

Jorge Luis Borges, un «haijin» en el Río de la Plata

Se ignora quién compuso
este magistral poema de primavera
(SHIKI, 1867-1902)

Si desde cierto contacto intelectual y afectivo con el pensamiento y la literatura del Japón, se realiza un estudio de la producción poética borgeana de estos últimos diez años, se descubre en ella un creciente influjo del espíritu, la cultura y la poesía japonesa. Lo japonés no da a la poesía de Borges un matiz exótico, externo por eso mismo, sino que la modula interiormente. La afinidad de Borges con algunos de los componentes esenciales de la cultura japonesa, que se hace totalmente explícita en *La Cifra* (1981), ya está preludiada en los seis *tankas* de *El oro de los tigres* (1972) y en «Caja de música» de *Historia de la noche* (1977). Pero los diecisiete *haiku* de *La Cifra* constituyen, en nuestra opinión, el momento decisivo de esta experiencia del Japón. Por esta razón, la presente comunicación se articula desde el problema fundamental: ¿es Borges un poeta de *haiku*?, es decir, ¿ha convertido el *haiku* a Borges en un auténtico *haijin*?

Se emprenderá la tarea en el espíritu de un verdadero *intellectus carminis*. *Intellectus fidei*, «inteligencia de la fe», denominaba San Anselmo, en el siglo XI, la comprensión racional que el alma enamorada de su Dios lograba del dato revelado cuando aplicaba a él los métodos y elementos de juicio brindados por la razón. *Intellectus carminis*, «inteligencia del poema», llamaremos nosotros a la comprensión de aquel pensamiento que previamente se ha librado a la seducción del poema y vuelve a él para que la labor de la razón, aparentemente fría y disgregante, aumente el encanto y la magia del poema, dato primero. Con el propósito de lograr tal *intellectus carminis* de los poemas de Borges dedicados al Japón, el pensamiento ha de proceder concéntricamente, partiendo de la presencia del oriente en la obra de Borges, para ir luego a Borges, el Japón y la poesía japonesa, llegando, por último, a Borges y el *haiku*.

La temática oriental constituye una de las constantes de la obra de Borges. Carente de todo «orientalismo», definido por él como «las continuas distracciones del color local»¹, testimonia, en cambio, ese

«... culto del Oriente, que los pueblos del misceláneo Oriente no comparten»².

A manera de resumidor de toda su producción en prosa y verso, «El Oriente» de *La rosa profunda* enumera las regiones y elementos de ese «misceláneo» mundo y, a la vez, «jardín» espiritual, que han dejado su impronta en Borges:

«La mano de virgilio se demora
Sobre una tela con frescura de agua
Y entretejidas formas y colores
Que han traído a su Roma las remotas
Caravanas del tiempo y de la arena.
Perdurará en un verso de las Geórgicas.
No la había visto nunca. Hoy es la seda.
En un atardecer muere un judío
Crucificado por los negros clavos
Que el pretor ordenó, pero las gentes
De las generaciones de la tierra
No olvidaron la sangre y la plegaria
Y en la colina los tres hombres últimos.
Sé de un mágico libro de hexagramas
Que marca los sesenta y cuatro rumbos
De nuestra suerte de vigilia y sueño.
¡Cuánta invención para poblar el ocio!
Sé de ríos de arena y peces de oro
Que rige el Preste Juan en las regiones
Ulteriores al Ganges y a la Aurora
Y del *hai ku* que fija en unas pocas
Sílabas un instante, un eco, un éxtasis;
Sé de aquel genio de humo encarcelado
En la vasija de amarillo cobre
Y de lo prometido en la tiniebla.
¡Oh mente que atesoras lo increíble!
Caldea, que primero vio los astros.
Las altas naves lusitanas; Goa.
Las victorias de Clive, ayer suicida;
Kim y su lama rojo que prosiguen
Para siempre el camino que los salva.
El fino olor del té, el olor del sándalo.
Las mezquitas de Córdoba y del Aksa
Y del tigre, delicado como un nardo.
Tal es mi Oriente. Es el jardín que tengo
para que tu memoria no me ahogue»³.

¹ De «El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké», en *Historia universal de la infamia*, Alianza, Madrid, 1971, pág. 74.

² De «Aquél», en *La Cifra*, Emecé, Buenos Aires, 1981, pág. 25.

³ Emecé, Buenos Aires, 1975, pág. 147.

La peculiar conciencia que Borges tiene de la dorada «tierra de la mañana», *Morgenland*, es, ante todo, la de un occidental que, en su condición de tal, ya lleva consigo una porción de orientalismo originario, toda vez que Grecia e Israel constituyen las «naciones esenciales» para la cultura occidental. Por esto, Borges no llega al mimetismo con el Islam de un René Ghénon o con la cultura japonesa de un Lafcadio Hearn, sino que ha ido aproximándose a lo largo de una intensa vida a esa entidad fascinante, vasta e incomprensible, desde los mismos autores occidentales que intentaron similar aventura, desde *Las mil y una noches*, leídas ya en la infancia, desde la filosofía árabe y los libros judíos, desde la literatura y la música; en suma, desde aquellos componentes del Oriente que han provocado resonancias especiales en su sensibilidad e inteligencia⁴.

Más aún. En una de las respuestas al cuestionario que le formulara Angel Leiva, Borges declara: «Tengo la esperanza de que Oriente nos salve, porque Occidente está declinando»⁵. Al Oriente «misceláneo», «fascinante», originario, se añade ahora el Oriente salvífico, y este Oriente salvífico es, ante todo, Japón.

Como afirma con modestia en «Nihon», prosa de *La Cifra*, ha llegado a una cierta visión del Japón esencial. La palabra que otorga sentido a este texto fundamental no es otra que «laberinto», una de las metáforas privilegiadas por Borges para referirse a la finitud del conocimiento y del lenguaje humanos. El hombre se halla, tal como lo experimentan los místicos, circundado por el misterio (*misterium tremens*). El universo existe, pero nuestras posibilidades de acceder a su naturaleza y ordenamiento son casi nulas. Dice Jaime Rest, tratando de explicar este aspecto de la obra borgiana: «Difícilmente nuestro pensamiento logre adecuarse a la realidad o capturarla, para comprender su sentido; y aun este adverbio resulta demasiado optimista»⁶. Justamente, la frase clave de «Nihon» es: «En este delicado laberinto no me fue dado penetrar», que repite por entero dos veces, la primera, con respecto a la teoría de los conjuntos, y la segunda, en referencia a la teoría spinozista de la sustancia y al raro eco que la palabra, una sola, incluso, tendría en ella. La mención de ambas teorías consigue que nuestro entendimiento limitado se abisme y pierda en el tiempo y el espacio infinitos, incognoscibles e impronunciables. Pero, cuando a continuación, se nos habla del Japón, la frase queda trunca: «En ese delicado laberinto...». Parece así, con íntimo temblor, reconocer Borges que le han sido dadas algunas claves de ese mundo. La visión salvífica ahora, en una de esas raras ocasiones en la vida de un hombre, será también don de la palabra, y no juego interminable, parodia del divino e incognoscible juego creador:

⁴ Cfr. *Siete noches*, FCE, Buenos Aires, 1980, pág. 57 y ss.

