

BORGES EN SU ARTE POÉTICA

ADOLFO RUIZ DÍAZ

Una parte importante de la obra de Borges consiste en reflexiones acerca de la literatura. Esta dimensión especulativa es en él inseparable de su labor de narrador o de poeta. Escindir ambos planos equivaldría a cerrarse a toda comprensión del verdadero estilo que no se limita a formalidades verbales sino que traduce una originalísima visión de la realidad entera. Con buena intención o con malevolencia se ha señalado asiduamente en Borges este cariz reflexivo, discutidor, teórico de su obra. Tenaces resabios de romanticismo popular han querido manejarlo como una prueba de incapacidad creadora. No vale la pena detenerse a refutar estas fáciles ineptias. Quede en claro que Borges no acepta jamás ninguna posibilidad literaria que no haya sido sometida a rigurosas exploraciones conceptuales y que, a la inversa, cada invención, cada poema, le proporcionan un nuevo horizonte de ejercicios mentales que, a su turno, se trocarán en posibilidades inventivas.

Algunas de sus páginas afrontan de manera indirecta esta amistad de invención y teoría. Entre ellas se destaca en los últimos años el *Arte poética* aparecida en el libro *El hacedor* (1960).

Un poema breve. En sus veintiocho endecasílabos, Borges dice con densidad lo que considera esencial a la poesía. Para el conocedor de la obra de Borges el *Arte poética* no depara novedades. Sí, en cambio, algo incomparablemente mejor: una inquisición a fondo de los poderes poéticos que ha buscado a lo largo de su vida. El punto de vista elegido proscribire toda estrechez esteticista. Borges justifica la poesía por sus valores de conocimiento. Su misión consiste en manifestarnos de manera viva el paso del tiempo, los transcurros que atraviesan y son los hombres y las cosas.

La afirmación fundamental del poema aparece formulada con sencillez. El tiempo no requiere al poeta la urdimbre de complicadas metafísicas ni la pompa de abundantes cavilaciones moralizan-

tes. La función poética esencial consiste en mostrar en imágenes la identidad sustancial que preside y envuelve el cambio y la permanencia. Estos son los dos rostros del tiempo, que es unitario e irreductible. Las proposiciones “Todo fluye” y “Todo queda” son en el fondo idénticas. El poeta revela la tensión que nos llega en esta aparente lucha y su triunfo estará en decir el paso del tiempo sin anular sus inevitables retornos. Cambio y permanencia, unidad y multiplicidad, eternidad y fugacidad de las cosas. Son las vastas oposiciones que obsesionaron a los primeros pensadores helénicos y que a través de los siglos han llegado sin perder nada de su misterioso pavor hasta Borges.

De esta obsesión ilustre participa esencialmente la poesía. La palabra alcanza su plenitud poética cuando el tiempo la posee y recorre. La revelación de su temporalidad veda a la palabra poética los laboriosos ajetreos de un oficio que sólo atiende a exhibirse. Dada al cultivo de estratagemas, la poesía incurre en una vacua entrega a pormenores muertos. A través del *Arte poética* se percibe una meditada denuncia de las falacias del arte por el arte, una condenación de la vanidad técnica, de las ociosas sorpresas fraguadas por la retórica.

La poesía, pues, revalida en Borges su alta condición revelatoria. La poesía no consiste en hábiles articulaciones verbales, ni en los poderes de la metáfora insólita ni cabe tampoco estimarla por los placeres que suelen llamarse, con habitual abuso, estéticos. La fuerza poética hay que buscarla en su sincero acatamiento de la realidad humildemente frecuentada: el escritor asombroso es incapaz de conmovernos. Es cierto que toda una doctrina fue edificada desde el afán de asombrar —la barroca— y que sus riquezas ilusorias están desparramadas a lo largo de la literatura. Borges impugna este *desio de stupire* sosteniendo que lo asombroso de la poesía no está en pasmarnos con novedades sino en decirnos que lo mismo es siempre lo otro y que la variedad sólo encubre los designios de una trama permanente.

