ha explicado este recurso de diversas maneras: "Bradley dijo que uno de los efectos de la poesía debe ser darnos la impresión, no de descubrir algo nuevo, sino de recordar algo olvidado" (*La poesía*). Otra vez ligó ese procedimiento a una astucia: "simular pequeñas incertidumbres, puesto que si la realidad es precisa la memoria no lo es" (*Elogio de la sombra*). Y, para no cansarlos: "la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura porque a ella propendemos siempre en la realidad" ("La postulación de la realidad"). La idea es que si Borges nos diera una referencia exacta, una "información" de la muerte de Marino, estaría desviando nuestra atención hacia ese hecho histórico que es impersonal. Justamente el momento de la muerte debe quedar borroso para que se destaque el de la revelación íntima. El tiempo confuso le da fondo a la precisión de la experiencia eterna. Además, si el autor nos diera la referencia exacta del momento de la muerte paradójicamente la podríamos olvidar. Ahora es inolvidable porque no nos ha dejado nada preciso que recordar. Esta memoria poética opera de un modo diferente de la meramente informativa: para la inteligencia que comprende y la memoria intelectual que atesora, es necesaria la determinación clara. Lo indeterminado se nos escapa. Lo dijo Spinoza: "si en verdad la duración es indeterminada la recordamos imperfectamente" ("si vero duratio sit indeterminata, memoria ejus rei est imperfecta" *Tractatus de Intellectus Emendatione* 14).

La última línea de nuestro texto es realmente difícil de escribir. Tal como quedó podría dar la impresión de que Borges tiene dudas, como ciertos críticos, sobre la autenticidad de la personalidad histórica "Homero". Esta sería una interpretación absurda. La mención suficiente, retórica y banal de las primeras líneas *que las bocas unánimes de la Fama* (para usar una imagen que le fue cara) *proclamaron el nuevo Homero y el nuevo Dante* contrasta en las dos últimas líneas con una conjetura acerca del alma inaccesible de dos poetas reales. "Acaso" no induce duda sobre su experiencia de la iluminación; es un modo reverente de adivinar su intimidad inaccesible. No sé si el efecto que busca Borges está logrado; mucho menos sé cómo habría que hacerlo. Pero basta con que estemos de acuerdo sobre la intención del final.

Para terminar algunas sugerencias breves. Como dije, la obra de Borges es monadológica, los textos se reflejan recíprocamente, verdaderamente *son* merced a ese reflejo. Así podríamos ampliar de un modo prácticamente ilimitado el alcance de esta fantasía con el resto de la obra de Borges, a la que he recurrido sobriamente. Avancemos un poco en esta dirección. Podemos recordar la aserción de Tennyson que Borges amaba: si fuéramos capaces de entender una sola flor sabríamos quiénes somos y qué es el mundo (*El Zahir*). También podemos imaginar que en el instante en que Marino entendió la rosa también entendió el misterio de la creación literaria porque entendió todo.

Esta composición nos enfrenta por lo menos a tres diferentes preocupaciones básicas del hombre: la muerte, la identidad personal y la creación artística. Nada he dicho hasta aquí de específicamente filosófico. Ahora podemos concluir con algunas consideraciones que preparen una posible meditación. Examinemos el alcance del "último hecho de la vida de Marino", o, si ustedes quieren, la muerte como plenitud. De su propia muerte dijo Borges que entraría en ella como quien entra a una fiesta. Es lícito

pensar que así murió Marino, tal vez en una sonriente aurora, dejando atrás una obra vanidosa, llena de abstrusas proezas técnicas, salvado por su postrera intuición de la belleza. Aunque en algún pasaje pareciera lamentar que Alfonso Reyes se demorara en la lectura de Marino ("In Memoriam A.R.", *El Hacedor*) Borges fue piadoso con Marino y redimió a Góngora. Pero fue implacable con Gracián (cf. "Las Kenningar" *Obras Completas* 1, 370), el impasible ideólogo de los conceptistas

*Tan ignorante del amor divino
Como del otro que en las bocas arde,
Lo sorprendió la Pálida una tarde,
Leyendo las estrofas del Marino.*

Baltasar Gracián.

He comenzado diciendo que esta composición es una reflexión sobre el arte de escribir. "Marino", el Marino de esta página de Borges, que por economía no distinguió constantemente del personaje histórico, conquistó la fama impulsado por la vanidad de producir una obra que fuera reflejo fiel y total del mundo. En esta categoría entran los realistas y, en general, los escritores movidos por el ideal de la imitación, de la mimesis. Pero también quienes creen que siempre les será concedido el casi milagroso don de *expresar* el mundo. En esta breve página Borges confronta el arte como imitación y el arte como alusión indirecta, la arrogancia artística y el ejercicio humilde y delicado de la mención, de la sugerencia.

