

BORGES EN LA SERENA PLENITUD DE SU POESIA: NOTAS SOBRE "EL ORO DE LOS TIGRES" (1972)

La intensificación de la actividad poética de Jorge Luis Borges en los últimos quince años—que a fuerza de manifestarse en tal grado ha podido ser calificada como de un «retorno» a ella¹—sea tal vez la nota más resaltante en la total producción literaria reciente del gran escritor argentino. Todas las piezas que, después de *Cuaderno San Martín*, fuera escribiendo Borges, se habían ido integrando, en las sucesivas salidas de sus *Poemas* (libro que después cambiaría su título al de *Obra poética*, y el cual publicara desde 1954 la Editorial Emecé de Buenos Aires), en una sección final amparada bajo el epígrafe genérico de «Otras composiciones». Y éstas, al continuar creciendo numéricamente de modo tan acusado, llegaron a reclamar un rótulo identificador ya más específico. Tal resultó ser «El otro, el mismo», que fielmente expresa uno de los sustratos noéticos—el más fuerte sin duda—en aquellas nuevas composiciones. Por fin, *El otro, el mismo*, aparece en 1969 como libro exento: el cuarto y más voluminoso de los rigurosamente poéticos que en tal forma ha dado a la prensa hasta hoy. Contenía todos los poemas escritos entre 1930 y 1967, es decir, posteriores a los agrupados en sus tres iniciales volúmenes de juventud—*Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929)—, pero en su gran mayoría compuestos a lo largo de la pasada década. En ese mismo año de 1969 da a luz un nuevo cuaderno: *Elogio de la sombra*. Y en 1972, otro: *El oro de los tigres*. El ritmo de escritura poética y de su publicación periódica volvía así a ser tan y aún más dinámico que en el de su fecundo y lejano período juvenil².

El poema que clausuraba y daba título a *Elogio de la sombra*, libro escrito bajo el signo de la vejez (que puede ser «el tiempo de nuestra dicha», declaraba allí mismo Borges), concluía así:

¹ Así lo implica y desarrolla Zunilda Gertel en su libro significativamente titulado *Borges y su retorno a la poesía* (New York: University of Iowa y Las Americas Publishing Co., 1968).

² Con posterioridad al libro en que se centra en este ensayo, Borges ha publicado los siguientes volúmenes de poesía: *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976) e *Historia de la noche* (1977). El hecho es una ratificación de lo apuntado en el texto.

Llego a mi centro,
a mi álgebra y clave,
a mi espejo.
Pronto sabré quién soy.

Ese acercamiento al momento del reconocimiento definitivo, a ese saber quién se es, tema y apetencia tan borgianos, alcanzaba en ese libro, por la altura de la edad desde donde se lo anunciaba, un clima de evidente, aunque serenísimo patetismo. En aquel poema, Borges volvió a enumerar—como incontables veces antes había hecho, como muchas otras volverá aún a hacer—las *tantas cosas* de su vida. *Ahora puedo olvidarlas*, decía allí, inmediatamente antes del final reproducido, en una reafirmación de esa vocación—destino de olvido que cada vez con mayor estoica firmeza ha ido invocando en su poesía más próxima—. Pero los años, que han seguido pasando y con ellos dilatando ese enfrentamiento a la clave y el centro deseados que sólo la muerte puede otorgar, le han hecho igualmente imposible el olvido de esas sus *tantas cosas* que son él mismo, y le han obligado a retornar de nuevo a ellas. Ha vuelto así a convocarlas mediante la «alusión» o la «mención», las únicas dotes poéticas que, según testimonia en el prólogo de su *Antología personal* (1961), sus dioses le han concedido. Mejor: a su incesante (por obligadamente parcial cada vez) enumeración. Y tal enumeración, uno de los ejes estructurales de toda su poesía (y no sólo de ella), se convertirá así en la sustancia y el mecanismo a un tiempo de *El oro de los tigres*.

Doce años antes, cuando tal posible acercamiento a ese centro último y despejador no se le presentaba con tal inminente urgencia, Borges había escrito, en el epílogo de *El hacedor*:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara³.