*Sentir que la vigilia es otro sueño
Que sueña no soñar y que la muerte
Que teme nuestra carne en esa muerte
De cada noche, que se llama sueño.*

*Ver en el día o en el año un símbolo
De los días del hombre y de sus años,
Convertir el ultraje de los años
En una música, un rumor y un símbolo.*

*Ver en la muerte el sueño, en el ocaso
Un triste oro, tal es la poesía
Que es inmortal y pobre. La poesía
Vuelve como la aurora y el ocaso.*

La convicción de que la realidad responde a una trama permanente, de la cual las apariencias de nuestro contorno son meros reflejos, modulaciones de lo que permanece siempre idéntico, es vieja en Borges. La encontramos a la base de muchos de sus cuentos y explícitamente declarada en varios poemas. Yo mismo la he estudiado, con especial referencia a sus implicaciones en una teoría de la vida humana. Platón, nadie lo ignora, señaló memorablemente que la realidad se compone de dos vastos rostros. Uno, el inmutable de las Ideas; el otro, las fluidas apariencias que en su multiplicada manifestación no hacen sino imitar imperfectamente la perfección impasible de los arquetipos. La articulación de estos dos planos ha sido operada, nos enseña el *Timeo*, por el demiurgo. Contemplando los modelos ideales, el demiurgo imprimió en la materia confusa las formas que la inteligencia reconoce. Sometida a un orden de índole matemática, la construcción del demiurgo se constituye en cosmos. La repetición de sus movimientos de acuerdo con pautas ineluctables es la más impresionante presencia de la eternidad en lo cambiante. Los astros son en su cauce prefijado la imagen de una vasta obediencia de lo múltiple a lo uno incorruptible.

El número presidía la sinfonía cósmica. Se recuerda que Platón quedó deslumbrado por el descubrimiento de Eudoxo de Cnido, quien deshizo la impresión falaz del movimiento desordenado de los planetas que engañó a los babilonios. También los planetas obedecen a las normas: un alma armoniosa domina el universo y le comunica su aspiración unitaria.

La referencia al mundo de las Ideas, la contemplación de los arquetipos, es opuesta en Borges a la entrega de los artificios asombrosos de la palabra en su poema a Gracián. Su vinculación con el *Arte poética* resulta, pues, sobremanera ilustrativa.

*Laberintos, retruécanos, emblemas,
Helada y laboriosa nadería,
Fue para este jesuita la poesía,
Reducida por él a estratagemas.*

*No hubo música en su alma; sólo un vano
Herbario de metáforas y argucias
Y la veneración de las astucias
Y el desdén de lo humano y sobrehumano.*

En estas laboriosas combinatorias se le pasa la vida, Borges se pregunta cuál habrá sido el destino final de este legislador de agudezas.

*¿Qué habrá sentido al contemplar de frente
Los Arquetipos y los Esplendores?*

Quizás, se dice Borges, la arrasadora luz de Dios lo dejó ciego. Pero cabe, y así concluye el poema, otra posibilidad que es una condena.

*Sé de otra conclusión. Dado a sus temas,
Minúsculos, Gracián no vio la gloria
Y sigue revolviendo en la memoria
Laberintos, retruécanos y emblemas.*

Creyendo ser fieles a Platón, los neoplatónicos poblaron el universo de seres intermediarios. Su ahincado propósito de mantener la continuidad entre lo uno perfecto e indivisible y lo múltiple anhelante de unidad, los llevó a imaginar, renovando antiquísimos sueños cosmogónicos, un retorno a la fuente. Un impulso amoroso recorría lo existente y trazaba una suerte de vía circular de regreso al origen impasible. El *Banquete* platónico les facilitó un maravilloso punto de partida. En Homero encontraron la más bella de las figuras para encarnar la sed de retorno que atormentaba todas las cosas. Fue Ulises, el viajero por excelencia, que vio tantos hombres y conoció tantas ciudades. La presencia de Ulises en el *Arte poética* recoge así una rica tradición alegórica y muestra hasta qué punto se interpenetran y confunden en Borges las angustias personales y las milenarias resonancias de la cultura.

