

una lengua está en su capacidad de reproducir el mayor número posible de representaciones de la realidad. Se trata, pues, de ensanchar la lengua para poder dar cabida a nuevas ideas y de buscar su mayor grado de flexibilidad, para que en un mínimo de forma quepa un máximo de significación. Esta aspiración teórica está de manera práctica en la obra creativa de Borges y constituye uno de los logros centrales de su escritura, cuya búsqueda la encontramos en estos ensayos, en los que Borges pretende, sobre todo, abrir las posibilidades expresivas de fondo del español y no conservar a ultranza purismos gramaticales que no siempre ayudan a dicha apertura. El afán por ajustar el nombre al concepto o a la cosa percibida le hace pisar el dudoso umbral de la utopía, utopía que él mismo reconoce cuando contempla la posibilidad de crear expresiones distintas para el trozo de luna rosada que vio en un sitio y el redondel amarillo que vio en otro. Dos percepciones distintas de la luna que exigirían, por tanto, adecuaciones expresivas diferentes. El interés de estas ideas reside, sobre todo, en que nos descubren el grado de exigencia creadora del joven Borges y su intención de dinamizar el idioma, cosa que, sin duda, logró en su obra. Borges, en efecto, no aporta invenciones verbales, pero sí un cuidadoso trato lingüístico que le permite singularizar su expresión, dando un tono inconfundible a su escritura. Escribe Octavio Paz que «Borges no fue realmente un pensador ni un crítico: fue un literato, un gran literato»³. Siendo benévolo con la ambigüedad de esta frase, que demanda mayor precisión sobre lo que Octavio Paz entiende por pensador, crítico y literato, en efecto, Borges pudo no ser un pensador en el sentido más original y estricto del término. Es decir, el argentino tal vez no aportó nuevas ideas a la teoría literaria ni analizó en bloques, desde renovados presupuestos conceptuales, el devenir de cualquier literatura. Sin embargo, sí fue un pensador y un crítico en la acepción probablemente más eficaz para un creador, y que se exhibe en la sugerente capacidad de relacionar obras y autores, e incluso aspectos determinados de obras, a priori, muy alejados entre sí y cuyo esfuerzo por contactarlos desentumece las referencias comunes de la historia de la literatura, enriqueciendo, de este modo, la idea borgiana de que la lectura también es creación. Esto que acabo de indicar retrata la actividad de Borges como ensayista y, por tanto, como pensador y crítico.

Si, como creo intuir, en la frase de Octavio Paz, Borges no desarrolló una visión propia y sistemática de la literatura, sin embargo, asimiló extraordinariamente aquellos conceptos que le resultaron más cercanos a sus gustos estéticos, elaborando una manera personal de leer las obras, que aprovechó incluso para su escritura. Este trasvase de la teoría a la práctica se percibe con total nitidez en el ensayo, para mí, más lúcido y redondo del libro, y que más directamente se relaciona con su ejecución literaria, titulado «La adjetivación». El texto, además del interés intrínseco que el tema suscita, atrae de manera especial porque una de las aportaciones literarias de Borges está en la precisión sorprendente de su adjetivación, que ensancha el sentido del sustantivo y, de este modo, le hace hablar de manera renovada y sugerente. La médula central del texto está en el recorrido que Borges hace respecto al tratamiento que, según las épocas, se le ha dado al adjetivo. Así, comenta la obviedad de los adjetivos homéricos que, lejos de añadir algo al sustantivo, más bien lo redundan. Borges sale al paso de los criterios de Pope y de Gourmont. El primero opina que los adjetivos homéricos tenían una intención sagrada y, por tanto, no era lícito modificarlos en nombre de la creación poética. El segundo mantiene la idea de que todo lenguaje se desgasta, perdiendo, con el tiempo, el gas propio de la novedad. Sin embargo, Borges no se conforma con esas explicaciones y opina que el adjetivo no suponía un motivo de preocupación estética, como tampoco lo son «las preposiciones personales e insignificantes partículas que la costumbre pone en ciertas palabras y sobre las que no es dable ejercer originalidad». Esta inercia creadora del adjetivo llega incluso a la poesía de fray Luis de León, ya que para el argentino es inconcebible creer en la ingenuidad del poeta castellano. Sin embargo, en los últimos trescientos años, el adjetivo se convierte en un impulsador de sentido del sustantivo, no en su remedo. «Los poetas actuales — según Borges — hacen del adjetivo un enriquecimiento, una variación; los antiguos, un descanso, una clase de énfasis».

