

más bien le estorba, cualquier sueño de total anulación en el cual no entre, y con una entidad bien resaltada y casi absoluta, la realidad amada. Si el amor niega el *yo*, es para diluirse en un *tú*, que se necesita personal y corpóreo, alcanzable o no. No ha estado ausente el tema amoroso en la lírica borgiana; pero también es verdad que cuando aparece, tal tema suele por lo común precipitarse hacia un obligado destino de trascendencia metafísica («la única finalidad o justificación de todos los temas», como ha dicho el mismo autor). El poema «Amorosa anticipación», de *Luna de enfrente*, resumiría casi con valor paradigmático ese destino y ese proceso. Muy otro es el talante, sin embargo, con que la vivencia amorosa desborda los poemas más líricos de este libro: es aquí una vivencia inmediata y nerviosa, más cálida y compartible, aunque siempre envuelta en esa aura nostálgica que la desposesión (otra vez la pobreza) del objeto amado ha de irradiar de sí. Borges incorpora aquella vivencia a los versos de una manera pudorosa y fugaz, pero no menos incisiva. Y esto lo logra por un recurso de hábil modo administrado: el aludir parcamente a ella, y casi siempre al término de una composición que parece haberse encaminado en otro sentido. El contraste, de tal suerte inesperado, actúa como un eficaz instrumento de percusión emocional, capaz de emitir muy afinados pero heridos tonos.

La inicial aparición de la vivencia y el recurso en el libro surge todavía en un tono casi madrigalesco—como de delicado juego poético—en la primera de la *Tankas* (adaptación a nuestra prosodia de la estrofa japonesa de ese nombre, como aclara Borges en las *Notas*). La misma brevedad de la forma apenas permite otros efectos:

*Alto en la cumbre
Todo el jardín es luna,
Luna de oro.
Más precioso es el roce
De tu boca en la sombra.*

Dos sonetos, «Lo perdido» y «Al triste», compuestos ambos a base de las menos exhaustivas enumeraciones que esta rígida estructura consiente, ya inciden de modo más abierto, y siempre en sus finales contrastados, en ese amor-compañía de una mujer, a quien se aguarda con una suave pero no oculta esperanza. «Lo perdido», el primero de esos sonetos, se abre así:

*¿Dónde estará mi vida, la que pudo
Haber sido y no fue...*

Y continúa con una serie de preguntas que reclaman por lo no habido y deseado. Se unen en ellas las constantes personales (*El azar de no*

quedarme ciego...) y culturales (*el perdido / antepasado persa o el noruego*) a que Borges nos tiene habituados. El lector se siente de nuevo ante el mismo poema que le conocemos bajo tan variadas argumentaciones. De pronto, los dos versos últimos se vuelven, casi bruscamente, hacia la más íntima zona de una ansiedad aún expectante:

*Pienso también en esa compañera
Que me esperaba, y que tal vez me espera.*

El otro soneto, «Al triste», ya accede a un tono casi confesional y a un más fresco temblor. También la cuita amorosa gana mayor partido, y ocupa enteramente la extensión de los tercetos. Para marcar más el contraste entre uno y otro ámbito de su experiencia humana, los cuartetos apuntan al mundo de sus aficiones culturales, tal vez ya en exceso declaradas: esas aficiones que en su suma y reiteración han acabado por acotar, y sin ningún escrúpulo de parte del poeta, una innegable retórica borgiana. Otra vez la espada del sajón y su métrica de hierro, otra vez la luna del persa, otra vez los jardines de la historia y la filosofía. Sin embargo, hacia el final del segundo cuarteto, diríase que la hasta allí precisa y más que conocida palabra se deja invadir de un halago humanizador también acaso más elegíaco y a la vez sensorial. Esa sensación comienza a borrar el recuento de todo *lo que fue* y que iba dando materia al canto:

*El oro sepulcral de la memoria.
Y en la sombra el olor de los jazmines.*

Y entonces se llega a los tercetos. En éstos, la insinuación de la inquietud amorosa, no por melancólica menos firme, anula todo aquello que, visto desde la nueva y más íntima perspectiva, parecería ahora un resumen de las inútiles diversiones del yo esencial del poeta:

*Y nada de eso importa. El resignado
Ejercicio del verso no te salva
Ni las aguas del sueño ni la estrella
Que en la noche arrasada olvida el alba.
Una sola mujer es tu cuidado,
Igual a las demás, pero que es ella.*

En un solo texto el tema se agiganta hasta abarcar su total desarrollo. Es el que lleva como título «El amenazado». Comienza con una definición escueta, suficiente:

Es el amor. Tendré que ocultarme o que huir.

Los crecientes muros de su nueva cárcel le cercan y amenazan. *¿De qué me servirán mis talismanes...?*, se pregunta. Y se ve de nuevo for-

zado a enumerar otra vez sus familiares protecciones, éticas y culturales, de las cuales concluye por adquirir la conciencia de que no son más que eso: talismanes, escudos, defensas, *máscaras*:

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.

La negativa respuesta a aquella interrogante no se esboza, pero nos alcanza. Tiempo y espacio, dos de las obsesiones metafísicas más consistentes de su obra, son incluso sometidos también a la dimensión así reductora de un *tú* y un *ella*. Si se le tornan de nuevo formas de la irrealidad, no es ahora por efectos del ejercicio imaginativo o de la asunción nihilista de lo real, como en tantas ficciones suyas—en verso y prosa—, sino por algo más inminente y personal: la ausencia de una presencia amada. Puede entonces afirmar, sin ambages:

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

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

Ni se desdeña un leve diapasón romántico en la voz, y lo dicho nace humedecido de una vibración emocional que pareciera algo desusado en el poeta:

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.

No le basta conque su lucidez le advierta que las mitologías del amor no comportan, también ellas, sino unas *pequeñas magias inútiles*. Vivido negativamente, desde la ausencia o desde su imposibilidad, ese sentimiento (sobre el que un día afirmó, en el *frontis* de su *Nueva antología personal*: «Sólo podemos dar el amor, del cual todas las otras cosas son símbolos»), se vuelve una fuerza igualmente poderosa en su capacidad de producir un dolor agudo e insalvable. Y este dolor, ya sin paliativos, es quien dicta las lacerantes, aunque contenidas, palabras que rematan el poema:

*El nombre de una mujer me delata.
Me duele una mujer en todo el cuerpo.*

Mas lo común es que la presencia amorosa se limite a una alusión brevísima, pero que, por su posición final en la pieza, resuena de más intenso y a la vez penetrante modo. Pues desde allí es como si arrojara

una sombra que actuase en calidad de disolvente y exorcismo del así estéril ejercicio del verso, que en Borges podría resumirse como una paciente labor de copiar el mundo, su mundo, mediante el característico y fatigado procedimiento enumerativo. Por ello el fracaso de su empresa—dar cuenta de su impulso de fusión panteísta con el universo—resulta más dramáticamente subrayado cuando, en irrupción casi violenta, el amor aparece para pulverizar con la expresión de su reclamo tal empresa, y quedar triunfante y dominador de los movimientos últimos del alma. A este esquema corresponde, y tipifica, «El oro de los tigres», poema que culmina la colección y la rótula. Por este motivo, y por la manera tan justa y sintética en que allí se conciertan panteísmo y lirismo, las dos claves centrales en la mayoría de las composiciones, ese texto se eleva a la categoría de centro espiritual y expresivo de todo el libro.