⁵ En «Clarín», Buenos Aires, 25/II/1982.

⁶ *El laberinto del universo*, L. Fausto, Buenos Aires, 1976, pág. 70.

«Desde montañas que prefieren, como Verlaine, el matiz al color, desde la escritura que ejerce la insinuación y que ignora la hipérbole, desde jardines donde el agua y la piedra no importan menos que la hierba, desde tigres pintados por quienes nunca vieron un tigre y nos dan casi el arquetipo, desde el camino del honor, el *bushido*, desde una nostalgia de espadas, desde puentes, mañanas y santuarios, desde una música que es casi el silencio, desde tus muchedumbres en voz baja, he divisado tu superficie, oh Japón. En ese delicado laberinto...»⁷.

La comprensión, sin embargo, no es total. Sólo un atisbo, indicado por los términos que atenúan el descubrimiento, «he divisado» y «superficie», que se produce, además, desde la perspectiva de determinados aspectos (el matiz de las montañas, la poesía, los jardines, los tigres pintados, el *bushido* y las espadas de los samurais, el paisaje de puentes y santuarios, las mañanas, la música y la misma presencia del pueblo japonés), aspectos que son como ventanas abiertas hacia ese *novus mundus* salvador. Este explica, también, que no todo lo japonés resulta fácilmente accesible para Borges. En el poema dedicado al go, por ejemplo, retomando la imagen del laberinto, habla del juego como «de un laberinto/que nunca será mío»⁸.

Esta comprensión no brota sólo de la vivencia de un paisaje o del goce que produce la contemplación de los productos escogidos de una cultura. Borges va más allá y confía en la posibilidad de establecer una comunicación legítima con algunos hombres del pueblo japonés, a pesar de las *confusiones y errores accidentales que suelen producirse en los primeros contactos*. En «El forastero», el sacerdote del Shinto, que ha explicado al «poeta peruano» —indudablemente Borges—, su fe universalista, recuerda el encuentro. Vale la pena una demora en los últimos versos:

«Esta mañana nos visitó un viejo poeta peruano. Era ciego.
Desde el atrio compartimos el aire del jardín y el olor de la
tierra húmeda y el canto de aves o de dioses.
A través de un intérprete quise explicarle nuestra fe.
No sé si me entendió.
*Los rostros de los occidentales son máscaras que no se dejan
descifrar.*
Me dijo que de vuelta al Perú recordaría nuestro diálogo en
un poema.
Ignoro si lo hará.
Ignoro si nos volveremos a ver»⁹.

Aparentemente, el poema se cierra con escepticismo respecto de la posibilidad de toda comunión, que en el segundo de los versos citados fuera invocada por el uso de la forma verbal «compartimos». La duda, sin embargo, sólo ha sido creada por el anonimato de un rostro occidental que

⁷ En *La Cifra*, pág. 91.

⁸ Op. cit., pág. 47.

⁹ Op. cit., págs. 95-96.

la ceguera vuelve hermético, por la confusión errónea de la nacionalidad y por la ineludible ignorancia del futuro, secuela de nuestra condición temporal. Pero es la presencia misma del poema, el hecho de que en él se transcriba la explicación teológica y, por encima de todo, la referencia al momento mismo de la comunión interpersonal, lo que realmente convence al lector de que llega a ser tan grande para Borges la participación en el sentido de otro con quien se ha vivido una experiencia de lo universal, que como prueba viviente de ello, hasta se atreve a poner su poema en boca del sacerdote dubitativo.

Exceptuando los *haiku* de *La Cifra*, que serán objeto de un análisis más pormenorizado, en los restantes poemas de tema japonés, se constata la afinidad de borges con algunos aspectos del espíritu nipón y sus modos expresivos, al punto que ciertas constantes de la obra borgeana operan como condiciones de posibilidad de esta experiencia del Japón. Pero, por otro lado, aparece un influjo neto de lo japonés en la adopción de ciertas formas poéticas, en la demora en algunos aspectos de esta cultura, en el esfuerzo de aproximación a una experiencia de la naturaleza y del mundo, en general muy distinta de la occidental.

En primer término, se hallan los seis *tankas* de *El oro de los tigres*. La única pauta formal que el verso japonés toma en cuenta, por la índole misma de la lengua y el desprecio de la rima, es el número de sílabas que contiene. Casi toda la poesía japonesa se basa en dos estrofas fundamentales y sus variantes: el *tanka*, estrofa de treinta y una sílabas distribuidas en versos de 5-7-5-7-7, y el *haiku*, con un esquema de 5-7-5. Existen también poemas largos (*nagauta*), pero de utilización más registrada, o el recurso de escribir poemas en chino. Desde el *katauta* primitivo, forma poética basada en la pregunta y la respuesta, aparece esta alternancia característica de la poesía japonesa de versos de 5 y 7 sílabas. Según R. H. Blyth, uno de los actuales estudiosos del *haiku*, tal alternancia se debe a una especial captación del ritmo de la naturaleza: la repetición constante de 5 y 7 sílabas expresaría, para los antiguos japoneses, la regularidad de la naturaleza, en tanto que su alternancia, la irregularidad de la misma. Fernando Rodríguez Izquierdo, en cambio, sugiere otra interpretación: «Tal vez podemos buscar otra razón en el hecho de que la sílaba japonesa consta de una estructura dual bastante uniforme: consonante-vocal. Quizá al buscar un número impar de cifras para sus versos los japoneses buscaban inconscientemente romper una monotonía de parejas de sonidos introduciendo un elemento impar en la versificación. El hecho de que los versos sean cortos (5 y 7 sílabas) puede deberse al hecho de que los japoneses aman el arte de la sugerencia, y odian el exceso de elementos ornamentales, que en el caso de la poesía sería la verbosidad»¹⁰. Pero la limitación de la poesía japonesa no sólo es formal sino también temática.

¹⁰ Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés*, Guadarrama, Madrid, 1972, p. 44.

