

Una poética del espacio en Buenos Aires

Pero el amor que mueve la Ciudad de mi verso
es, de aquel amor fácil y estático, diverso,
porque, precisamente, su entusiasmo radica
en verla cómo cambia, cómo se multiplica,
cómo nunca es la misma, cómo se alza y sube,
los pies en el asfalto y la frente en la nube.
Amor que cuando he vuelto de Oriente o de Occidente,
me mantuvo anheloso, sobre el marino puente,
en esa hora extraña de la primera bruma
en que, vista del río, parece hecha de espuma.
Amor al que ha nutrido el saber que es más nuestra
por lo que le hemos dado y que ahora nos muestra
cuando nos va llenando los ojos asombrados,
¡Y hay tanto que hacer, tanto! ¡Y los días contados!

(Manuel Mujica Láinez: «Canto a Buenos Aires»)¹

A mi ciudad de patios cóncavos como cántaros
y de calles que surcan las leguas como un vuelo,
a mi ciudad de esquinas con aureola de ocaso
y arrabales azules, hechos de firmamento,
a mi ciudad que se abre clara como un pampa,
yo volví de las viejas tierras antiguas de Occidente
y recobré sus casas y la luz de sus casas
y la trasnochadora luz de los almacenes (...)

Yo presentí la entraña de la voz *las orillas*,
palabra que en la tierra pone el azar del agua
y que da a las afueras su aventura infinita
y a los vagos campitos un sentido de playa.

Así voy devolviéndole a Dios unos centavos
del caudal infinito que me pone en las manos.

(Jorge Luis Borges: «Versos de catorce»)²

*Vos ves la Cruz del Sur,
respirás el verano con su olor a duraznos,
y caminás de noche
si pequeño fantasma silencioso
por ese Buenos Aires,
por ese siempre mismo Buenos Aires*

(Julio Cortázar: «La mufa»)³

1. Manuel Mujica Láinez, CANTO A BUENOS AIRES, *Canto n.º 6: Hoy*, vv. 92-104. Sudamericana, Buenos Aires, 1975, pp. 98-99.

2. «Versos de catorce» (vv. 1-8 y 17-22 en LUNA DE ENFRETE. Jorge Luis Borges, OBRA POÉTICA, Alianza, Madrid, 1982, p. 89.

3. Julio Cortázar, SALVO EL CREPÚSCULO. En el apartado *Con tangos*, Alfaguara, Madrid, 1985, p. 71.

No siempre la fundación de una poética del espacio ha de ser entendida como un ejercicio exclusivo de la imaginación. Juzgar el hecho poético como la confirmación más decisiva del sentido fenomenológico de la experiencia puede explicar con solidez un tipo de poesía determinado, claramente proclive hacia el mundo sensible que el poeta crea cuando transfigura la imagen en palabras. «Si hay una filosofía de la poesía —establece con encomiable pulcritud Gastón Bachelard— esta filosofía debe nacer y renacer con el motivo del verso dominante, en *la adhesión total a una imagen aislada*, y precisamente en el éxtasis mismo de la novedad de la imagen»⁴. Subordinar la suma de elementos que intervienen insensiblemente en el nacimiento de la palabra hecha verso, a uno solo de ellos, puede resultar estimulante y, tomado desde una perspectiva afin al objeto seleccionado, muy enriquecedor para el teórico que defienda la validez de su metodología. Puede llegar incluso al establecimiento de una necesaria «metafísica de la imaginación», superadora de los rigores lógicos de la psicología interpretativa como práctica de acercamiento a la literatura, tal como sostiene el ilustre pensador francés.