Quizá sea éste uno de los pasajes suyos de mayor utilidad para comprender el sentido más pleno de su obra. Dibujar el mundo no es otra cosa que ir perfilando el propio rostro personal. El movimiento parecería engañosamente dirigirse desde la realidad exterior al yo. Pero, aunque aplicadas en su contexto original a Henri Michaux, unas palabras de Ramón Xirau serían aquí provechosas, pues son igualmente válidas para Borges (y, en última instancia, para todos los hombres que es Borges): «El hombre no es ya un rostro, sino una vertiginosa multiplicación de

³ BORGES: *El hacedor*, 4.ª impresión (Buenos Aires: Emecé Editores, 1967), pág. 111. La primera edición de este libro data de 1960.

rostros; no es el yo que sintetiza las percepciones, sino una variedad multiplicada de centros subjetivos que se desconocen entre sí»⁴. Apenas se necesitará recordar que uno de los impulsos más dramáticos en toda la obra borgiana es su terror sin fondo ante esa laberíntica e insondable multiplicidad del mundo. Y de esa naturaleza múltiple de lo real, la persona que es Borges se siente como una réplica minimizada, a la vez que la más hiriente de todas las posibles, pues es él mismo su más inmediato e insoslayable sufridor. Así, en una primera dimensión, sabe que en cada uno de sus nuevos libros no podrá hacer otra cosa, sino ir añadiendo rasgos a la potencialmente infinita imagen de su cara, lo cual, en principio, no le reconfortará. Pero como le sostiene la igual convicción de que la suya no es sólo la de él, sino la del otro, la de los otros continúa sumando trazos a su bosquejo de un también infinito mapa-mundi. De un lado, esa aparente ambición cósmica le dará algún sostén al hacerlo sentir parte y resumen del todo universal: la reconocida intuición panteísta que siempre le ha acompañado. De otro, ya que todavía es Borges y como tal, por hombre, limitado, la única vía para conjurar la aplastante opresión de tanta riqueza caótica como encierra «la prolijidad de lo real» será ir sometiendo a una voluntaria reducción ese su diseño del mundo, tarea a la que, por lo demás, no puede renunciar. Y como esa reducción—ese empobrecimiento—no es un objetivo nuevo en él, la más perentoria impresión es la de estar frente a una obra asumida, ante todo, como fidelidad y ejercicio de certeza espiritual (tal como se impusiera desde su temprano poema «Jactancia de quietud», de *Luna de enfrente*). Mundo que quiere (que hay que) reducir: pobreza. Afincamiento y ahondamiento nada tímidos en ese orbe forzosamente empobrecido: reiteración. No es otra la señal primera de toda la poesía de Borges, y no únicamente de la última.

Esa sugestión se le ha hecho lógicamente notoria al autor mismo antes que a otros. Ya en 1961 escribe, al cabo de ordenar su *Antología personal*: «He comprobado así, una vez más, mi pobreza fundamental». Y en seguida la justifica, humana y ontológicamente: «Esta pobreza no me abate, ya que me da una ilusión de continuidad». Inquietudes, asuntos, configuraciones simbólicas serán siempre los mismos: acotarán una zona cerrada, como ardua defensa de su pequeñez ante la inabarcable y proliferante realidad. Repetirá confesiones análogas al abrir cada nuevo libro. En el prólogo a la *Nueva antología personal*, de 1967, volverá a resumir sus «temas habituales»: la perplejidad metafísica, los muertos que en él perduran, la germanística, el lenguaje, la patria, la paradójica suerte de los poetas. Se sabe ya en un estadio—temático y expresivo—

⁴ RAMÓN XIRAU: *Palabra y silencio*, 2.ª edición (México: Siglo XXI Editores, 1971), pág. 149.

estacionario, que no ha de medirse por la capacidad de renovaciones y de asombro y sobre lo cual humildemente no rehúsa incluso llamar la atención. Con un deje levemente humorístico, en *Elogio de la sombra*, alude, de entrada, a «los espejos, laberintos y espadas que ya prevé mi resignado lector...»⁵. En efecto, éste encontrará otra vez lo conocido y, sin embargo, lo recibe, de manera simultánea, como lo mismo y lo otro, el mismo y el otro. En esta posibilidad tan personal, y que hace innecesario todo hurgamiento estilístico sobre ella, reside precisamente la plenitud máxima de la poesía actual de Jorge Luis Borges.