La impronta de la poesía china fue decisiva para ella, pero el pueblo japonés elaboró una poesía con características propias. Se destaca la ausencia casi total de poesía narrativa y la escasez de poemas de carácter intelectual o no emocional. «Pero a diferencia de la poesía china, la japonesa se centra en el individuo y su estado; si se trata de un pasado, es de un pasado individual, no histórico. La poesía china tiene cierta tendencia a la grandiosidad en la presentación de espacio y tiempo. Habla sobre un cierto estado, mientras que la poesía japonesa está en él»¹¹. Esta poesía predominantemente lírica, influenciada en gran medida por el budismo zen, como se verá al tratar el *haiku*, insiste en la comunión con la naturaleza, el amor en sus variadas formas, el paso del tiempo, la brevedad de la vida humana, etc. La sencillez de ideas y de formas no elude un elevado virtuosismo, que se manifiesta tanto en la velada alusión a otros poemas —cosa que sólo el entendido puede captar—, como en la búsqueda del matiz exacto para describir una experiencia, que da al poema japonés su rasgo más destacado: un elevadísimo poder de sugestión.

Los *tankas* de *El oro de los tigres* respetan la pauta formal japonesa y el lirismo del *waka* tradicional, si bien Borges es consciente de las distancias abiertas por la diferencia de idioma: «Quién sabe cómo sonarán estos ejercicios a oídos orientales»¹². Los tres primeros poemas son poemas de amor. Como en la poesía japonesa, el sentimiento humano es puesto en consonancia y comparado con el paisaje, creándose una luminosa atmósfera nocturna en la que el amor es exaltado:

«Alto en la cumbre
 Todo el jardín es luna,
 Luna de oro.
 Más precioso es el roce
 De tu boca en la sombra»¹³.

Cabe subrayar que no es éste el primer lugar de la poesía borgeana en donde aparecen «jardín» y amor reunidos. En «Adam Cast Frost», de *El otro, el mismo*¹⁴, el poeta se pregunta por la existencia del Paraíso, recuerdo diluido en la vasta memoria. La experiencia del amor, aunque breve, le revela el sentido del Paraíso terrenal:

«Y, sin embargo, es mucho haber amado,
 Haber sido feliz, haber tocado
 El viviente Jardín, siquiera un día.»

¹¹ *Ib.*, pág. 41.

¹² *El oro de los tigres*, Emecé, Buenos Aires, 1978, pág. 162.

¹³ *Ib.*, pág. 21.

¹⁴ En *Obra poética*, Alianza, Madrid, 1972, pág. 253.

A partir del segundo *tanka*, se ensombrece el paisaje. También esto se encuentra dentro de la tradición del *tanka*, que, con frecuencia, canta el amor no realizado. Reforzada por la sensación visual, la imagen empleada por Borges es auditiva, el enmudecimiento del ave aparece como símbolo de carencia:

«La voz del ave
Que la penumbra esconde
Ha enmudecido.
Andas por tu jardín.
Algo, lo sé, te falta»¹⁵.

Desde el cuarto *tanka*, se acentúa la tristeza, otra de las constantes de la última producción poética de Borges, y la poesía deja de ser amorosa para referirse a otras carencias, también a las personales, como en el último *tanka*. Mal metafísico y destino se identifican y son universales; de allí, la aceptada tristeza de estos versos, eco y preludio de muchos otros de Borges, cuya enumeración no cabe en este lugar:

«Triste no ser los días
Del hombre, el sueño, el alba.
No haber caído,
Como otros de mi sangre,
En la batalla.
Ser en la vana noche
El que cuenta las sílabas»¹⁶.

«Caja de música» ofrece dos lecturas, no sólo posibles, sino necesarias. La música japonesa, en primer término, tiene para Borges decisiva importancia sentimental:

«... En esa música
Yo soy. Yo quiero ser. Yo me desangro»¹⁷.

Pero este acercamiento emocional posibilita que, a través de ella, «eterna y frágil, misteriosa y clara», Borges acceda al pasado japonés, palpable todavía en su paisaje:

«... De qué templo,
De qué leve jardín en la montaña,
De qué vigílias ante un mar que ignoro,
De qué pudor de la melancolía,
De qué perdida y rescatada tarde,
Llegan a mí, su porvenir remoto?»

¹⁵ *El oro de los tigres*, pág. 21.

¹⁶ *Ib.*, pág. 22.

¹⁷ *Historia de la noche*, Emecé, Buenos Aires, 19, pág. 3, 18 págs.

Aunque todavía el conocimiento es incompleto y no alcanza a la revelación de *La Cifra*: «No lo sabré. No importa».

«Shinto» y «El forastero» de *La Cifra* muestran que Borges también ha accedido a la coprensión de la religiosidad japonesa, en estos dos poemas representada por el shintoísmo, cuyo credo universalista, como el del budismo, halla amplio eco en el espíritu del poeta:

«Hablo con libertad: el Shinto es el más leve de los cultos.
El más leve y el más antiguo.
Guarda escrituras tan arcaicas que ya están casi en blanco.
Un ciervo o una gota de rocío podrían profesarlo.
Nos dice que debemos obrar bien, pero no ha fijado una ética.
No declara que el hombre teje su *karma*.
No quiere intimidar con castigos ni sobornar con premios.
Sus fieles pueden aceptar la doctrina de Buddha o la de Jesús.
Venera al Emperador y a los muertos»¹⁸.

En los *haiku*, que trataremos inmediatamente, aparece una comprensión implícita del Zen, comprensión admirativa que no llega, sin embargo, a convertirse en fe: «...yo no estoy seguro de ser cristiano y estoy seguro de no ser budista»¹⁹. Ella, empero, se encuentra en estos poemas constituyendo una unidad indestructible con la temática, la forma y las imágenes que, si bien no son del todo ajenas a la anterior obra borgeana, se ven aquí como elementos de una nueva aventura interior.

El intento de los diecisiete *haiku* de Borges resulta sorprendente, toda vez que el trasvasamiento de la forma poética más popular y típica del Japón desemboca casi siempre en el fracaso cuando se lleva a lenguas tan ajenas en su espíritu y estructura del japonés como el castellano. Fracaso inevitable si se piensa, por un lado, en el lazo íntimo que, sobre todo a partir de Matsuo Basho (1644-1694), liga el *haiku* con el Zen y, por otro, en lo característico del *haiku*: conjunción de una forma poética que permite reproducir la instantaneidad del *satori* o iluminación con recursos mínimos y de una experiencia visual provocada por los caracteres y disposición de una escritura que linda con la pintura y manifiesta igualmente, reforzando el texto, el momento de comunión del hombre con la totalidad de lo real. El propio Borges condensa en los ya citados versos de «El Oriente» la esencia del *haiku*:

«Y del *hai ku* que fija en unas pocas
Sílabas un instante, un eco, un éxtasis».