Mas intentar el acceso desde esa atalaya a la visión de aquellos otros fenómenos poéticos que se escapan a una mirada exclusivamente «sensitiva», podría resultar fatal o, cuando menos, infecundo como procedimiento de análisis estético. Entiéndase esta argumentación no como una crítica al sistema de teoría poética propiciado por Gastón Bachelard, válido y eficaz en su aplicación a aquel modelo lírico que se corresponda con su original planteamiento. Entiéndase, sin embargo, que la pretensión de analizar exclusivamente desde parámetros fenomenológicos una poesía de ideas, meditaciones y conjeturas, carece de los medios analíticos adecuados para abarcar un ámbito lírico que, por principio, se caracteriza por un sentido de trascendencia y aspiración a algún tipo de especulación. Curiosamente, las propensiones últimas de los planteamientos bachelardianos no se oponen tan diametralmente a los defendidos por un criterio «esencialista» de captación del discurso lírico, ya que los horizontes de expectativas aducidos por el francés se instalan en terrenos metafísicos tales como el que atañe al origen del ser hablante manifiesto a través de la poesía, o el de la aprehensión simbólica de los espacios, revelada por una denominación «topoanalítica» de signo psicológico-descriptivo. Pese a ello, criterios de mediatización los separan, y de esta forma, si para el fenomenólogo de la poesía la imagen es en sí el fin «metafísico» de su estudio, para el crítico de la poesía especulativa, el valor óptico de la palabra, del «logos», domina sobre toda imagería. Mas debe ser la realidad poética, la naturaleza propia de cada creación lírica quien decida, en definitiva, sobre el método apropiado de investigación.

Si atendemos, por ello, a la realidad poético-espacial de los textos arri-

4. Gastón Bachelard, *LA POÉTICA DEL ESPACIO*. F.C.E., México, 1965, p. 7.

ba seleccionados, cabe, por un lado, atraer un planteamiento de cuño originariamente bachelardiano, cual es la presentación de una «topofilia» peculiar. Bachelard no incluye a la «ciudad» como ámbito concreto dentro de esa «topofilia» del fenómeno poético⁵, ignorando la gran intensidad con que el artista puede expresar verbalmente su vinculación y enraizamiento en la urbe como espacio de reciprocidad emotiva. La ciudad, con su geométrica reducción al plano abstracto de líneas entrecortadas, ejerce sobre el individuo «ciudadano» un poder de absorción y sometimiento casi paralelo al que sobre ella produce una mirada distante y abarcadora: la del recuerdo, la de la contemplación alejada. Dejarse vencer por su enorme y poderoso poder de atracción o procurar dominarla instalándose en una perspectiva favorable y liberadora, pueden ser dos modos de concebir su canto, dos modos de tentar su fundación. El concepto panorámico del poema de la urbe se sustenta en modalidades literarias cercanas al retrato pictórico y al fenómeno de la narración, y es característico de los espíritus proclives a la distancia, a la observación y, por ende, a la pintura descriptiva. Inversamente, un sentido de ósmosis y permanencia en la materia «ciudadana» obstaculiza y niega toda tentación de dibujo o de trazado, y únicamente permite desarrollar las capacidades para el canto o para el pensamiento como exaltación o como lamento meditativo.

Vayamos, primeramente, al poema situado en el vértice inferior del triángulo. La presencia característica del sujeto poético creado por Julio Cortázar interviene explícitamente como ese «pequeño fantasma silencioso» que repite fatalmente un viejo rito individual en el espacio afín y «necesario». Aquí, la descripción de las fases de un proceso que desde un principio no es extraño sino familiar, como voluntariamente se revela por la alusión a los «puntos» concretos, a los nombres propios del entorno, determina no tanto un dibujo del espacio cuanto un medio de evidenciar la inserción del sujeto en el mismo. El lugar es previamente conocido y está sutilmente sintetizado, reducido a su mínima expresión, en clara renuncia a toda retórica: la Cruz del Sur de Buenos Aires. La Cruz que a ninguna cosa equivale, que con nada es comparada, que no admite la menor adjetivación. Y junto a la Cruz, la alusión al resto de circunstancias esenciales: la estación solar, la ausencia de luz del día.