*Cuentán que Ulises, harto de prodigios,
Lloró de amor al divisar su Itaca
Verde y humilde. El arte es esa Itaca
De verde eternidad, no de prodigios.*

El alma humana provenía de zonas más altas que las terrenas. El cuerpo era su prisión. El alma humana había caído desde las alturas celestes y sufría en el cuerpo las tentaciones corruptoras de la diversidad sensible. Pero, a la vez, era capaz de elevarse hacia su morada original y conocer la verdadera realidad, el mundo de las Ideas. El conocimiento era vía de salvación y el método filosófico no consistía, al fin y al cabo, sino en la rigurosa purificación ascendente del alma caída. Tal es, reducido a sus más escuetos ras-

gos, el sentido del pensamiento platónico. La filosofía consiste en el esfuerzo del alma por recobrar sus calidades divinas.

Sabido es cómo Platón expone su ardua doctrina de la reminiscencia para explicar el despertar del alma a la verdad. La percepción de las cosas particulares suscita el recuerdo de la universalidad que ellas imitan. Moviada por las presencias sensibles, el alma siente despertar en sus honduras el recuerdo del mundo de las Ideas y, con ello, se enciende el anhelo de retornar a las alturas. El conocimiento, en suma, es para Platón el modo por excelencia de comunicar los dos mundos o rostros de la realidad. Pero esta comunicación no es la única. Frente a la conquista gradual de la verdad representada por la filosofía también se ofrecen al hombre las súbitas revelaciones de la locura. Entre ellas, con fuertes pretensiones de superioridad, las revelaciones que desprenden las palabras de los poetas. Mientras la filosofía es un penoso ascenso hacia la verdad, la poesía es un descenso gratuito y vertiginoso de la verdad a la voz de unos pocos hombres. La auténtica índole de la poesía es revelación directa de la realidad en la palabra privilegiada. Pero se trata de una revelación esporádica, fragmentaria, del todo ajena a los arbitrios humanos. Obra de los dioses, participa de la ingobernable condición divina.

Borges, como Rilke, como Valéry, como Machado, retoma la convicción de los poderes revelatorios de la poesía. Afirma que su misión es decirnos simbólicamente cada acontecimiento descifrándonos la trama real que el transcurso del tiempo a la vez encubre y manifiesta. Pero mientras en Platón las verdades trascienden al tiempo porque vienen de las altas perfecciones de la eternidad, en Borges se trata más bien de un adentramiento en el tiempo hasta descubrir su orden secreto. No tanto una fuga del mundo sino un modo de mirarlo. No ceder a sus expresiones diversas, sino colocar el transcurso *sub specie aeternitatis* mostrando que lo particular es realmente en cuanto símbolo de lo imperecedero. A lo largo de la vida de un hombre ocurren multitud de sucesos. Vistos en su multiplicidad sucesiva parecen presididos por el azar. Pero basta captar uno de ellos para comprender el arquetipo que gobierna esa vida. Entre la movilidad fugitiva y azarosa y las tramas eternas hay aisladas confluencias. Saber advertirlas y decirlas es la tarea de la palabra poética que, humana al fin, está condenada a no expresar lo real sino a tocarlo tangencialmente, aludirlo, sugerirlo, simbolizarlo. Así, por ejemplo, en la *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* (1829-1874). *Mi propósito* —dice Borges— *no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se*

entienda... (... una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin encontró su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo). Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad "de un solo momento": el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. Cuéntase que Alejandro de Macedonia vio reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII de Suecia, en la de Alejandro. A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, ese conocimiento no le fue revelado en un libro; se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre.