* * *

Podría parecer inicialmente que el protagonista del poema va a ser, desde luego, el tigre, o los tigres, que ya se mencionan en el título. El tigre, que le fascinará en sus años de niño: «En la infancia yo ejercía con fervor la adoración del tigre...», recordó alguna vez. El repetido tigre hacia el cual se ha vuelto tantas veces su imaginación para concretar algunas de sus intuiciones en muchos de sus relatos y poemas. Los primeros versos de «El oro de los tigres» así lo sugieren:

*Hasta la hora del ocaso amarillo
Cuántas veces habré mirado
Al poderoso tigre de Bengala
Ir y venir por el predestinado camino
Detrás de los barrotes de hierro,
Sin sospechar que eran su cárcel.*

El tigre, expresión de la vida elemental tanto como del valor liberado a su límite extremo de violencia primitiva, ha representado para Borges una manifestación máxima de ese mundo natural y fuerte que ha anhelado siempre desde su debilidad humana. Un resumen, pues, de todo lo que en tal sentido ha conjurado en sus sueños, y en las palabras que esos sueños han forjado. Examinando sólo su obra poética, Marcos Ricardo Barnatán ha recorrido el camino de ese tigre en Borges, desde las vivencias de su niñez hasta alguno de los textos más plenos de su madurez: la página en prosa «Dreamtiggers», de *El hacedor* (a la que pertenece su declaración antes reproducida), y «El otro tigre», de *El otro, el mismo*. No ha olvidado tampoco señalar el mítico *tigre amarillo* que centra el mundo de los cuatro tigres cardinales en «Los tigres de Annam»,

del *Manual de zoología fantástica*, borgiano de 1951; ni el enfrentamiento, en otro texto de ese mismo libro («Animales de los espejos» de dos de sus símbolos más socorridos: el tigre y el espejo. Poco más podría ya decirse sobre tales valores simbólicos con que, en esa dimensión de una nostalgia de la fuerza y un ansia de centro, que equivale al de una realidad absoluta y se orienta por ello a la sugestión panteísta, Borges ha dotado a la imagen del tigre ²¹.

Intrincado con éstos, hay también otros planos de significación con los que Borges ha enriquecido aún más su así plurivalente símbolo. Comentando «El otro tigre», el autor mismo explica que trató allí de dar forma a su obstinada conciencia de la futilidad del arte (lo cual está también, ya más claramente sugerido, en otro de sus más famosos y mejores poemas: «El Golem»). O, como precisa, «no exactamente del arte, sino del arte como transmisor de la realidad». Extendiéndose sobre la parábola que despliega aquel poema, «El otro tigre», y que considera como no demasiado obvia, Borges añade: «Y entonces pienso que tengo tres tigres, y al lector debe hacérsele entender que el poema no tiene fin» ²². Como en la novela regresiva e infinita que proyecta en su «Examen de la obra de Herbert Quain», del libro *Ficciones*, se trataría aquí de un poema sin fin y de un tigre también infinito: un sucesivo tigre que, si bien se alcanza, contiene a todos los tigres posibles y es el tigre único del universo. Nada extraño resulta que el escritor haya propiciado el encuentro de su arraigada noción panteísta y uno de sus símbolos más serviciales. A la luz de este encuentro, de esta otra y más vasta implicación simbólica, ha de verse el tigre del poema final de *El oro de los tigres*.

Por lo demás, ya el camino en esta dirección estaba abonado desde *El Aleph*. En uno de los relatos de esta colección, «El Zahir», un faquir musulmán se había dado a la tarea de diseñar una especie de tigre infinito. Ese tigre, explica el narrador, «estaba hecho de muchos tigres, de vertiginosa manera: lo atravesaban tigres, estaba rayado de tigres, incluía mares e Himalayas y ejércitos que parecían otros tigres» ²³. Y en «La escritura del dios» se vuelve al mismo animal para adensarle una carga de ya inequívoca proyección panteísta: «Consideraré [piensa el mago de la historia] que aún en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero: decir el *tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra». La escritura del tigre es, así, una de las formulaciones posi-

²¹ Véase MARCOS RICARDO BARNATÁN: *Jorge Luis Borges* (Madrid: Colección «Los poetas», Ediciones Júcar, 1972), págs. 21-26 y 30-31.

²² RICHARD BURGÍN: *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, pág. 53.