5. «Sólo queremos examinar imágenes muy sencillas, las imágenes del "espacio feliz". Nuestras encuestas merecerían, en esta orientación, el nombre de "topofilia"». Gastón Bachelard, *Opus cit.*, p. 29. Sin embargo, es evidente que la «ciudad» se inserta por derecho propio en este ámbito. Así se hace notar en algunas obras críticas recientes sobre la figura del argentino Jorge Luis Borges. Alberto Julián Pérez, por ejemplo, declara que «Borges ha empleado el espacio urbano como tema en su poesía y lo ha representado en varios poemas en los que puede seguirse el hilo de una historia, como "Fundación mítica de Buenos Aires", "Poema conjetural" y "El Golem"». Alberto Julián Pérez. *POÉTICA EN LA PROSA DE JORGE LUIS BORGES*. (Hacia una crítica bakhtiniana de la Literatura), Gredos, Madrid, 1986, *El espacio literario*, p. 108.

Los elementos integradores del poema no pueden haber sido sometidos a una síntesis más definitiva. La limitación de las sensaciones no provoca, sin embargo, torpeza sino que, contrariamente, parece significar una mayor interiorización del espacio objetivo y una menor necesidad de nominarlo. Cortázar, gran conocedor y entusiasta de la poesía oriental, sintética y plena de silencios, admirador del poder de seducción contenido en el breve latido de un «hai-ku», rinde homenaje a la poesía de las omisiones, que dice cuanto calla en su admirable concisión. Un hai-ku del poeta japonés del XVII, Matsuo Basho, da título a la compilación final de los poemas cortazarianos⁶; mas poco tiene que envidiar el poema de Cortázar a las breves composiciones japonesas en cuanto a maestría depurativa y a madurez en el empleo de la síntesis lírica. Cuatro puntos objetivos definen su itinerario emocional por el espacio: la Cruz del Sur y la noche, el verano y los duraznos. La nocturnidad se alía con la naturaleza fantasmal y anónima del sujeto, y queda también unido a él en virtud de su silencio. Con agudeza y acierto ha señalado Mario Benedetti la constante presencia de la noche en la poesía de Cortázar, que según el uruguayo, traduce una eterna ambivalencia entre el insomnio y el sueño: «Es como si en la noche, si en cada noche —constata Benedetti— el poeta se reencontrara, se remontara a sí mismo»⁷. Y, justamente, tal reencuentro se produce paradigmáticamente en este poema, donde la noche propicia la inferencia del lugar.

A su vez, los dos elementos restantes se asocian poéticamente en un feliz trueque metonímico donde la respiración «inspira» y «huele» el verano «con su olor a duraznos», lejos de captar tan sólo la sensación olfativa del fruto estival. Todo cuanto es «externo» al sujeto queda plasmado en los tres primeros versos y sólo resta la epifanía del «ser» y del espacio donde, no circunstancialmente, el ser «es». El contraste entre la presencia de una actividad, casi irreflexiva («ves», «respirás», «caminás») y la total omisión de la misma en los otros tres versos del poema, ocasiona las concepciones ontológicas: el «vos» se repliega en su entidad no reflexiva, de tal modo que la voz se hace explícita y definida al unísono. Se trata de una manifestación del «yo» como «pequeño fantasma silencioso». Al mismo tiempo, los puntos espaciales previamente mencionados se unifican, y en su incorporación a ese espacio común que los contiene, son la misma «creación» poética de Buenos Aires. Sin embargo, el Buenos Aires cortazariano no se limita, por ello, a ser una reducida expresión de la Cruz, el árbol y la noche, sino que para la voz poética ellos «son» esa ciudad.

Hasta este momento, la comprensión de la peculiaridad poética del texto podría quedar concluida. El poema no dejaría de estar dotado de senti-

6. «Nadie emprende/ este camino salvo/ el crepúsculo de otoño». Matsuo Basho: HAIKU DE LAS CUATRO ESTACIONES, Miraguano, Madrid, 1983, p. 65.