Idéntico propósito y justificación tienen los símbolos que aconseja el *Arte poética*. Captado por unas cuantas imágenes capitales, el tiempo, sin abdicar de su naturaleza fugitiva, revela que la diversidad azorante de sus versiones se reduce a unas pocas instancias que se repiten con fidelidad indefinida. Para Platón, el tiempo era la imagen móvil de la inmóvil eternidad. Para Borges, la poesía consiste en imágenes que descifran las reiteraciones esenciales del tiempo.

Con el romanticismo, la poesía optó decididamente por acentuar los rasgos particulares de las cosas. Buscó en cada ser y en cada acontecer lo que tenía de único, de irrepetible. Fue el triunfo de la singularidad, la predilección por lo pintoresco. Las viejas y transitadas imágenes de los clásicos fueron declaradas fuera de circulación: a fuerza de repetir las habían perdido su eficacia. El horror a los lugares comunes, el aniquilamiento de los tópicos fueron los fanáticos literarios que el romanticismo profesó con desafiante y copioso entusiasmo. Este culto de lo particular no se agotó con ellos. Recorre el siglo pasado y las primeras décadas del nuestro. Borges declara ilusorias tales pretensiones. Las viejas imágenes no caducan a fuerza de ser repetidas. Su repetición las renueva, las emparenta con el tiempo que el poeta debe revelarnos. En este sentido, por su decidida preferencia por lo impersonal, por su aceptación de límites al decir poético, por su vindicación de la indole tradicional del poema, que es obra de los siglos antes que de un hombre, el *Arte poética* se afilia resueltamente a los cánones clásicos. En cambio, por su precisa afirmación de la capacidad revelatoria del poema, por la postulación de que el tiempo es la realidad poética y que la poesía supone y acompaña la soledad irremediable de cada hombre, por la nostalgia, en fin, que lo recorre, el *Arte poética* escapa a todo clasicismo y hasta resulta conmovedoramente romántica.

Una consecuencia obvia. El afán de originalidad le parece a Borges una manía tan agotadora como inútil. El verdadero acierto poético está en acuñar imágenes que ingresan al dominio de todos. Es falaz, insisto, creer que el tiempo pueda desgastarlas. Este deterioro sólo se ensaña con las novedades que hoy deslumbran y pronto quedan arrumbadas por su propia endeblez por el mismo sentimiento que llevó a buscarlas.

Las imágenes definitivas sobreviven al tiempo porque se incorporan a él. La persistencia no es en ellas una identidad mineral, inerte, sino que al abarcar una siempre creciente y diversa manifestación de la realidad concreta, las imágenes adquieren vibraciones siempre nuevas. Todos los hombres que leen a Shakespeare, dijo una vez Borges, son Shakespeare. El escritor rescata en cada uno de sus lectores algo de la humanidad que no se agota en las particulares contingencias de los días. El escritor asimila a lo largo del tiempo las experiencias que viven los hombres y al dar testimonio escrito de ellas, las palabras resuenan como inventadas para cada ocasión única e irrepetible.

*A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara.*

El arte es revelación personal; nos muestra quiénes somos. Este espejo ejerce su misión en cada uno de nosotros desde la omnipresencia de las palabras que nos nombran. Si todos los lectores de un poeta son este poeta, al poeta le está vedada, pues, la afirmación distintiva de su propia personalidad. En el mismo volumen en que aparece el *Arte poética* se recogen dos prosas que contribuyen mucho a aclararla. Una de ellas es *Everything and nothing* (p. 43); la otra, la que da nombre al libro (p. 9).