Otro elemento técnico de la creación en el que se detiene Borges es la rima. Aquí, como en otras muchas

³ Op. cit.

ocasiones, el objeto de reflexión elegido no es en absoluto novedoso y, tal vez, tampoco lo sean las argumentaciones del argentino para rechazar la rima en el poema. Sin embargo, sus razonamientos, que parten de un texto de Milton, poseen esa limpieza expositiva, propia de quien interioriza sin paliativos una argumentación hasta que consigue hacerla suya. En «Milton y su condenación de la rima», ensayo al que me vengo refiriendo, Borges comenta su rechazo de la rima en tres argumentos: el histórico, con el que recuerda literaturas que no usaron la rima; el hedónico, con el que manifiesta el burdo placer que supone oír sonidos semejantes de manera regular y que nada sustancial añaden al poema: «¿Qué gusto puede ministrarnos escuchar *flecha* y saber que al ratito vamos a escuchar *endecha* o *derecha*? Hablando más precisamente, diré que esa misma destreza, maña y habilidad que hay en ligar las rimas, es actividad del ingenio, no del sentir, y sólo en versos de travesura sería justificable»; y el intelectual, sobre el que se sostiene el razonamiento menos subjetivo y más poderoso de los tres para no aceptar la rima. Según este argumento, la rima impide la libertad del discurso pensante del poema, condicionándolo de manera decisiva. Esta red de ecos, que es en definitiva la rima, enreda al pensamiento en su fluir y hasta puede llegar a atraparlo, si el poeta busca hacer de la rima malabarismos sonoros, juntando palabras de difícil coincidencia consonántica, debido a la escasez de éstas. Para evitar estos superfluos alardes, Borges opta, en todo caso, por la rima de palabras frecuentes o de terminaciones verbales, rebajando así la importancia de la rima en el poema y considerándola como una simple apoyatura memorística, que es, en definitiva, lo que Borges lleva a cabo en su poesía de madurez. Esta concepción de la rima deshace, a mi entender, la posible contradicción o evolución que, sobre este asunto, puede haber entre el joven Borges y el maduro. El predominio del soneto en la obra del argentino nos revela, en efecto, su alejamiento de las vanguardias y su gusto por las formas acabadas y clásicas. Pero su elección del soneto se debe, sobre todo, a que se presta a ser recordado con facilidad. Aquí, la rima suele pasar desapercibida por la usual soltura coloquial de los sonetos borgianos y sus recurrentes encabalgamientos, que salvan a muchos de éstos del sonsonete machacón, que, a veces, estorba y distrae del mismo contenido. Los ar-

gumentos de Borges me parecen más convincentes que los que en favor de la rima arguye Joseph Brodsky, que resultan atractivos al principio, pero poco convincentes una vez pasado por el filtro de la reflexión. Según el poeta ruso, «es el principio de la rima el que nos permite sentir esa proximidad entre entidades aparentemente dispares. Todas las combinaciones que realiza nos suenan tan verdadera porque riman»⁴. Encontramos, pues, a Borges apartándose del espejismo seductor que configura este recurso fónico y buscando, cada vez con más ahínco, esa naturalidad y autenticidad del decir, que tan apacible hacen que suene su poesía de madurez. En esta dirección se orientan sus consejos sobre la importancia de usar palabras que sean fieles a las vivencias del poeta. Borges desarrolla esta última propuesta en «Profesión de fe literaria», ensayo que cierra el volumen. Si en «El tamaño de mi esperanza» establece su posición ante el criollismo, en «Profesión de fe literaria» resume su credo estético. Ambos ensayos nos dan la moneda total, cuya imagen es Borges en los años veinte, pero un Borges no petrificado, sino cambiante, ya en transición hacia sus planteamientos estéticos de madurez. «La Aventura y el Orden» refleja bien el estado intelectual intermedio entre ésta y su juventud. En este ensayo, de expresión algo presuntuosa y altisonante, Borges pone en la balanza de sus reflexiones dos actitudes de la creación artística muy presentes en el debate literario de aquellos años: la del riesgo inventivo y la que propone la continuidad de una tradición. Así, aventura y orden pesan casi por igual en la valoración del argentino: «A mí me placen ambas disciplinas, si hay heroísmo en quien las sigue». Las titubeantes divagaciones del texto, le dan a éste un aire de poca firmeza, que descubre la paulatina transformación de los gustos borgianos. En este sentido, si por un lado aún acepta que la aventura literaria es factible y puede ser digna de encomio, por otro confiesa que «el individuo puede alcanzar escasas aventuras en el ejercicio del arte», aproximándose con esta última opinión a su posterior descreimiento de las vanguardias. En este mismo ensayo aparece también una opinión sobre el ultraísmo, movimiento que todavía no desacredita: «El