La ironía, ese finísimo instrumento por el que aquél ha logrado sus pasajes más inquietantes, le ha jugado la mejor y más positiva pasada: el haberse alzado a una cima de plenitud precisamente por los medios que, en un sentido racional estricto, menos parecerían hacerla posible. Y va condicionando en los comentaristas y críticos de su obra—y esto no irónica, sino imperativamente—el deber nada molesto de ayudarle en esa «ilusión de continuidad» por él buscada ante su condena existencial de fragmentación e insustancialidad. Porque no queda otro camino que referirse a una obra, tan a voluntad construida a base de una firme identidad consigo misma, sino mediante un lenguaje (unos juicios) que reproduzcan ese móvil fundamental de su creación: hablar de Borges es tener que reproducir el exacto funcionamiento con que él ha puesto y pone en marcha sus palabras. Repetirse. Descontado que *plenitud* no implica aquí, ni muchísimo menos, quedarse en el disfrute de un conseguido y cristalizado estilo, cuanto de aquélla se diga siempre tenderá a aproximarse a lo que, entre otros, pero acaso con mayor penetración, ha escrito el poeta y crítico venezolano Guillermo Sucre sobre Borges. Se trata, y esto lo ha notado certeramente Guillermo Sucre, de una sostenida decisión de absoluto, pero que es propuesta sólo como «una postulación por alcanzar en medio del desamparo radical del hombre». Y para describir, en su libro *Borges, el poeta*, las herramientas de esa decisión, ha tenido que valerse de conceptos como pobreza, penuria, despojamiento, desposesión, humildad, anacronismo, simetría, reiteración. Sus conclusiones nos llevan a la única lectura cabal posible de esa poesía: «Tales actitudes pueden ponernos en el camino de comprender el secreto borgiano: a lo absoluto se llega por la desposesión, por el

⁵ Esta autocrítica de tono humorístico la extrema Borges respecto a su obra de ficción, y es un aspecto más de su ironía que no vacila en hacerla volver sobre sí mismo. Respecto a sus relatos ha podido decir: «Me siento como si fuera de alta fidelidad, una especie de máquina, ¿no? Como una fábrica de producir historias sobre confusión de identidades, sobre laberintos, sobre tigres, sobre espejos, sobre gente que no es tal gente, o sobre un hombre que resulta ser él mismo, o sobre un hombre que es para sí su propio enemigo mortal». Véase RICHARD BURGIN: *Conversaciones con Jorge Luis Borges* (Madrid: Taurus, 1974), págs. 148-149.

ascetismo. Ese absoluto es el más profundo objetivo de la poesía y de la obra toda de Borges»⁶.

El poeta mismo ha definido el mundo como «una plenitud de pobreza». Y al protagonista-narrador de «Deutsches réquiem» hace decir: «No hay hombre que no aspire a la plenitud, es decir, a la suma de experiencias de que un hombre es capaz; no hay hombre que no tema ser defraudado de alguna parte de ese patrimonio infinito»⁷. La declaración une, en un mismo acorde, la dual y opuesta dirección que de modo inextricable define ese impulso: aspiración y temor, ansia de culminación y sentimiento de fracaso. Abarcar, comprender con igual grado de conciencia ambos destinos (tal ansia de totalidad y la consecuente asunción de la derrota), no importa que entre sí parezcan anularse, es la clave de esa serena disposición de plenitud en la que ha venido a situarse, con un gesto ejemplar, no ya los rasgos exteriores del trabajo poético de Borges—esto también—, sino el vasto horizonte espiritual desde donde y hacia donde se encamina.