Marcado por el destino para descifrar a los demás hombres, el poeta es *nadie*. No puede pretender la existencia singular de uno de tantos y su única realidad individual se limita a coincidir con alguno de los sueños que supo encarnar en la felicidad de las palabras. Ningún asombro menos duradero que el dictado por el anhelo de asombrarnos. Igualmente engañoso es el cultivo de una personalidad insólita que sedujo a tantos románticos. El artista que afirma los rasgos inconfundibles de su figura y quiere ser recordado por la rareza de su destino sufre la condenación de los malos actores. Ni llegan a representar cabalmente en el escenario el personaje que la comedia les asigna ni consiguen librarse en su vida cotidiana

de los afeites y los disfraces inventados para la ilusión pasajera del teatro. El verdadero artista es todo y nada. Su persona no cuenta. Desaparece en las palabras que ha escrito y que serán espejo para los demás hombres.

En una intensa parábola, Borges nos narra la suerte de Shakespeare. A lo largo de su vida advierte con creciente estupor que él, Shakespeare, no es nadie. Esta comprobación aniquiladora lo acosa. *Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser.* En sus obras pueden descubrirse confesiones de su desamparo puestas en boca de Ricardo o de Yago. *La identidad fundamental de existir, soñar y representar le inspiró pasajes famosos.*

La clave de la existencia de Shakespeare nos llega en los dos últimos párrafos. Su concisa belleza nos exime de comentarios.

Veinte años persistió en esa alucinación dirigida, pero una mañana lo sobrecogieron el hastío y el horror de ser tantos reyes que mueren por la espada y tantos desdichados amantes que convergen, divergen y melodiosamente agonizan. Aquel mismo día resolvió la venta de su teatro. Antes de una semana había regresado al pueblo natal, donde recuperó los árboles y el río de la niñez y no los vinculó a aquellos otros que había celebrado su musa, ilustres de alusión mitológica y de voces latinas. Tenía que ser alguien; fue un empresario retirado que ha hecho fortuna y a quien le interesan los préstamos, los litigios y la pequeña usura. En ese carácter dictó el árido testamento que conocemos, del que deliberadamente excluyó todo rasgo patético o literario. Solían visitar su retiro amigos de Londres, y él retomaba para ellos el papel de poeta.

La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: "Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo". La voz de Dios le contestó desde un torbellino: "Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie".

La impug nación de la mera novedad alude, por supuesto, a las veleidades innovadoras del joven Borges. El ultraísmo, como los otros movimientos vanguardistas de entonces, persiguió las osadías. Se creyó una reacción contra el Modernismo y fue, en este aspecto, un continuador de sus innovaciones. De todos modos, la doctrina del *Arte poética* no hace sino confirmar lo que muy pronto fue la convicción orientadora de Borges. Si buscó el asombro fue en otro sentido y con otros medios que las cabriolas verbales de los ultraístas.

En *La noche cíclica* Borges ha conseguido que la estructura del poema responda a la doctrina del eterno retorno. El último verso, idéntico al primero, hace que el poema establezca una repetición incesante. En el *Arte poética* tenemos otro ensayo de adecuación formal análogo.

El *Arte poética* consta de siete cuartetos endecasílabos de sonoridad atenuada, casi confidencial. Se nota la intención de borrar cualquier traza de pompa preceptiva. Borges presenta su estética como una sencilla constatación de verdades evidentes. Ninguna agresividad, ninguna condenación, ninguna exhibición trabajadamente erudita o francamente demostrativa. Se trata, en resumen, de un *Arte poética* eminentemente lírica donde la emoción se traduce con sencilla maestría.

La estructura formal se apoya en la reiteración de un solo recurso. Este se reduce a repetir las mismas palabras en las rimas de cada cuarteto. La cuidada variación rítmica impide la pesadez acústica y mediante encabalgamientos oportunos consigue que la repetición sólo se note en lo que importa para su efecto poético.

*Mirar el río hecho de tiempo y agua
Y recordar que el tiempo es otro río,
Saber que nos perdemos como el río
Y que los rostros pasan como el agua.*

La repetición va enderezada a mostrar intuitivamente que la misma palabra, que la misma imagen, son capaces de indefinidas variaciones de valor poético. Lo idéntico y lo diverso se asimilan en una fluencia temporal que, más eficaz que su mera afirmación en conceptos, trasmite al lector la experiencia de un transcurso que permanece estable en la enriquecida corriente de sus cambios.