7. Mario Benedetti. Cortázar «by night» en *El País*, Madrid, 11-IX-1988, pp. 10-11.

do si el sujeto hubiera dado aquí por concluida su escritura, y nada empecería una interpretación fenomenológica de la poética cortazariana del espacio. Pero, contrariamente, ha manejado el autor sus capacidades de intensificación lírica, y así, la armonía de los elementos conformadores de la unidad temático-versal del poema, adquiere todo su relieve en la intuición del último verso o «acorde final», donde resuenan de manera absoluta los distintos sonidos aislados que iban apareciendo en un «tempo» marcadamente lento. La sabia interpolación de dos palabras radicalmente sustanciales en la repetición del verso previo, no sólo corrobora el motivo anteriormente mencionado de la ciudad como síntesis y expresión de los puntos cardinales, sino que remontando ese nivel, consigue definir el valor verdadero y metafísico del ámbito. La ciudad es unas leves imprecisiones determinantes: la Cruz y los duraznos, la noche y el verano, pero, *simultáneamente es «siempre», la «misma» ciudad que un espíritu transita. ¡Qué distinta del espacio dibujado en el «canto» de Manuel Mujica Láinez! Versos que por «tener la virtud doble del canto y de la crónica»⁸ adolecen, parejamente, de un sentido de mixtura que lo acercan a la historia pero que también lo alejan de la posible trascendencia lírica.*

El «Canto a Buenos Aires» de Mujica, data de 1941 —fecha de escritura— y supone la versificación de los avatares históricos que arrancan con la fundación de Santa María del Buen Aire, acaecida en 1536 y llevada a cabo por el célebre Pedro de Mendoza, concluyendo en la atracción de la ciudad contemporánea tal como era vista por su autor a comienzos de la década de los cuarenta. Dos características derivan de esta simple exposición: la concomitancia con la crónica rimada, y la subsiguiente mutabilidad intrínseca del «espacio» incorporado a los versos. El fragmento citado documenta estas sospechas: exista una evidente conexión entre el modelo estrófico escogido y la naturaleza del motivo tratado; una larga sucesión de alejandrinos, sobre la estructura del «pareado», favorece la variedad de rimas dentro de la homogeneidad tonal determinada de antemano por el tema. El intento de crear un «sui generis» poema épico sobre las vicisitudes de la urbe, cifrado en un continuo episodismo y en un necesario respeto a la «verdad histórica», aspectos que ya de antemano lo diferencian de la mítica «fundación» borgesiana, permanece incólume a lo largo de sus versos y alcanza en el breve episodio transcrito acerca de la ciudad «actual»⁹, posiblemente, su expresión más paradigmática.

La primera «declaración de principios poéticos» se orienta hacia esa dirección: la «topofilia» del sujeto poético que narra y canta la historia de la ciudad, precisa la variedad de elementos presentativos, en el espacio y

8. Verso n.º 74 de la *Introducción*. Manuel Mujica Láinez, *Ibidem*, p. 20.

9. En la edición que manejo de 1975, el autor avisa al lector «que la interpretación poética que aquí ofrezco del Buenos Aires contemporáneo corresponde al de 32 años atrás; si hubiese escrito ahora ese último canto sería, por cierto, bastante distinto». *Ibidem*, p. 7.

en el tiempo, por un lado, y la pareja transformación de los mismos como resultado de su afán historiográfico. Los tres primeros pareados del fragmento sancionan temática y estilísticamente el proyecto manifiesto de la voz: la voluntad descriptiva, alejada del estatismo, queda ilustrada con la rítmica distribución de los adverbios pronominales, hábilmente situados en el comienzo de los hemistiquios, subrayando el valor musical de las cesuras. Cambiar, multiplicar, no «ser» la misma, alzar y subir, son perfectas referencias a la modalidad de atracción del espacio en los versos que voluntariamente explicita la voz. La ciudad cambiante es también la ciudad de «las formas» que varían, la ciudad de los «nombres» que pasan, la ciudad de los «hechos» que fluyen y desaparecen. Los mil novecientos dos alejandrinos del canto pueden quedar cifrados en estos versos «pareados» que declaran la filiación del autor con la Historia y, dependiente de ellos, el ya reconocido «signo narrativo» del poema¹⁰.