La faz más inmediata de esa plenitud es la diafanidad tersa de una expresión tranquila (*quieta*, diría él) bajo la cual, sin embargo, no es nunca estatismo o inmovilidad lo que se descubre. Por el contrario, todo un tenso juego de polaridades la dota de un ritmo interior nervioso y vivaz. Esas polaridades admitirían una gama infinita de formulaciones, y éstas llegarían a armar un nuevo laberinto verbal. La crítica ha sabido reconocerlas, tras las luminosas pistas que el propio escritor—desdoblado en creador y en observador reflexivo de su propia creación—se ha ocupado pulcramente de ir inscribiendo aquí y allá. Habrá otra vez que enumerarlas: desconfianza en esa misma creación y confianza, no obstante, en el acto poético; duda crítica de la eficacia del lenguaje como instrumento ordenador del cosmos, y anhelo de la palabra fundadora y esencial; reconocimiento de la fragilidad humana y afán de absoluto; imperturbable movimiento dialéctico entre el instante y la eternidad, la pobreza y la sabiduría, la ausencia y la presencia, la memoria y el olvido. Dialécticas que momentáneamente parecerán resolverse en síntesis salvadoras: la eternidad en el instante pleno, la sabiduría en la desposesión, la memoria sentida como «nombre que damos a las grietas del obstinado olvido» (tal cual se la enuncia en un poema, «East Lansing», de *El oro de los tigres*). Hasta sus conocidas anulaciones del tiempo son carcomi-

⁶ GUILLERMO SUCRE: *Borges el poeta* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967), página 74. Hay otra edición de este libro, publicado por la Editorial Monte Avila (Caracas) en 1968. Con posterioridad, Sucre ha vuelto sobre la poesía de Borges en dos ensayos: «Borges: El elogio de la sombra» y «Borges, una poética de la desposesión», publicados ambos en la *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh University, U.S.A.), respectivamente, en sus números 72 (1970) y 79 (1972). Para no cansar al lector con citas repetidas de este crítico, es de rigor consignar en cuánto coinciden con Sucre muchas de las ideas aquí desarrolladas, o cuánto deben a su valioso estímulo.

⁷ BORGES: *El Aleph*, 3.ª edición (Buenos Aires: Emecé Editores, 1962), págs. 101-102.

das y humanizadas por la aceptación del mismo hecho que pretender abolir, lo cual permite diagnósticos como éste de Ramón Xirau: «Borges, sensible; Borges, no refutador, sino aceptador de su tiempo y su espacio...»⁸. Precisamente en ese poder de integración está, en sus perspectivas más amplias y más allá del empobrecimiento y la reducción, la raíz de esa plenitud poética que entregan sus libros últimos y hacia la que apuntaba claramente desde su obra primera.

Grave riesgo es así dejarse llevar hacia la imagen de un Borges idealista y excluyentemente berkeliano. Si tal tentación (la de concebir el universo como una proyección de nuestra conciencia, como el sueño de Alguien o de Nadie) le ha aguijado constantemente, no menos fuerte ha sido la de registrar el mundo real, la de reconocerlo y en su verso darle cabida y nombre o darle nombres, en enumeraciones sucesivas y a la manera de Walt Whitman, otra de sus devociones mantenidas y en tal sentido contraria a la del puro idealismo. La pobreza que ha escogido se enriquece así al pretender abarcarlo todo, aun las actitudes de espíritu más contrarias: la fe y el escepticismo, la urgencia de ser y la conciencia de la nada, el saberse persona (*máscara*) y luchar premiosamente por la redentora despersonalización (el desenmascaramiento, que sólo podría hacer factible la disolución panteísta). Por aquí, de nuevo se correría el riesgo de despeñarse en otra serie (paralela y la misma) de binomios contrapuestos, de esos infinitos que Borges se ha complacido en armonizar dentro de la aglobante y totalizadora virtualidad del oxímoron. Desde todos los ángulos, se apunta a esa visión omnicomprensiva—plena—que los exegetas de Borges, sin excepción, concluyen por diagnosticarle. En palabras de Zunilda Gertel: «... hasta llegar al momento presente, plenitud lírica que es la culminación de un proceso cíclico, cuyos elementos contradictorios portan la dialéctica de un equilibrio unificador»⁹.