En esta feliz unidad de experiencia y de recursos lingüísticos que, a la vez, son musicales y pictóricos, se vuelve el *haiku* prácticamente intrans-

¹⁸

¹⁹ *Siete noches*, pág. 79.

ferible a otra lengua. Los diecisiete *haiku* de Borges, no obstante la ausencia de la combinación de ideogramas y de escritura silábica y, por tanto, ausencia de lo pictórico, logran efectivizar el espíritu que anima el *haiku*, al extremo que, cuando retoma nuestro autor alguno de los símbolos habituales de su poética, lo envuelve en la magia de este sentimiento de lo real que ahora lo posee. Si en el prólogo de *La Cifra*, Borges reconoce que en esta obra busca una «vía media» entre la poesía intelectual —su destino poético— y aquella otra, más verbal, que «a la manera de la música dice todo»²⁰, sus *haiku* deberán ubicarse en el extremo menos intelectual de esta vía media, pues, aunque reflejan conocimiento de la literatura japonesa y una sabia elaboración, evidencian con mayor fuerza aún un conocimiento empático o por connaturalidad del espíritu del Japón y sus formas expresivas y una captación de la realidad que va más allá de la intelectual.

El método que dará la respuesta final a nuestro interrogante consistirá en un análisis de los *haiku* de Borges conducido por una comparación constante con el espíritu, temática y procedimientos del *haiku* tradicional, entendiendo por tal la obra de los tres maestros Matsuo Bashoo, ya citado, Taniguchi Buson (1716-1783) e Issa Kobayashi (1762-1826), sin olvidar la corriente renovadora que lideró Shiki Masaoka en el siglo XIX. Para que nuestras conclusiones no parezcan unilaterales, se hará igualmente las referencias necesarias a la entera producción poética de Borges.

Siempre tan dado al juego de los números y su simbología, Borges escribe en *La Cifra* diecisiete *haiku*, repitiendo así el número de sílabas que integran cada poema particular, como si cada uno de ellos fuera, a su vez, un fragmento indispensable del poema mayor. Y no se trata meramente de unidad formal. La presencia del olvido cinerario en el primero y en el último de los *haiku*, enmarca la atmósfera de nostalgia, caducidad, soledad, tristeza e inexorable temporalidad y muerte de los demás. El tema del olvido opera también como nexo de estos *haiku* con la anterior poesía de Borges, especialmente con la de *El otro, el mismo*. La consideración del olvido es allí bastante compleja. Ante todo, aparece como distintivo del hombre. Dios, que es eterno, no puede olvidar y por ello todo, incluidos nosotros, los seres humanos, sigue siendo. En este plano, es decir, en el plano metafísico, el olvido carece de entidad:

«Sólo una cosa no hay. Es el olvido.
Dios, que salva el metal, salva la escoria
Y cifra en su profética memoria
Las lunas que serán y las que han sido»²¹.

«Sé que una cosa no hay. Es el olvido;
Sé que en la eternidad perdura y arde

²⁰ *La Cifra*, pág. 11.

²¹ De «Everness», en *El otro, el mismo*, *Obra poética*, pág. 245.

Lo mucho y lo precioso que he perdido:
Esa fragua, esa luna y esa tarde»²².

«... (Si el Eterno
Espectador dejara de soñarnos
Un solo instante, nos fulminaría,
Blanco y brusco relámpago, Su olvido»²³.

Don divino y «posesión» del hombre, el olvido presenta, empero, un aspecto negativo (que prevalece en *La Cifra*): perdemos por causa de él «lo mucho y lo precioso». Aunque en *El otro, el mismo*, resalta el aspecto casi salvífico:

«Pero los días son una red de triviales miserias,
¿y habrá suerte mejor que la ceniza
de que está hecho el olvido?»²⁴.

«Nos aniquilaría ver la ingente
Forma de nuestro ser: piadosamente
Dios nos depara sucesión y olvido»²⁵.

Esta positividad del olvido se refleja en su valor cognoscitivo, que Borges, tan amante de las oposiciones heraclíteas, destaca, por ejemplo, en «Un lector» de *El elogio de la sombra*, pág. 367²⁶:

«Mis noches están llenas de Virgilio;
haber sabido y haber olvidado el latín
es una posesión, porque el olvido
es una de las formas secretas de la memoria, su vago sótano
esa otra cara secreta de la moneda».

A continuación intentaremos el análisis individual de cada *haiku*, sin perder el sentido de esta totalidad que forma su conjunto.

1
«Algo me han dicho
la tarde y la montaña.
Ya lo he perdido»²⁷.

El primer *haiku*, en apariencia, se encuentra muy distante de la tradición del género. el empleo de la metáfora, sobre todo, y el matiz subjetivo obligarían a pensar que la adopción de la pauta métrica obedece a razones meramente formales. Habitualmente, los poetas clásicos del

²² De «Ewigkeit», op. cit., pág. 246.

²³ De «Oda escrita en 1966», op. cit., pág. 259.

²⁴ De «A un poeta menor de la Antología», op. cit., pág. 133.

²⁵ De «Edipo y el enigma», op. cit., pag. 247.

²⁶ Op. cit., pág. 367.

²⁷ *La Cifra*, p. 97.

haiku rechazan la metáfora, pues ven en ella una interferencia de tipo intelectual, un mero adorno literario, que desvía a poeta y lector de la inmediatez de la intuición que el *haijin* no sólo debe transmitir sino también provocar. La metáfora solidifica la imagen, le da contornos netos que el poeta trata de evitar. «La totalidad del *haiku* es la imagen, que es el polo complementario de la sensación. Dentro de la unidad fundamental de la imagen puede haber uno o más objetos, pero la razón de la presencia de dichos objetos en el *haiku* está en la función constructiva desempeñada por los mismos respecto a la unidad imagen-sensación. Más exactamente diríamos que el *haiku* no es el retrato de una imagen, sino su esbozo. Como en la pintura a la aguada japonesa o «*sumie*», tan importantes son aquí las pinceladas trazadas en negro como los lugares respectados en blanco. Tanto sentido estético hay en lo expresado como en lo silenciado»²⁸. Borges mismo, en una época «descubridor.../de ese antiguo instrumento, la metáfora»²⁹, reconoce ahora que la posibilidad de transmitir la instantánea «inminencia de una revelación que no se produce», que es el hecho estético, está en la sencillez. La metáfora, como llama la atención, desvía de lo esencial y es opuesta a la sencillez. Estas ideas de poética, las ha expuesto Borges en una entrevista reciente concedida a Aldo Parfeniuk. En el transcurso de la misma, también se refirió concretamente a la aparente metáfora del *haiku* que nos ocupa: «...en los versos que antes dije hay una metáfora ("algo me han dicho"), porque la tarde y la montaña no hablan, pero yo creo que nadie lo siente como una metáfora. Se entiende que quiero decir: "algo me han sugerido, algo me han revelado"».