Pero si el «asfalto» y la «nube» simbolizaban el contrastante crecimiento operado en la urbe, la única presencia metafórica del fragmento incide, por su parte, en esta caracterización de cambio y mutabilidad. Al ser vista desde el río, la ciudad parece «hecha de espuma», y, como de espuma, acelera su esencial transformación. Curiosamente, la mirada del sujeto poético y no identificable, a no ser como ciudadano bonaerense, en el texto de Mujica, no se trueca en contemplación extática, sino, muy al contrario, en ímpetu de actividad. El «amor» que es traspasado por el signo del cambio es el amor que se nutre de las recíprocas donaciones: la ciudad varía y crece con la acción de los hombres, pero, a cambio de ello, se «muestra» como espacio familiar y «propiedad» de sus habitantes. La distancia —real y figurada— que presenta el sujeto situado «sobre el marino puente», impide la relación espiritual profunda, hace desaparecer la subsiguiente emoción lírica e incapacita al sujeto para una meditación poética liberada del yugo temporal. Contrariamente, la mirada distanciada y «pictórica» insta a la actividad, impulsa al sujeto a la continuación de los cambios y es, en suma, la raíz oculta del progreso:

«¡Y hay tanto que hacer! ¡Y los días contados!».

Como vemos, dos actitudes contrapuestas ilustran dos variedades de una poética del espacio: el poema de Mujica narra y describe la ciudad, la explica con sus versos; el de Cortázar la nombra en los motivos sustanciales para su voz. La «libertad» de la noche se contrapone a la «necesidad» del amanecer, la «hora extraña de la primera bruma»: la actividad y el trabajo frente a la «fantasmagoría» y la insomne espiritualidad. El único

10. «El signo narrativo *vence* en nuestro autor al poético», declara María Emma Carsuzán: MANUEL MUJICA LÁINEZ. Ed. Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962, p. 14.

posible «tertium comparationis» remite al momento del crepúsculo, y a tal instancia corresponden los versos de Borges, que instauran otro espacio «de esquinas con aureola de ocaso». Si la luz de la mañana perfila y «crea» los objetos, y la oscuridad nocturna los difumina; si con el día comienza la actividad y con la noche las acciones se paralizan, el ocaso, intermediario, determina ese proceso y sintetiza ambas posibilidades en una abierta indefinición, cuyo paradigma, cercano a la poética contradicción adjetival del oxímoron, es la luz «trasnochadora». El sujeto del poema contempla aún lo vario, pero esa mirada selecciona ya los ámbitos que establecen un espacio mínimo de querencias.

Análogo al fragmento de Mujica, el poema de Borges narra un episodio: «Yo volví de las viejas tierras antiguas de Occidente», y el retorno constituye la rememoración del espacio («mi ciudad»), nuevamente contemplado y aprehendido. Desde la perspectiva de la comparación de los dos autores, cabe en este punto señalar la explicación no inmanentista de la pareja dicotómica *interno* («mi ciudad»: Buenos Aires) *versus externo* («viejas tierras antiguas de Occidente»; «de Oriente o de Occidente») como la inferencia de unos datos biográficos, que exceden lo estrictamente textual, al poema como obra artística creada. Tanto Mujica Láinez como Jorge Luis Borges aducen, en sus poemas respectivos, motivos alusivos a unas experiencias que desde el prisma crítico de una defensa a ultranza de lo autóctono y nacional argentino, reciben el «desprestigioso» calificativo de «europeísta», entendiéndose de esta manera que toda voluntad introductoria de elementos ajenos a la idiosincrasia nacional empaña la pureza de la misma y es un mero heraldo de intrusismo. Preservar lo nacional parece así entrar en contradicción con una literatura abierta a una influencia enriquecedora. Sin embargo, tanto la trayectoria de Borges como la de Mujica, demuestran lo falaz y maniqueo de estos planteamientos, y el conjunto de sus obras amplían la naturaleza y el carácter de la literatura argentina¹¹. En realidad, ambos autores vienen a ilustrar con la expresión de su re-conocimiento de la ciudad, la tesis sustentada por el también escritor argentino Eduardo Mallea en 1934, sobre la necesidad del hallazgo de unas raíces auténticas como el más inmediato de los objetivos para que el hombre argentino alcance el «conocimiento de sí» y la «aplicación de este