Borges fatiga los temas y los símbolos de Borges; el lector, sus reacciones y recreaciones de Borges; la crítica, sus observaciones sobre Borges. (Se intercambiarían nuestras nadas, apuntaría aquí, entre complacido y escéptico—realista—y a más de cuarenta años después, el Borges que prologara la primera edición de su *Fervor de Buenos Aires*). El círculo se amplía en ondas cada vez mayores, pero naturalmente menos precisas: es de nuevo su imagen circular del hombre, del tiempo, del mundo, de la creación. Tarea frustradora la de escribir sobre una obra que, por otra parte y una vez agarrados a ella, nos impele a continuar girando en

⁸ XIRAU: *Palabra y silencio*, págs. 95-96.

⁹ ZUNILDA GERTEL: «Cambios fundamentales en la poesía de Borges», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 245, 1970, pág. 412.

su turno. Pero se trataría de una decisión y una frustración que, por lo demás, están en el centro mismo de la escritura borgiana.

Y a veces, en ese ritual, se equivocan los términos. Se suele hablar de sencillez respecto a la poesía de Borges. Porque en ella se abstenga o, al menos, limite los más característicos juegos intelectuales de su prosa; porque en su evolución lírica muy pronto renegará de la imagen insólita que había frecuentado en los breves años de la «equivocación ultraísta», y porque, en los retoques de una creación que inicialmente pudo lindar con el barroquismo, fue depurando lo que de ello hubiera, se ha precipitado la calificación de sencilla para esa poesía. Y aquél se ha visto urgido a prevenirnos que el escritor «al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad»¹⁰. En efecto, el acogerse a valoraciones como las de pobreza y de despojamiento para intentar seguir el hilo más íntimo de su creación, nos puede abocar fácilmente al espejismo de que se está ante una obra simple. Nada menos cierto. Cada texto de Borges es un haz tan apretado de alusiones y tan rico de incitaciones que su lectura se nos vuelve un acto requerido de nuevas y cada vez más hondas versiones. No debe engañar el hecho de que aquél haya rehuido el brillo, la oscuridad o el hermetismo, o el homicida ataque a las texturas del lenguaje, con los que, en cambio, se engalanan pobremente los que a nada problemático se enfrentan (y nos enfrentan) en el ancho mundo de la poesía hispánica. La complejidad de la lírica de Borges emana de ese perturbador mundo que se nos abre tras una dicción aparentemente cristalina. Es, por ello, una complejidad secreta. Y, por decisión, modesta: signo de muy alta madurez en la que, a la vez, el Borges ya pleno de la juventud se continúa a sí mismo. Y aviso más que oportuno en un tiempo en que la otra complejidad, la apócrifa y aparatosa, se pretende conseguir a base de *slogans* crítico-destructivistas que (por modo irónico como en la otra poesía, la «oficialmente» comprometida) arrastran al igual riesgo de la expresión mecanizada y mostrenca. ¡Cuántos poemas críticos /

¹⁰ BORGES: *El otro, el mismo* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1969), pág. 10. El camino borgiano más auténtico para cumplir esa voluntad ha sido su conocida resistencia a la búsqueda sistemática de lo insólito y efectista, que tan temprano le hizo abjurar de los extravíos de la «secta ultraísta» perpetrados por el mismo Borges juvenil. Incluso ha ido dejando sus convicciones al respecto en su trabajo de ficción. En «La busca de Averroes», de *El Aleph*, pone en labios de aquél frases como las siguientes: «... si el fin del poema fuera el asombro, su tiempo no se mediría por siglos, sino por días y por horas y tal vez por minutos (...) Un famoso poeta es menos inventor que descubridor» (*El Aleph*, pág. 114). Inevitablemente se ha dado también en él (y esto constituye una oportuna advertencia a los perseguidores de una modernidad a ultranza, alcanzable sólo por procedimientos externos y mostrencos) una evitación voluntaria del culto a esa manifestación banal de la modernidad. En 1969, al frente de la reedición conjunta de *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, comienza Borges haciendo un poco de retrospectiva biográfico-literaria y dando muy precisas señales: «Hacia 1905, Hermann Bahr decidió: *El único deber, ser moderno*. Veintitantos años después yo me impuse también esa obligación del todo superflua. Ser moderno es ser contemporáneo, ser actual; todos fatalmente lo somos». Y esto, dicho por un escritor sin cuya obra la específica modernidad artística de la literatura hispánica general es prácticamente inexplicable, es algo digno de ser tomado muy en cuenta.