²³ BORGES: *El Aleph*, pág. 128.

bles de la escritura del dios. Por eso añade: «Y un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud»²⁴. Y la escritura del poeta Borges ha escogido la misma palabra, *tigre*, que preceptivamente no sería sino un símbolo más, pero que en la integridad de su obra aspira a la expresión cifrada del universo. Otras de sus representaciones simbólicas (*laberinto, espejo, sueño*) nos devuelven sugerencias de dispersión, caos, irrealidad. La del tigre, en cambio, rezuma plenitud: al menos, la convoca.

Y como esa obra suya es reiterativa y circular, el lector de «El oro de los tigres», que tiene presente la ambición cósmica encerrada en tal palabra, la reconoce al punto en ese sentido absoluto y totalizador cuando con ella se tropieza en el poema. Por eso el autor no tiene que volver ahora a sus repeticiones, no tiene que detallar algunos de los posibles tigres sucesivos que se condensan en el aparente héroe de estos versos de 1972. Y así, después de presentarlo en los primeros y anteriormente acortados, pareciera como si emprendiese una nueva secuencia enumerativa:

*Después vendrán otros tigres,
El tigre de fuego de Blake...*

Mas no la continúa; pues, como conoce que ya la adivinamos, se le hace innecesaria. En su lugar introduce, y sin transición alguna, otro de esos símbolos prestigiosos de la expresión poética que Borges tampoco ha desdeñado: el oro. Sin embargo, no lo asocia excluyentemente aquí a la tradicional connotación valorativa de los colores dorados del ocaso (con su sugestión de temporalidad y destrucción, como en su poesía primera), sino más bien a la de una positiva y resistente permanencia que es en sí prenda del infinito y la plenitud, como se verá. Los versos son éstos:

*Después vendrán otros oros,
El metal amoroso que era Zeus,
El anillo que cada nueve noches *
Engendra nueve anillos y éstos, nueve,
Y no hay un fin.*

La vinculación del oro (imagen de la luz solar y, por tanto, de la inteligencia divina) con Zeus, el padre de los dioses griegos, no requiere explicación, pues la respalda toda una tradición familiar que en nada nos es extraña. A la otra imagen, la del *anillo que cada nueve noches*, el poeta, en un ademán aclaratorio, le agrega un asterisco que nos remite a una de las *Notas* del libro, y ésta a su vez a la *Edda Menor*. Apasionado estudioso de las primeras literaturas nórdicas, el mismo Borges nos ha pro-

²⁴ *Ibid.*, págs. 136-137.

visto, en su libro *Antiguas literaturas germánicas*, de un resumen de esa *Edda Menor*, o *Edda Prosaica*, que es más bien un manual «para los poetas y los lectores de versos», escrita por el islandés Snorri Sturluson (1179-1241). En esa obra el oro juega un papel muy importante como elemento dignificador de muchas individualidades importantes en la cosmogonía de aquellos pueblos del Norte. Entre las primeras de ellas está Thor, el dios del trueno en la mitología escandinava, de cuyo pelo se dice en la *Edda* que era más rubio que el oro como el de Sibila, su esposa y «la más hermosa de las mujeres», según la descripción de Sturluson. Uno de los descendientes de Thor fue Odín; y éste, en la pira funeraria de su hijo Balder, depositó un anillo mágico del cual cada nueve noches caerán otros ocho anillos iguales, en un rito que siempre se ha de repetir. Por ello, el evocador de ese mito puede decir ahora en el poema: *Y no hay un fin...* (Como no lo había en el tigre de «El otro tigre», ni en el poema que contaba su búsqueda infinita.) El nombre de ese anillo mágico es Draupnir. Y en la segunda parte de la *Edda Menor*, que es toda una lección de elocución poética, el autor ofrece la explicación de algunas de las *kenningar*, o metáforas de la primitiva poesía de Islandia (de las cuales se había ocupado el propio Borges en un artículo así titulado, «Las *kenningar*», recogido en su *Historia de la eternidad* de 1936). Y entre esas metáforas están las relativas al oro, uno de cuyos nombres metafóricos en aquella poesía es precisamente «gota o lluvia o aguacero de Draupnir»²⁵. Oro, pues, como forma de una lluvia infinita, con lo cual se intensifica la idea de continuidad, de lo absoluto, que el poeta concede a esos *oros* que suceden a los *tigres* en el poema.