11. Existe una curiosa conversación entre los dos escritores publicada por M.^a Esther Vázquez, donde ambos coinciden en su calidad de herederos de la cultura occidental. Borges defiende la idea que vindicó en su artículo «El escritor argentino y la tradición». En esta ocasión señalaba que «en Europa está todo (...), porque limitarnos al pasado sudamericano sería un poco miserable...». Por su parte, Mujica corrobora esa tesis: «Pensé, como vos, que nosotros éramos los herederos de esas culturas y por eso me di el lujo de escribir "Bomarzo", "El unicornio", libros de carácter universal, porque creí que tenía ese derecho». *El amor por Buenos Aires*. Diálogo entre Borges y Mujica en 1977. M.^a Esther Vázquez: BORGES SUS DIAS Y SU TIEMPO. Javier Vergara, Buenos Aires, 1984, pp. 310-311.

conocimiento a la integración y armonización de un orden»¹². La conformación de esa unidad es tarea en la que no cabe ignorar aquellas posiciones caracterizadas por las rupturas de las fronteras culturales, si bien entraríamos con ello en una problemática de índole socio-política acerca de la verdadera «patria» cultural del pueblo americano y, más concretamente del argentino.

Pero es necesario regresar al texto como entidad autónoma y suficiente. Sin la referencia biográfica de las vivencias europeas de Borges o de Mujica es también posible interpretar en el poema del primero el contraste entre la caracterización funcionalmente redundante de un Occidente «viejo» y «antiguo» y el sentido de a-historicidad fundamental de Borges que está connotado en las alusiones objetivas a unos elementos «constantes» desde una consideración del espacio urbano y geográfico bonaerense: «patios», «calles», «esquinas», «arrabales», «pampa», «casas», «almacenes». Tales elementos determinan, como en el poema de Cortázar y contrariamente al de Mujica, la relación espiritual del sujeto con el ámbito que le rodea.

Según dictaminara Ramona Lagos en su detallado análisis de la obra borgesiana desde 1923 hasta 1980, el signo más característico de la primera poesía del argentino estriba en «la pasión del sujeto lírico» por «la búsqueda de su identidad». Ello determina que la «trilogía de Buenos Aires» (1923-1929) pueda ser interpretada como el momento de la «fundación del espacio» dentro de la «fundación de la poética» de Borges¹³. Si aceptamos

12. Mallea, sin embargo, parece abogar por un sentido de «orden» y «jerarquización del conocimiento» basados en instancias intelectuales más autóctonamente argentinas. Coincide con ellos en la necesidad de «raíz», pero critica la ausencia de una homogeneidad cultural distinta. Por ejemplo, reconoce que «nuestro hombre del 900 se ahoga, padece por mucho tiempo al no poder fundirse en la urbe con esa sustancia humana profunda, que es difícil desentrañar individualmente en el argentino (...). Rechaza todo lo que es visible y audible en la metrópoli, porque es sólo imitación y ambiciones exacerbadas y un desorden general. Este desorden (...) está en la edificación, en las artes, en los programas políticos, en muchas cosas (...)». Eduardo Mallea: CONOCIMIENTO Y EXPRESIÓN DE LA ARGENTINA. Sur, Buenos Aires, 1935, pp. 55 y 39 respectivamente. (Se trata de una conferencia pronunciada en el Palacio Giustiniani de Roma el 12-IX-1934).