Como afirmamos más arriba, en el *haiku* el poeta hace sentir su experiencia instantánea y esencial de la realidad. Lo meramente subjetivo es dejado a un lado porque no conforma la realidad misma, sino un aspecto abstracto, una apariencia de lo que verdaderamente es. Por eso, el poeta no habla por sí mismo en el *haiku*, sino por la humanidad que en él ha hecho una experiencia fundamental o ha alcanzado el *satori*. Para el *haijin*, sujeto y objeto resultan fundidos, interactuantes. Las diferencias, lo particular de las cosas, es vivido y transmitido en la verdadera significación que poseen, es decir, con su sentido dentro de la totalidad. Por este motivo, en todo *haiku* que respeta las pautas tradicionales de inspiración Zen, se encuentran siempre de alguna manera lo permanente y lo cambiante, lo universal y lo particular, aun cuanto lo expresado de manera clara y directa sea justamente lo particular, mientras que la unidad de la que recibe el sentido queda apenas sugerida. La totalidad, tanto espacial cuanto temporal, es sentida como naturaleza, incluido el hombre en ella. Esta inclusión —despersonalización, quizá—, también explica la aparente metáfora del primer *haiku* de Borges.

²⁸ Rodríguez-Izquierdo, op. cit., pág. 28.

²⁹ De «Epílogo», *La Cifra*, pág. 35.

Tal concepción de la realidad convierte a la naturaleza en el tema del *haiku*, siempre aparece la estación (*ki*), muchas veces expresada por una palabra relativa a ella (*kigo*) o por cualquier detalle, asociado a una de las cuatro estaciones o al Año Nuevo, que la evoque. La palabra o el detalle de estación actúa como nexo entre el instante que capta el poema y el flujo eterno de la vida cósmica. Si hasta ahora hemos definido el *haiku* por su pauta formal silábica y vagamente hicimos referencia al tipo de experiencia que sugiere, podemos indicar ya con precisión el segundo elemento constituyente: se trata del sentido de estación. Cabe incluir al sustantivo «tarde» del primer *haiku* de Borges dentro de las palabras de estación. Así queda anulada toda sospecha de «subjetivismo», aunque se manifieste la presencia del poeta. «Tarde» evoca el otoño e igualmente la dorada madurez del hombre. La sensación visual aparece a manera de ausencia, a través del contraste marcado por el último verso, que también subraya el cambio, la permanente mutación de las cosas y de las estaciones. En toda la poesía de Borges se evidencia gran afinidad con la estética japonesa de la caducidad, ya proclamada a comienzos del siglo xiv en el *Tsurezuregusa* de Kenko Hooshi. Pero, en nuestra opinión, este *haiku* de Borges se relaciona íntimamente con los principios de la poética de Bashoo. La concepción del *haiku* como iluminación, la visión panteísta de la naturaleza y la sencillez expresiva, características del poeta japonés, aparecen en el *haiku* que estudiamos. Pero igualmente se destacan otros principios estéticos de gran importancia en Bashoo: el de comparación interna y los del cambio y la permanencia, «...expresión del punto de tangencia entre lo eterno y lo momentáneo, lo constante y lo fugaz»³⁰. Si los dos primeros versos del *haiku* de Borges señalan la permanencia de la naturaleza, tanto temporal («la tarde», que constantemente se repite) como espacial («la montaña»), el último insinúa la fugacidad de la experiencia misma, que se convierte así en experiencia del olvido. Por el principio de comparación interna, los dos focos de atención del *haiku* realizan una unidad de significado, sin que expresamente sean señaladas la igualdad o semejanza de los términos comparados. Para el gusto japonés, la comparación interna resulta de mayor eficacia expresiva que la metáfora: «La comparación interna es aún más reticente que la metáfora. Insinúa un enlace de igualdad+diferencia entre dos términos, pero sólo para la sensibilidad del lector que tiene conseguido el “haimi” o gusto del *haiku*»³¹. No resulta fácil establecer los dos términos de comparación en el *haiku* de Borges, porque el núcleo de cada uno de ellos no está constituido por un sustantivo —el procedimiento más simple—, sino por un verbo, «han dicho», «he perdido». En ambos casos, el objeto es el mismo: «algo» (¿la iluminación?), que en el tercer verso es reemplazado

³⁰ Rodríguez-Izquierdo, op. cit., pág. 79.

³¹ Ib., pág. 75.

por el pronombre «lo». Este objeto crea el momento de identidad. La diferencia viene dada por la posesión y la pérdida que los verbos indican.

2

«La vasta noche
no es ahora otra cosa
que una fragancia»³².

En este poema se encuentra plenamente realizado el ideal del *haiku* como sensación pura. Por las características propias del género y de la escritura japonesa, las sensaciones descritas, aludidas o provocadas por el *haiku* tradicional son predominantemente visuales. También se destacan las auditivas y sinestesias, con interacción de sensaciones auditivas y visuales; en menor grado, tiene cabida en el *haiku* todo otro tipo de sensación. Este rasgo constituiría un serio desafío para un escritor tan habituado a la penumbra como Borges, pero menos avezado que él. Sin apartarse de las pautas tradicionales, Borges, cuando en sus *haiku* trabaja con sensaciones visuales, las evoca de manera casi abstracta o prescinde de la gama de los colores, refiriéndose simplemente a los extremos de sombra (oscuridad, noche, sombra) y luz (el brillo de la luna o del espejo que la refleja, la luz de la luciérnaga) o a las imprecisas horas de la aurora y de la caída de la tarde. Pero también privilegia, al lado de las sensaciones auditivas, las olfativas y táctiles, más descuidadas por el *haiku* japonés. En este *haiku*, la frase «una fragancia» del tercer verso evoca una vaga sensación olfativa y, como actúa como segundo término de comparación interna de «la vasta noche» de el primero, ahonda la sensación de paz, tranquilidad y plenitud que, según el budismo Zen, invade al iluminado. La construcción sustantiva —el único verbo, «es», va empleado como cópula— y la oposición destacada entre lo permanente («la vasta noche») y lo transitorio («ahora... una fragancia»), también permiten ubicar este *haiku* dentro de la misma línea que el anterior. Si bien no aparece con demasiada claridad una palabra de estación, la unión de las dos frases claves ya citadas remite al lector al final de la primavera o a un verano naciente.

3

«¿Es o no es
el sueño que olvidé
antes del alba?»³³.