La palabra poética, saturada de tiempo, vence la rigidez lógica. Es palabra circunstancial, sujeta a quien la dice y a cuando es dicha. Pero esta situación incluye en cada caso al interlocutor en quien resuena. Un texto jamás está concluido y vale para expresar los avatares externamente más varios de la vida humana.

La adecuación de la palabra a la variabilidad de las cosas ha preocupado e incitado con frecuencia a Borges. Uno de sus ejercicios narrativos más brillantes, *Pierre Menard, autor del Quijote*, elabora con destreza el motivo. El argumento puede resumirse más o menos así. Pierre Menard concibe un extraño proyecto: reescribir la novela inmortal de Cervantes. No se trata, nótese, de una modernización del texto, ni de una versión nueva. Se trata, literal y enigmáticamente, de reescribir *el Quijote*.

No quería componer otro "Quijote" —lo cual es fácil— sino "el Quijote". Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes.

La muerte interrumpe la tarea de Pierre Menard. Pero algunos de sus papeles dan la clave de sus propósitos. La solución es tan simple como desconcertante. Una aparente claudicación que es, por el contrario, un triunfo de la lucidez. Pierre Menard, en apariencia, se ha limitado a copiar el texto glorioso sin cambiar una coma. No obstante, el texto así obtenido no es de Cervantes, es de Pierre Menard. La trasmutación la ha logrado el paso del tiempo. Borges proporciona un bello ejemplo. Tomemos un pasaje de la primera parte, capítulo noveno.

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el "ingenio lego" Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia, "madre" de la verdad: la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales "ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir" son descaradamente pragmáticas.

Otro cuento, de redacción más reciente, también nos ilustra acerca de las ductilidades temporales de la palabra. Me refiero a *La busca de Averroes*. En un coloquio sale a discusión el valor de una imagen poética. Se renueva la pugna entre antiguos y modernos, entre innovadores y tradicionalistas. Unos aman lo nuevo por la mera razón de la novedad y defienden los méritos estéticos del asombro. Otros, en cambio, prefieren la seguridad consagrada de los antiguos. Todos estos antagonismos malentienden la verdadera condición del lenguaje poético. Averroes, anticipando la concepción del *Arte poética*, niega que el asombro, virtud efímera, pueda ser una meta valedera del artista. Alega que las viejas imágenes pueden expresar sin fallas otras situaciones que las originales. Su eficacia consiste en haber calado una realidad que persiste en el cambio y que, por eso, se le incorpora. Un resumen empobrecería el pasaje; prefiero transcribirlo.

Zuhair, en su mohalaca, dice que en el decurso de ochenta años de dolor y de gloria, ha visto muchas veces al destino

atropellar de golpe a los hombres, como un camello ciego; Abdalmálík entiende que esa figura ya no puede maravillarse. A ese reparo cabría contestar muchas cosas. La primera, que 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. La segunda, que un famoso poeta es menos inventor que descubridor. Para alabar a Ibn-Sháraf de Berja se ha repetido que sólo él pudo imaginar que las estrellas en el alba caen lentamente, como las hojas caen de los árboles; ello, si fuera cierto, evidenciaría que la imagen es baladí. La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno. Infinitas cosas hay en la tierra; cualquiera puede equipararse a cualquiera. Equiparar estrellas con hojas no es menos arbitrario que equipararlas con peces o con pájaros. En cambio, nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y es también inhumano. Para esa convicción, que puede ser pasajera o continua, pero que nadie elude, fue escrito el verso de Zuhair. No se dirá mejor lo que allí se dijo. Además (y esto es acaso lo esencial de mis reflexiones) el tiempo, que despoja los alcázares, enriquece los versos. El de Zuhair, cuando éste lo compuso en Arabia, sirvió para confrontar dos imágenes, la del viejo camello y la del destino; repetido ahora, sirve para memoria de Zuhair y para confundir nuestros pesares con los de aquel árabe muerto. Dos términos tenía la figura y sé de algunos que a la par de la música, son todo para todos los hombres. Así, atormentado hace años en Marrakesh por memorias de Córdoba, me complacía en repetir el apóstrofe que Abdurrahmán dirigió en los jardines de Ruzafa a una palma africana:

*Tú también eres, ¡oh palma!
En este suelo extranjera...*

Singular beneficio de la poesía: palabras redactadas por un rey que anhelaba el Oriente me sirvieron a mí, desterrado en África, para mi nostalgia de España.

Hasta tal punto colabora el tiempo en un poema que nos hace erigirlo en su secreto y verdadero autor. Quien la escribe no es sino el elegido para manifestar una realidad que le preexiste y que durará cuando el escritor ya no sea sino un borroso recuerdo. La misteriosa elección de la voz en que creyeron los griegos y emparentó en la locura al poeta, al oráculo, al enamorado y al profeta cobra en Borges una grandeza que no desmerece la platónica. En cada poeta habla el hombre, es decir los hombres. Las pretensiones de propiedad son ridículas frente a este generoso despliegue cósmico.

Tanto valdría reclamar derechos exclusivos sobre los árboles o el cielo.

Ya en las líneas que preceden a *Fervor de Buenos Aires*, publicado en 1923, —destaquemos lo temprano de la fecha— encarecía Borges la naturaleza multitudinaria y anónima del poeta.

Si las páginas de este libro permiten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor.

Muchos años después, en melancólica madurez, Borges versificó con humildad memorable la creencia de que el poema es obra tradicional y no hazaña de un individuo. En este sentido, toda poesía participa de las viejas épicas.

*Nadie puede escribir un libro. Para
Que un libro sea verdaderamente,
Se requieren la aurora y el poniente,
Siglos, armas y el mar que une y separa.*

*Así lo pensó Ariosto, que al agrado
Lento se dio, en el ocio de caminos
De claros mármoles y negros pinos,
de volver a soñar lo ya soñado.*

(“Ariosto y los árabes”, en *El hacedor*, 1960.)

En Homero, en Píndaro, en Platón, lo trascendente hablaba por boca del poeta. Demócoco, el aedo ciego de la *Odisea*, puede cantar los acontecimientos del pasado como si hubiera asistido a ellos. Así se lo dice maravillado Ulises. El pasado y la eternidad participan de una virtud: ambos son inmodificables. Borges viene a afirmar en su *Arte poética* que es ese pasado quien habla en el poema. La palabra poética rescata lo que ha sido del turbio correr de los instantes y lo sitúa en su dimensión de símbolo. Así aclarado, así purificado, el poema habla para todos los hombres: se vuelve conmovedor porque se vuelve inteligible.

Tomemos, por ejemplo, el tango. Borges se propone recuperar la realidad de donde brotaron esos compases que son también recuerdo suyo de niñez. Uno de esos recuerdos en que el tiempo se concentra y adquiere el valor de símbolo de una vida.

*Gira en el hueco la amarilla rueda
De caballos y leones, y oigo el eco
De esos tangos de Arolas y de Greco
Que yo he visto bailar en la vereda,*

*En un instante que hoy emerge aislado,
Sin antes ni después, contra el olvido,
Y que tiene el sabor de lo perdido,
De lo perdido y lo recuperado.*

(“El Tango”, en *Antología Personal*)

¿Son las anécdotas literalmente verdaderas de los orilleros lo que quiere recuperar Borges? Indudablemente no. Esa ceniza se ha perdido para siempre. Los orilleros que viven en el tango fueron los héroes de una canción de gesta que ha quedado apenas *en sordidas noticias policiales*. Esos hombres que se acuchillaron por prestigio de guapeza viven en la música. Ella es su símbolo. En ella están realmente y, a través de la música pueden identificarse con los demás hombres. El tiempo que perdura en la guitarra se revela más fuerte y hondo que las minucias cronológicas, que las historias de guapos que se desvanecen como las esquinas que vieron sus hañas.