13. Con el término «trilogía de Buenos Aires» aludimos a los tres primeros poemarios de Jorge Luis Borges, «Fervor de Buenos Aires», «Luna de enfrente» y «Cuaderno San Martín». Según la autora, «la prefiguración literaria se encuentra precisamente en el periodo 1923-33», ya que su estudio incluye toda la producción literaria de Borges y no sólo la lírica. Asimismo cita el Congreso sobre Borges celebrado en Chicago, en abril de 1982 y patrocinado por la Universidad de Chicago, cuyo título era, precisamente «The Early Years». «El énfasis de esta Convención —añade la autora— fue precisamente el periodo inicial de la producción borgeana: los años que van desde "Fervor" a las primeras narraciones (...) de "Ficciones"», con el propósito de «cubrir este periodo generacional no estudiado todavía con la debida atención por la crítica en general». Ramona Lagos: JORGE LUIS BORGES, 1923-1980, LABERINTOS DEL ESPÍRITU, INTERJECCIONES DEL CUERPO. Edicions del Mall, Barcelona, 1986. Citas en pp. 50 (texto) y 275 (nota). Vid. especialmente la primera parte *Fundación de la poética, 1923-1933*, pp. 17-93.

dicha hipótesis, será necesario reconocer que la primera «identidad» de los sujetos poéticos incorporados en esta temprana producción, se halla íntimamente asociada al «espacio» instaurado en los poemas y referido a una ciudad donde el sujeto transita, contempla y «selecciona» los elementos simbólica y arquetípicamente constitutivos de la misma. De ahí que la ciudad de los primeros poemarios quede reducida a la expresión íntima de sus ámbitos desde la perspectiva espiritual de la voz poética. De ahí, también, el signo de «interioridad» dominante en la trilogía. Concretamente en el poema transcrito, tal peculiaridad se formula líricamente mediante el reiterado recurso de la asociación comparativa o forma serena y atenuada del ya amainado furor metafórico juvenil de Jorge Luis Borges.

Este rasgo vuelve a definir un sentido ecléctico de la primera «voz» borgesiana: la intimidad de los ámbitos se vincula con la depuración cor-tazariana, pero por otro lado se acerca notablemente al sentido de descripción y «pintura» verbal comentado a propósito del texto de Mujica. Y así, cada uno de los elementos escogidos recibe su correspondiente adición calificativa: los patios son «cóncavos», hay calles «que surcan», las esquinas poseen «aureolas», los arrabales son «azules», la luz de los almacenes es «trasnochadora» y, en fin, la ciudad queda «abierta», y en esa apertura se plasman los trazos metafóricos que tienden a dibujar figuras materiales o a concertar visiones físicas: la concavidad del patio se compara a la del «cántaro», los surcos de las calles se asimilan a un «cielo», el azul del arrabal contiene todo el «firmamento» y a la apertura del espacio, de la ciudad, se superpone la abierta inmensidad de la «pampa».

Esta cierta exuberancia retórica y adjetival forma parte de la naturaleza incipiente de esta poesía en la historia lírica de Borges. La expresión de la intimidad, la captación de las primeras ideas fundamentales y la instauración de un espacio, son hallazgos característicos de la «trilogía», pero la síntesis estilística en la presentación lírica de los mismos todavía no ha alcanzado el grado de concisión y «clasicidad» que caracterizarán su poesía de madurez. Por otro lado, el empleo todavía primario del verso regular y de la rima, aunque sea de tipo asonante, corroboran esa sensación de excesiva plasticidad en el poema que, tal vez, sólo sea aprehensible en relación a las creaciones poéticas ulteriores, especialmente los sonetos de «El otro, el mismo».

La tercera estrofa recogida alude, asimismo, a un aspecto básico dentro de las características de este período de la poesía de Borges: la ya comentada afirmación de un auténtico «idioma de los argentinos», definido por el sesgo y el cariz entonativo especiales que comportan el empleo «espiritual» de un idioma no objetivamente diferenciado. Así, esta estrofa contiene toda una declaración poética del valor esencialmente connotativo de la palabra que, además de significar el fundamento de un «idioma argentino», contiene, en verdad, la postulación del verdadero «idioma de la poesía», en que la palabra supera su estatuto comunicativo para llenarse de un sentido espiritual: «La entraña de la voz las orillas», si bien este hallazgo

decisivo se sitúa, todavía, en las regiones pertenecientes a una visión sensitiva: «las orillas» connotan «el azar del agua», «la aventura infinita» y «un sentido de playa»¹⁴.