Reaparece aquí el tema del olvido, pero en un contexto algo distinto. El sentido del *Ukiyo*, de la impalpabilidad de la vida por su carácter onírico de «mundo flotante», se ve reflejado en la misma impalpabilidad

³² *La Cifra*, pág. 97.

³³ *Ib.*

del sueño. Borges, que aquí no acude a metáforas, refuerza su juego verbal con una dialéctica entre la existencia del sueño y su negación por el olvido. Resulta difícil ver en «alba» una palabra de estación, aunque bien pueda referirse, en esa ambivalencia característica del *haiku*, tanto al comienzo de la primavera como al despuntar de la conciencia. Se mantiene la oposición entre lo permanente, «el sueño», que aparece de la manera dialéctica que destacamos, y el cambio, marcado por el verbo «olvidé». Esta forma verbal, además, es la que establece la comparación interna, puesto que, como ya dijimos, ahonda el carácter onírico. Aunque Borges parece guiarse por los principios poéticos de Bashoo, este *haiku* guarda notable parecido con algunos de Issa, como el tan conocido del rocío:

«Este mundo de rocío
mundo, como es, de rocío
y, con todo...»³⁴.

4

«Callan las cuerdas.
La música sabía
lo que yo siento»³⁵.

Aunque Borges permanece fiel a las normas fijadas por la tradición, la comprensión del *haiku* resulta bastante compleja. Una vez más, Borges revela la correspondencia de la música japonesa con su propio sentir. Tal como fuera explicado a propósito del primer *haiku*, no se trata de una mera efusión sentimental subjetiva del poeta, sino de una experiencia en la que se borran los límites de sujeto y objeto y que por eso adquiere valor universal. La sensación auditiva convocada por el *haiku* es la del silencio como resultado, como prolongación de la música. Según Borges, justamente, una de las cualidades propias de la música japonesa es la de ser «casi el silencio». Aquí pareciera que la música es expresión del silencio y, a la vez, culmina en él. Así, Borges guarda el principio de comparación interna. El silencio, por otra parte, brota de lo más hondo del sentir del poeta, como lo evidencia el juego de los tiempos verbales: «callan» y «siento», en el presente que es silencio, «sabía», en pasado, pasado musical. El lugar privilegiado que Borges concede en sus poemas a la música y a las sensaciones auditivas no resulta de su aceptación de los modelos japoneses en poesía, sino de su misma concepción del tiempo. En una conferencia relativamente reciente, Borges destaca la condición inespacial y temporal de la conciencia y la relación de la música con el tiempo. Supone la posibilidad de un mundo en el que sólo existieran

³⁴ Cit. por Rodríguez-Izquierdo, op. cit., pág. 334.

³⁵ *La Cifra*, pág. 97.

individuos conscientes dotados de oído y música; la posibilidad del mundo inespacial, con conciencias que se comunican a través de la música, queda así demostrada. Pero, a la vez, queda igualmente demostrada la necesidad del tiempo. «Nuestra conciencia —dice Borges—, está continuamente pasando de un estado a otro, y ése es el tiempo: la sucesión»³⁶. La música constituiría el privilegiado signo de ese fluir silencioso y eterno; de allí, su origen y término en el silencio.

La ausencia de palabras o de detalles de estación en este *haiku*, lo emparenta a Borges con las líneas más modernas del género. Pero se mantiene el principio de comparación interna, como subrayamos más arriba, y el contraste entre lo general, la música, y lo particular, el sentir del poeta; también entre lo permanente, el silencio, razón de ser de lo transitorio de la música.

5

«Hoy no me alegran
los almendros del huerto.
Son tu recuerdo»³⁷.

La tristeza y la soledad dominan en este *haiku*. Una clara palabra de estación, «almendros», acompañada del posesivo «del huerto», abre espacio a una sinestesia compleja, ya que «almendros del huerto» puede convocar un conjunto de sensaciones visuales, auditivas, olfativas y hasta táctiles. La alegría de una primavera en triunfo empalidece ante la efímera presencia del recuerdo.

6

«Oscuramente
libros, láminas, llaves
siguen mi suerte»³⁸.

La comprensión de este *haiku* ofrece las mismas dificultades que la del primero, agravadas, en este caso, por la presencia de un tema (el de «las cosas») y sustantivos («libros, láminas, llaves») constantes en la última obra poética de Borges. Podemos citar, en este sentido, poemas como «Las cosas» de *Elogio de la sombra*, «Inventario» y «Mis libros» de *La rosa profunda*, «Una llave en East Lansing» de *La moneda de hierro*.

Para explicar un uso no metafórico del verbo «siguen» con el segundo verso como sujeto, bastan las indicaciones brindadas por el mismo Borges en su entrevista como Aldo Parfeniuk, que citamos más arriba. Igualmente parece que este *haiku* está libre de toda sospecha de subjetivismo. La experiencia del poeta no es otra que la de todo ser humano viviendo con y

³⁶ *Borges, oral*, Emecé editores/Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1979, pág. 85.

³⁷ *La Cifra*, pág. 98.

³⁸ *Ib.*

entre las cosas que hace parte de su sustancia. Así, la conexión de todo lo real, que se evidencia en la relación del poeta y sus pertenencias, se convierte propiamente en el tema del *haiku*.

El adverbio «oscuramente» no constituye, en verdad, una palabra de estación, ya que no está referido a ninguna hora del día sino, más bien, a la modalidad óptica de los objetos. Sin embargo, su posición como primera palabra y, a la vez, primer verso del *haiku* le otorga también un matiz temporal, que remite al invierno y a la vejez.

El contraste entre lo permanente y lo cambiante y entre lo eterno y lo temporal está indicado mediante sustantivos: de un lado, las cosas, inmutables; del otro, la inestabilidad de la suerte. Pero, si en una primera consideración, los objetos parecen ser lo inmutable, una consideración más atenta permite afirmar que aquí lo no perecedero es la suerte del poeta, destino, según Borges, soñado por un eterno jugador. Con este *haiku*, Borges se revela como creador y renovador del género, incorporando su voz más propia a la tradición, sin desvirtuar en lo más mínimo el espíritu del *haiku*.

7

«Desde aquel día
no he movido las piezas
en el tablero»³⁹.

Una interpretación literal del *haiku* sólo permite apreciarlo como la transcripción de una experiencia personal, desconocida para el lector. Se accede a su sentido más profundo, exclusivamente con el apoyo de la restante obra borgeana. Para quien lee a Borges, resulta familiar la metáfora del juego —el de ajedrez, sobre todo—, aplicada a la vida o al destino. Mero trebejo en manos del Jugador divino, el hombre carece de la posibilidad de ser artífice de sí propio. Ya los tercetos de «Ajedrez», II, de *El Hacedor*, exponen tal hipótesis:

«También el jugador es prisionero
(La sentencia es de Omar) de otro tablero
De negras noches y de blancos días.
Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
De polvo y tiempo y sueño y agonías?»⁴⁰.