⁴ Joseph Brodsky, «Sobre «September 1, 1939» de W.H. Auden», en *La canción del péndulo, versión española de Juan Gabriel López Guix, Barcelona, ed. Versal, 1986.*

ultraísmo (...) no fue un desorden, fue la voluntad de otra ley». Esta consideración de algunas vanguardias se reitera en la lectura que Borges lleva a cabo de un libro de Oliverio Girondo, *Calcomanías*, en la que resalta el buen gusto y acierto de este último en la construcción de algunas imágenes y metáforas no ajenas al influjo de Gómez de la Serna, y que no va más allá del impacto y la ocurrencia. Yo dudo de que el Borges de los años siguientes siguiera elogiando estos poemas de Girondo, debido, sobre todo, a la extravagancia con que, para muchos lectores de hoy, estos ejemplos que cita Borges se nos presentan, extravagancia que se perfila más aún si juzgamos dichas imágenes y metáforas a la luz de los criterios estéticos del Borges maduro. Este comentario sobre Girondo está insertado en «Acotaciones», título que agrupa otros comentarios a libros de varios autores que, lejos del análisis profundo, no pasan de constituir apuntes, a veces, farragosos y, otras, verdaderamente despiertos. Creo que lo más interesante de esta serie está en aquellos trazos que pueden ser indicios de actitudes estéticas del argentino, más que en el comentario mismo de cada obra. En contraste con el fervor que Borges ha demostrado en su madurez por la poesía de Lugones, especial interés ofrece la lectura de su *Romancero*: comentario mordaz, lleno de ironía y que, incluso, no renuncia a la ridiculización. Por ejemplo, cuando se refiere a las rimas aparatosas y artificiales, así como a las metáforas del mismo corte. Borges, aquí, arremete contra el modernismo crepuscular y hueco, mostrando, a pesar de su agresividad, una indudable lucidez crítica. El lenguaje de esta serie vuelve a ser sofocante e, incluso, de mal gusto en el empleo de algunas expresiones. Así, por ejemplo, escribe «dialogizan» en vez de «dialogan». La misma lucidez y mordacidad emplea al desarmar dos versos de Cervantes en «Ejercicio de análisis» y en «Examen de un soneto de Góngora». A pesar del rigor didáctico de ambos textos, subyace en ellos la irrefrenable afición de Borges por la polémica sofista. El lector intuye que, con la misma habilidad erudita con que Borges puede desbaratar la supuesta solidez de un poema, también sería capaz de defenderlo con parecido poder de convicción. Esta tendencia lúdica del argentino la contempla de modo muy penetrante Ernesto Sábato⁵. Borges nos enseña a leer y a sacudirnos cualquier tipo de distracciones pero, al mismo tiempo, juega con nosotros, dándonos,

a veces, a entender que las conclusiones tajantes e inflexibles de poco sirven y que, por tanto, prefiere modelar ante el lector seductoras construcciones de razonamientos antes que implacables verdades, que no dejarían de ser también, en última instancia, ficticias. Y es, precisamente, esto último lo que Sábato reprocha a Borges: la falta de interés de éste para conseguir una verdad desnuda de retórica. Esta verdad desnuda, para Sábato, aparece intermitentemente en la poesía de Borges, no en sus relatos y ensayos. Creo, de todos modos, que el texto titulado *La balada de la cárcel de Reading* habrá tenido que satisfacer las exigencias de autenticidad del novelista, ya que, en este texto, Borges destaca en Oscar Wilde, precisamente, la sencillez sintáctica y métrica, así como la naturalidad expresiva del poema del irlandés. Este poema supone para Borges un modelo de poesía auténtica, a salvo de los adornos y florituras del Wilde simbolista y decadente. Muchos años después, en «Sobre Wilde» (*Otras inquisiciones*, 1952), insiste en su admiración por el escritor irlandés pero, a mi juicio, el texto primerizo es más hondo que este último, que no pasa de ser una nota, punzante e ingeniosa, de las muchas que Borges escribió en su madurez a modo de prólogos. *La balada de la cárcel de Reading* es un alegato a favor de la obra más duradera de Wilde y una justificación perspicaz de su conversión personal, que Borges cree reflejada en dicho poema.

Como apunté al comienzo, *El tamaño de mi esperanza* recoge muchas de las inquietudes temáticas de Borges y sus singulares maneras intelectuales de enfocarlas. Efectivamente, todavía no encontramos aquí su central y reincidente preocupación por el tiempo, pero sí su asombroso gusto por los mundos imaginativos de la teología, aunque aún, en «Historia de los ángeles», Borges no aborde este tema desde su aspecto puramente metafísico. En este texto se hace un recuento profuso de la variedad de ángeles y de su consideración en las distintas religiones y literaturas, desde la hebrea, en que los ángeles son estrellas, hasta fijarse en versos de Jáuregui, Góngora, Lope de Vega, Juan Ramón Jiménez..., pasando por los ángeles cristianos, musulmanes y la Cábala. El ensayo, más que llevar a cabo un desarrollo sesudo del tema,

⁵ Ernesto Sábato, «Los dos Borges», en *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.