*Hay otra brasa, otra candente rosa
De la ceniza, que los guarda enteros;
Ahí están los soberbios cuchilleros
Y el peso de la daga silenciosa.*

*Aunque la daga hostil o esa otra daga,
El tiempo, los perdieron en el fango,
Hoy, más allá del tiempo y de la aciaga
Muerte, esos muertos viven en el tango.*

*En la música están, en el cordaje
De la terca guitarra trabajosa,
Que trama en la milonga venturosa
La fiesta y la inocencia del coraje.*

La música ha superado todas las eventualidades concretas. Guarda en su tenacidad memorable lo más real de la realidad humana. Es el símbolo capaz de evocar todas las cosas. Este poderío de la música ha sido reconocido y proclamado por Borges desde muy pronto a lo largo de su obra. El *Arte poética* vuelve a destacarlo.

*Convertir el ultraje de los años
En una música, un rumor, un símbolo,*

Con la música desaparece la mera diversidad sucesiva y surge el símbolo omnipresente. Con un sentido muy otro que el de Verlaine, Borges viene a comunicarnos que la más alta aspiración de la poesía es alcanzar la perfección conmovedora de la música. Si

se relee el *Arte poética*, se advertirá que lo mejor de sus símbolos están en el tono y la fisonomía de su dicción. Es un transcurso inconfundible como una voz humana que susurra una vieja melodía que todos los hombres conocen, que es la misma y que es otra para cada uno de nosotros.

Para referirnos a pasajes transcriptos en este ensayo, recordemos que Gracián era un alma sin música. Confundió la poesía con un catálogo de destrezas. Averroes, en cambio, que ha descubierto que un verso escrito para añorar el Oriente le dice a él su nostalgia, afirma: *El tiempo agranda el ámbito de los versos y sé de algunos que a la par de la música, son todo para todos los hombres*. Tanto, que la música puede sugerir en nosotros un pasado que no vivimos efectivamente y, sin embargo, es el pasado en el cual, fugaz o continuamente, nos reconocemos.

.....*El tango crea un turbio
Pasado irreal que de algún modo es cierto,*

*Un recuerdo imposible de haber muerto
Peleando, en una esquina del suburbio.*

(“El Tango”)

Es interesante aproximar estas presencias de la música con una reflexión que aparece al final de *La muralla y los libros*, nota recogida en *Antología Personal* (1961). *La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.*

En un poema de juventud —publicado en 1923— Borges nos confirma que la música alude y revela más allá de las cosas mismas. Una guitarra le hace ver la Pampa. Las cosas patentes, minuciosas, diversas, se encubren a sí mismas, nos dispersan. Gracias a la guitarra, Borges llega a convivir la llanura.

*He mirado la Pampa
desde el traspatio de una casa de Buenos Aires.
Cuando entré no la vi.
Estaba acurrucada
en lo profundo de una brusca guitarra.
Sólo se reveló
al entreverar la diestra las cuerdas.*

(“La guitarra”, en *Fervor de Buenos Aires*)

No sé si una conclusión es indispensable. La formularé con brevedad y sólo para confirmar lo que he buscado en las páginas que anteceden. El *Arte poética* recoge con precisión admirable las convicciones fundamentales de la obra de Borges. Es el resultado de una vida consagrada a comprender y que sabe cuando hay que detenerse frente al misterio. En este poema encuentro, además, una de las interpretaciones más profundas del tiempo de los argentinos. Espero que algún lector reconozca en estos versos lo que Borges declara como misión de la poesía. Siempre es una experiencia incomparable que un poema nos revele nuestra propia cara.

ADOLFO RUIZ DÍAZ