El budista que ha alcanzado la iluminación y, por consiguiente, ha abandonado su ego y vive en armonía con la totalidad, renuncia a proyectos de índole fáustica:

³⁹ Ib.

⁴⁰ En: *Obra poética, 1923-1976*, Alianza Editorial-Emecé editores, Madrid, 1979, pág. 125.

«Querido amigo, ¿no ves que este hombre del satori
 ha cesado de estudiar
 y está inactivo?
 no intenta apartar las ilusiones
 ni encuentra la verdad»⁴¹.

El primer verso, «desde aquel día», remite al momento en el que el autor fue consciente de su imposibilidad óptica de dominar el destino. Aunque la metáfora que Borges escoge es extraña a la poesía japonesa, el sentido mismo del poema no resulta ajeno a su espíritu. Conserva, por ejemplo, una evidente oposición entre lo transitorio y lo permanente, subrayándose el carácter de permanencia, justamente por el contraste que se establece entre el carácter temporal del primer verso y la fijeza que trasunta de los dos siguientes, fijeza que, paradójicamente, deviene de lo ejecutado en el momento que el primer verso indica. Este rasgo paradójico del poema entronca con la mejor tradición del *haiku* de inspiración Zen. No hay que olvidar que, mediante prácticas tales como el *koan*, el maestro zen intenta quebrar las certezas sobre las que descansaba el pensamiento del discípulo, imposibilitado de acceder a la verdadera experiencia. El absurdo y la paradoja se vuelven, así, los instrumentos adecuados para hacer estallar los sentidos aparentes, que se han constituido a partir de la diferencia entre el objeto y el sujeto.

Tampoco aparece aquí una palabra de estación o algún equivalente de ella, pero no elude Borges el hacer de una sensación el centro del *haiku*: la sensación táctil del movimiento. Pese a la forma casi abstracta de la expresión, el *haiku* no deja de ser un reflejo de la experiencia sensorial, provocando en el lector análogas vivencias.

8

«En el desierto
 acontece la aurora.
 Alguien lo sabe»⁴².

Este *haiku* incorpora también elementos propios de la poética borgeana y aporta un matiz más optimista que los dos anteriores acerca del destino. Su positividad se refleja particularmente en el último verso: «Alguien lo sabe». El universo deja de ser caótico, para constituirse en un cosmos preciso, cuyo orden, aunque permanece en gran medida oscuro para el hombre, es conocido por «Alguien» (¿Dios?), que se convierte por ello en la garantía de ese mismo orden. Los versos anteriores, de fuerte contenido visual, refuerzan esta positividad. «La aurora», con su evocación del comienzo de la primavera y el nacimiento, contrasta con «El

⁴¹ Yoka Daishi, *El canto del inmediato satori*. Comentarios de Taisen Deshimaru. Trad. P. Villalba. Visión libros, Barcelona, 1981, pág. 14.

⁴² *La Cifra*, pág. 98.

desierto», imagen de la aridez. Pero es este contraste el que otorga a la mención de la aurora el gran poder de sugestión que posee en estos versos, al punto de convertirse en preanuncio del «Alguien» del verso final. Del conjunto del *haiku* emana enorme paz, finalidad, por otra parte de la práctica Zen. Según Ana María Barrenechea, esto es característico de la producción borgeana más reciente: «En las últimas obras, la paz puede surgir por aceptación de un Orden del universo. Quizá Borges “descrea” de él, pero debe satisfacerle estéticamente, como le satisfacen las formas esenciales y eternas»⁴³. Aunque este texto fue escrito en 1967, sus afirmaciones poseen aún total validez.

9

«La ociosa espada
sueña con sus batallas.
Otro es mi sueño»⁴⁴.

Resulta extraña la inclusión de la «espada» en un tipo de poema que elude por principio el tema guerrero. Pero Borges esquivo la dificultad mediante un doble recurso. No se trata, por una parte, de una espada que actualmente sea instrumento de lucha. Además, el verdadero tema no es el de la espada sino, y por segunda vez, el del sueño, pero ahora enfocado de manera algo más subjetiva que en el tercer *haiku*. Se establece una comparación interna entre el sueño quieto de la espada y el frágil sueño del poeta, que encarna aquí lo cambiante. Quizá pueda ser considerado el adjetivo «ociosa» como un detalle de estación. Si pensamos que los combates de los ejércitos del Japón feudal debían de librarse cuando reinaba buen tiempo, resulta evidente la remisión al invierno que logra Borges con el empleo de este vocablo.

10

«El hombre ha muerto.
La barba no lo sabe.
Crecen las uñas»⁴⁵.

Otra de las facetas del tiempo llega a ser tema de este *haiku*: el incesante fluir de la vida. Como en los poemas japoneses, Borges va más allá de la descripción. El espacio a la experiencia del lector queda abierto por la oposición violenta que se establece entre el primer verso y los dos restantes. El pretérito perfecto, «ha muerto», que subraya el carácter estático y definitivo de la muerte, se opone a los presentes «no lo sabe» y

⁴³ *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Paidós, Buenos Aires, 1967, págs. 74-75.

⁴⁴ *La Cifra*, pág. 98.

⁴⁵ *Ib.*, pág. 99.

«crecen», como indicadores de la sucesión. Tal efecto es reforzado por los sujetos: al hombre muerto no se le oponen otros seres vivos, sino partes de su propia entidad que continúan existiendo como dotadas de una savia autónoma.

La determinación del *kigo* del poema no está exenta de dificultades. En este *haiku*, las únicas palabras portadoras de un cierto sentido de estación son los verbos y ellos remiten a dos épocas del año bien distintas, invierno y primavera. Quizá haya sido ésta la intención de Borges, aunque también puede pensarse que, siendo mayor el número de verbos que evocan el nacimiento y la primavera, pueden éstos ser considerados, ante todo, como índices de estación. Pero de esta forma quedaría algo desvirtuada la interpretación que sugerimos al comienzo y que nos parece la correcta.

11

«Esta es la mano
que alguna vez tocaba
tu cabellera»⁴⁶.

El recuerdo de una sensación táctil constituye el centro del *haiku*. Tal recuerdo personal se convierte en vehículo de una vivencia de la fugacidad de la felicidad y de la tristeza y soledad consiguientes. El segundo verbo en pretérito imperfecto, opuesto a la construcción con «es» de la principal, marca el contraste entre lo permanente y lo transitorio. La misma forma verbal «tocaba» sugiere, si el empleo del pasado puede ser visto como detalle de estación, el otoño ya avanzado o el invierno, es decir, la vejez.