Finalmente, podemos imaginar que la revelación no fue sólo el hecho final de la vida de Marino sino también el más importante. Sólo en ese momento llega a ser él mismo. Borges inventó preciosas variaciones del famoso *dictum* de Mallarmé: "Tel qu'en lui meme l'éternité le change". Que un hombre sienta la eternidad equivale a que sea él mismo. Pero no sabemos si la eternidad es nuestro destino más allá de la muerte. Para el agnóstico Borges hay una experiencia artística de la eternidad dentro de los límites de nuestra vida. Es todo lo que sabe. Presumo que su ética de la creencia le vedó fingir saber más de lo que sabía.

Borges compuso en inglés dos poemas de amor en los que se han visto muestras contundentes de sus posibilidades literarias en esa lengua. Los escribió en 1934 y los publicó treinta años después en *El otro el Mismo*. Un pasaje del segundo poema dice:

*I offer you the memory of a yellow rose seen at
sunset, years before you were born*

que en una módica traducción diría:

*Le ofrezco el recuerdo de una rosa amarilla vista al
atardecer, años antes de que, usted naciera.*

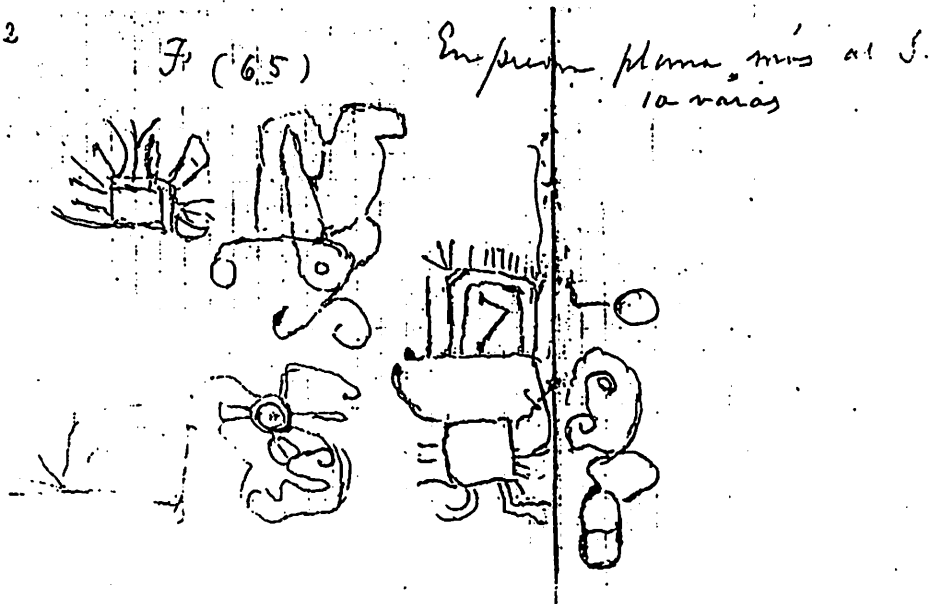
Aquí es Borges el poeta iluminado y lo que le está ofreciendo a su amada es una muestra de eternidad. Tenemos presente que según la doctrina platónica conocemos los arquetipos antes de nacer y al venir al mundo los olvidamos. En una escena que Dante no desdenaría, Borges le regala a su amada el arquetipo de la rosa que él vió en el mundo cuando ella antes de nacer quizás lo estaba contemplando en la eternidad. El en el mundo, ella antes de llegar al mundo, estuvieron unidos en la eternidad de la rosa.⁶

⁶ Conferencia en la "Distinguished Chair in Humanities" de Colgate University, Hamilton, Estado de Nueva York, Abril de 1991.

POEMAS

Elkin Restrepo

62



BAÑO

Fue un impulso pero hay que decir que el día caluroso y feliz
se prestaba para todo.
El día y el arroyo de aguas frescas que, de súbito, se tornaba
en una invitación y
que ella, desnudándose, aceptó enseguida.
Eran los privilegios del campo y de estar sola, entregada a
placeres
que el verano hacía únicos. De suerte que se echó en aquellas
aguas,
que avivaban su cuerpo y convertían su desnudez en un hecho
glorioso.
De inmediato el arroyo la tomó en sus brazos y le dio vuelta
y, besándola, con una mano acarició sus muslos y hurgó su sexo.
Sorprendida, quiso rehusarse, pero él remolineó con ella
y despacio, con maniobras hábiles, supo convencerla.
Después lamió sus senos y corrió tras ella corriente abajo.
En un charco, la tomó de nuevo y apartó sus piernas y ella sintió
que la penetraba.
Durante un rato recibió su embate, humillándose a su lujuria jubilosa
y gimiendo como en un sueño descabellado.
Después ella se dejó ir en aquellas aguas amorosas.
Entonces, sin rubores, pensó en aquellos dioses que, a caza de una
oportunidad,
andan por ahí, convertidos en cuanto cosa existe.