Existe, sin embargo, un elemento que distingue netamente la creación borgesiana de las escritas por sus compatriotas argentinos: si el espacio quedaba completamente «cerrado» en la poética de Cortázar, dada su renuncia a la posibilidad existencial de un tiempo que «transforme» la ciudad siempre igual a sí misma, y, por el contrario, en el texto de Mujica sobresalía lo cambiante y pasajero, el poema de Borges introduce en sus pareados conclusivos un motivo ajeno a tal polaridad. La voz poética realiza una curiosa modulación temática que consiste en el abandono del ámbito descriptivo para situarse en un nivel de trascendencia explicativa. La «causa eficiente» del canto, la razón de su «movimiento» como homenaje a un espacio donde el individuo se ha «re-conocido» queda finalmente confesada y manifiesta: el poema termina concibiéndose como una peculiar «acción de gracias» del ser ante el mundo, ese «caudal infinito» que le ha sido entregado.

La creación poética parece comenzar a depender de un invisible «acreedor» ante el cual el sujeto poético corresponde con su escritura como «deuda»: la parábola evangélica de los «talentos», que Borges recreará magistralmente en un poema de 1953 cuyo título puntualiza la bíblica referencia, «Mateo. XXV, 30»¹⁵, aparece en este texto por vez primera en la lírica del autor. Mas lo verdaderamente notorio es el sentido que contiene esa aparición: la «poética del espacio», fenomenológicamente concebida en la interpretación de Gastón Bachelard, se trueca, en el poema de Jorge Luis Borges, en una poética espacial líricamente trascendida por mor de una idea metafísica, en este caso de naturaleza religiosa. Y así, frente a la inmanencia lírica, la más plenamente bachelardiana, de Julio Cortázar, y al dibujo narrativo de Mujica Láinez, Jorge Luis Borges inicia aquí, en el ámbito de la trilogía, el camino de una poesía de naturaleza filosófica. Poesía que, aun partiendo de un espacio físico de «querencias» cuya cifra es Buenos Aires, bogará por los mares siempre movedizos

14. Esta argumentación parece corresponderse con la idea de Sarmiento del pueblo argentino como pueblo poético «por carácter, por naturaleza» y por influencia directa del espacio infinito que lo rodea, «porque cuanto más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se le aleja, más le fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda». Domingo Faustino Sarmiento: FACUNDO. CIVILIZACIÓN Y BARRIE. Alianza, Madrid, 1975. Cap. II, *Originalidad y caracteres argentinos*, p. 51. No en vano, y en el hermoso poema escrito en endecasílabos «blancos» y dedicado por Borges a Sarmiento, sentencia el poeta: «Es él. *Es el testigo de la patria.* / El que ve nuestra infamia y nuestra gloria./ La luz de Mayo y el horror de Rosas (...)/. En su larga visión como en un mágico/ Cristal que a un tempo encierra *las tres caras/ Del tiempo* que es después, antes, ahora. Sarmiento el soñador sigue soñándonos». Jorge Luis Borges: «Sarmiento». EL OTRO, EL MISMO. En O. P., pp. 221-222.

15. Incluido posteriormente en EL OTRO, EL MISMO en O.P., p. 194.

del pensamiento hasta casi perder todo contacto con el signo físico de la «materia»:

Manuel Mujica Láinez, alguna vez tuvimos
Una patria —¿recuerdas?— y los dos la perdimos¹⁶.

VICENTE CERVERA SALINAS
Universidad de Murcia (España)

16. Soneto «A Manuel Mujica Láinez». En *LA MONEDA DE HIERRO* (1976) en O.P., p. 481.

No obstante la nostalgia, Borges no era ajeno al «reverso de sombra» característico de su patria. En 1960 —y con motivo de un aniversario: 150 años de independencia— declaraba en la revista «Sur»: «Éstos honrosos y aun gloriosos trabajos Buenos Aires ejecutó, y otro no menos admirable y más enigmático, que es olvidarlos e ignorarlos enteramente, salvo para fines retóricos...». Jorge Luis Borges: *1810-1960*. *Sur*, Buenos Aires, n.º 267, Nov.-Dic. 1960, pp.1-2.