El principio de comparación interna sigue siendo respetado por Borges: la misma mano del presente es la que acariciaba en el pasado. Así, manteniendo en la proposición relativa el mismo sujeto de la principal, obtiene Borges una acentuación del carácter efímero de la felicidad humana.

12

«Bajo el alero
el espejo no copia
más que la luna»⁴⁷.

El *haiku* sigue evocando la misma atmósfera de soledad y de tristeza del anterior y del 5, pero aquí es fundamental la sensación visual, integrada por dos elementos contrastantes: la imagen brillante de la luna en el espejo y la implícita oscuridad de la noche, a la que la única presencia luminosa del astro y su reflejo vuelven más sombría.

La aparición de un objeto-símbolo tan entrañable para Borges como el

⁴⁶ Ib.

⁴⁷ Ib.

espejo acentúa la soledad del paisaje, que no es otra que la del poeta mismo, eludiéndose así todo subjetivismo descriptivo. El principio de comparación interna y el de la permanencia y el cambio son empleados en forma magistral: la misma imperturbable luna es la que de *manera* transitoria se refleja.

13

«Bajo la luna
la sombra que se alarga
es una sola»⁴⁸.

La reiteración del tema de la soledad queda claramente indicada por la semejanza formal del primer verso con el primero del *haiku* anterior. En ambos casos, se trata de una circunstancia de lugar, construida con la preposición «bajo» más sustantivo. La luna, protagonista del otro *haiku*, pasa ahora a término de la preposición. Pero en este poema, pareciera como si la soledad quedara aún más ahondada por la referencia a la «sombra» «sola», que la luz de la luna provoca. También aquí la aparición de la luna refuerza, por contraste, la sensación visual de oscuridad evocada. Si en el *haiku* anterior se establecía la comparación interna entre la luna —como lo permanente— y su reflejo, índice de lo fugaz, ahora la efectúa también entre la luna y la sombra.

14

«¿Es un imperio
esa luz que se apaga
o una luciérnaga?»⁴⁹.

La sensación visual del destello de una luciérnaga provoca la intuición de la caducidad de la vida y de la igualdad de todos los seres, grandes y pequeños, ante el destino. Aunque «imperio» y «luciérnaga» son palabras propias del *haiku* japonés, podría verse una referencia a Heráclito⁵⁰ en «esta luz que se apaga», del segundo verso. La fugacidad de las cosas no da lugar a una actitud desesperada del poeta; guarda, como la intermitente lámpara del insecto, ese Orden al que ya hicimos referencia en el análisis del *haiku* 8. Si nos abandonamos a la sensación dominante, «luciérnaga» se convierte en palabra de estación. Evoca el verano, como en el *haiku* de Issa:

⁴⁸ Ib.

⁴⁹ Ib.

⁵⁰ «... fuego siempre-vivo que se enciende con medida y se apaga con medida», Frag. 30. La traducción ha sido tomada de *Los filósofos presocráticos*. I. Introducción, traducción y notas de Conrado Eggers-Lan y Victoria Juliá. Gredos, Madrid, 1978. pág. 334.

«La gran luciérnaga
ondulando, destellante
pasa...»⁵¹.

Pero, así como en el *haiku* citado, el verbo —de la traducción— «pasa» lleva a pensar en el cíclico del tiempo, río en el que un verano es sólo una de sus innumerables gotas, en el de Borges algo análogo se indica con el primero y segundo versos.

15
«La luna nueva.
Ella también la mira
desde otra puerta»⁵².

Otra vez el tema de la soledad unido a la sensación visual de la oscuridad de la noche bajo la luz lunar. La atención se ve focalizada por dos objetos: la luna y la mujer («ella»). Ambos, e igualmente en una atmósfera de soledad, habían ya aparecido en la anterior poesía borgeana. El ejemplo más notable lo constituye «La luna», dedicado a María Kodama, de *La moneda de hierro*:

«Hay tanta soledad en ese oro.
La luna de las noches no es la luna
Que vio el primer Adán. Los largos siglos
De la vigilia humana la han colmado
De antiguo llanto. Mirala. Es tu espejo»⁵³.

Si la mención de la luna nueva puede evocar la primaveral idea de renacimiento y, con ella, la de cierta esperanza, ésta se ve frustrada por la referencia a la separación que indica el pronombre «otra» del último verso.

16
«Lejos un trino.
El rruiseñor no sabe
que te consula»⁵⁴.

En estos *haiku*, el lirismo borgeano llega a uno de sus puntos más altos. Continúa el tema de la soledad, señalado por el adverbio «lejos» y la frase «no sabe». Pero, al igual que en el *haiku* anterior, en éste la soledad se dulcifica por la música del rruiseñor. De las sensaciones visuales de la noche, pasa Borges a la auditiva. El mismo trino sirve de polo permanente de la comparación interna. El consuelo que provoca el canto, no sólo

⁵¹ Cit. por Rodríguez-Izquierdo, op. cit., pág. 343.

⁵² *La cifra*, pág. 99.

⁵³ En *Obra poética, 1923-1976*, pág. 487.

⁵⁴ *La Cifra*, pág. 100.

constituye el extremo pasajero de la comparación, sino que remite también al sentido de orden y solidaridad de todas las cosas, en el que el lector halla paz. De esta forma, la situación particular se transfigura hasta convertirse en una imagen del cosmos.

17

«La vieja mano
sigue trazando versos
para el olvido»⁵⁵.

«La vieja mano / sigue trazando» indica, como detalle de estación, el invierno y evoca una sinestesia visual y táctil. Esta sinestesia crea el clima adecuado para el tema del «olvido», palabra que, a la vez, constituye el final del *haiku* y cierra el ciclo entero.

La frase «sigue trazando» constituye el sorprendente hallazgo de un presente continuo, que remite al pasado, por el significado del verbo «sigue», y al presente e, incluso, al futuro, por la combinación de esta forma verbal con el gerundio «trazando». Le resulta así posible a Borges, indicar a la vez la tenacidad de la labor poética y su carácter prometeico e inutilidad frente al olvido, también imagen del tiempo, que acaba por devorarla.

La música de los *haiku* de Borges despierta ecos innumerables. Hemos tratado de recoger aquí algunos de ellos para que, como desde una puerta entreabierta a espléndidos paisajes, el lector o el oyente intente vías de acceso hacia esta nueva forma de emoción poética con la que Borges nos deslumbra ahora.

ALCIRA B. BONILLA

⁵⁵ Ib.