A dos muy concretos símbolos nos vemos, pues, reducidos en la pieza, sin necesidad entonces de nuevas enumeraciones. Tigres y oros: el oro de los tigres. Plenitud del universo concentrada, así, en esos dos vocablos que la poética borgiana ha ido cargando de tal sugestión. Por ello, cuando en el texto, que no es nada extenso, vuelve a la intimidad más ceñida del *ahora*, quien lo va escribiendo, residente ya en esa sombra que antes había elogiado como ámbito de la sabiduría, recurrirá a tales voces para expresar el saldo de serenidad con que aún cuenta:

*Con los años fueron dejándome
Los otros hermosos colores
Y ahora sólo me quedan
La vaga luz, la inextricable sombra
Y el oro del principio.
Oh ponientes, oh tigres, oh fulgores
Del mito y de la épica...*

²⁵ BORGES: *Antiguas literaturas germánicas*, 2.^a edición (México: Fondo de Cultura Económica, 1965), pág. 105.

El poema está a punto de terminar. Veinte de sus veintidós versos no han sido otra cosa que una nueva exposición y un canto a su conocida ilusión de eternidad, en virtud a esa fidelidad suya a unas pocas —pero suficientes por plenas— cosas que el balance del existir le va dejando. No hay, así, la menor vibración de amargura. Y cuando parece haber compuesto un himno de loa y gratitud a esos tigres y esos oros, a esas sus formas salvadoras de la continuidad, el final nos arroja de modo vertical, tras la última línea transcrita, en el recinto suavemente dolido de una personal inquietud amorosa, no redimible por obra de ningún empeño de disolución panteísta:

*Oh un oro más precioso tu cabello
Que ansían estas manos.*

Y aquí sí está ya el verdadero y vencedor protagonista de la dialéctica insoluble a la que, y sólo en el momento último ganamos cuenta de ello, se ha asistido en el poema.

«Yo, desgraciadamente, soy Borges.» Al cabo de tantas fabricaciones venturosas de la imaginación que uno de los Borges (¿cuál?) ha construido, y de las que, en decantación depuradísima, sólo dos han quedado resonando aún en el poema, el otro Borges—el más íntimo, el más sentimental, el más compartible—rasga toda aquella maraña de *sones* y de *símbolos* que su hábito fraguó para dejar oír con un acento de entrañable sinceridad la expresión de una ansiedad mayor. Y es ésta una tensión de humanísima estirpe: la necesidad de un amor vivido en la inmediatez del roce de un cabello y, por ende, de una presencia cercana y tangible. Frente a tal urgencia, cualquier otro oro—ni siquiera el oro de los tigres—, cualquier otra solución, son sólo formas aparentes y fallidas de compensación.

Nadie podrá afirmar que ha triunfado, al final, el poeta. Borges, el poeta, es tanto el de las parábolas como el de las confidencias. Con un simplismo tal vez excesivo, diríase que aquéllas conquistan nuestra admiración; éstas, la coparticipación. Una y otra de tales posibles reacciones serían así los respectivos destinos de cada uno de esos tonos o modulaciones de su poesía. Sin embargo, en ambos está integralmente el poeta, la única y a la vez dual voz lírica del autor. El otro y el mismo poeta. Asido aún al sostén de sus «consuelos secretos» (el panteísmo, uno de ellos), pero permitiendo escuchar con más claro, aunque nunca desgarrado timbre, esas otras nostalgias soterradas del hombre para las cuales ya no hay consuelos.

JOSE OLIVIO JIMENEZ