

BORGES Y LA CIUDAD

MANUEL HERNANDEZ BENAVIDES
Universidad de los Andes (Colombia)

La obra poética de Borges no ha sido muy estudiada (*) y la atracción que ha producido en América Latina corre en inversa proporción con la atracción que ha ejercido su prosa en Europa; es decir, en Europa su prosa es muy conocida, y en América Latina, muy desconocida su poesía, y, por ende, su prosa. Estoy hablando de una forma muy colectiva, pues el hecho de que existan excepciones no significa que haya una apreciación colectiva del fenómeno Borges en América Latina. En otras palabras, para la gente, para el común denominador de las personas que se aproximan al fenómeno de la literatura latinoamericana, dentro o fuera de América, Borges aparece como un escritor relativamente difícil de leer, con unas prosas casi molestas, donde hay muchísimas claves que no son comprensibles y —un poco siguiendo ese matiz de la cultura nuestra, de que lo que viene de Europa es lo importante— tratamos de otorgarle el merecimien-

(*) Salvo en el libro de Guillermo Sucre —primera nota del Apéndice—, *Borges, el poeta*; obsérvese lo que, ya en 1964, decía Sucre.

to único a su prosa aun a costa de que nos encontremos con dificultades en ella, y a sabiendas de que algunas no son salvables de inmediato. Así, por este camino, no descubrimos esa dimensión maravillosa que es su poesía. Además, y esto es también fundamental, es posible que para poder entender la prosa de Borges en una forma mucho más cabal, deba iniciarse el proceso por el conocimiento de su poesía, pues es en la poesía, en los poemas, donde Jorge Luis Borges da precisamente una dimensión que después su prosa redondeará y convertirá en una proyección más apreciable hacia el lenguaje universal de la literatura. La narrativa ocupó la primera opción de los traductores de Borges; fue lo que constituyó el punto de atracción magnética de la cultura europea, sobre todo a raíz de la aparición de *Ficciones* en el mercado internacional del libro; la gente comenzó a entretenerse, maravillada, con esos laberintos que proponía el suramericano.

Sin embargo, todo eso es apenas el aspecto más superficial del fenómeno Borges, y aquí se tratará de penetrar a través de la superficie del mismo, haciendo, primeramente, una exposición de corte muy ortodoxo, casi cronológico, con el fin de que podamos entender un poco más la personalidad poética del escritor y, en la medida en que se efectúe esta exposición de tipo biográfico libre, se intercalarán aquellos poemas de la primera época que permitan mostrar una especie de evolución de su poética.

Se ha concebido esta aproximación a Borges como *poeta* tocando tres temas fundamentales: *La Ciudad*, *La Biblioteca* y *El Mito*, en ese orden, intentando que esas tres entidades no tengan la categoría material estricta, la concreción de corte objetivo que se puede dar de ellas, sino que se entienda con las tres, y especialmente con las dos primeras, la modificación sustancial que Borges hace de estos tópicos. Es decir, cómo Borges toma *La Ciudad* y cómo trata *La Biblioteca*. Evidentemente, *El Mito*, que es el tercer elemen-

to, es en sí mismo una intuición de tipo espiritual, no es una realidad material como la ciudad o la biblioteca; postulemos que para Borges La Ciudad y La Biblioteca constituyen unas certezas de corte espiritual, a través de las cuales él logra expresar un nuevo tratamiento, una modificación que hace a esas dos entidades en su condición de hombre, en un aquí y ahora de América Latina, para terminar o culminar expresando una cosa, un algo que es dado —y posible— llamar El Mito. Fundamentada esta evolución última hacia El Mito en textos del escritor, donde repite e insiste en la función de ese ente de energía espiritual.

BORGES, EL POETA

Con los años, el destino de la obra de Borges —si podemos llamar destino a esas interferencias o esos reflejos que toda obra tiene en críticos y lectores— se ha vuelto más complicado. La resonancia universal de que ha gozado en los últimos años no la ha eximido de una cierta confusión en la que parecen tener partes iguales los elogios y las diatribas. En 1961, Borges comparte con Samuel Beckett el Premio Internacional de Editores, una de las más altas recompensas a que puede aspirar el escritor actual. En 1964, los Cahiers l'Herne —que lanza en París un prestigioso grupo editorial— le dedican todo un volumen de más de quinientas páginas, que, entre otras virtudes, tiene la de darnos un balance bastante fiel de la crítica sobre Borges. Escritores de diversas lenguas y nacionalidades —algunos de primera magnitud en la literatura y el pensamiento contemporáneos— exponen allí su admiración, su respeto, su disconformidad o simplemente su desconfianza ante la obra parcial o total de Borges. Una vez más se dividen los campos interpretativos y se reactualiza la discordia, de la que ahora sólo daremos un aspecto. (Sin duda, l'Herne no quiso

hacer únicamente un homenaje «paradigmático», sino también ligeramente «inquisitorial». «¿Borges mismo no ha cultivado tan especial género?») Escribiendo desde Chile, imbuido, por supuesto, del telurismo americano, un oscuro francés —en todo caso, de nombre francés y de lengua— no descubre en la poesía de Borges sino una indisoluble mezcla de pedantismo filosófico, de argentinismo convencional y de una elevada dosis de evasión. Por su parte, un arrogante escritor uruguayo —cuyo mimetismo es tal que le hace creer en su originalidad, en su lucidez— pretende que en Borges la razón no sabe cantar y que, haciendo poesía, lo que ha hecho más bien es anti-poesía. Más objetivo y eficaz, dividido entre la admiración y el rechazo, un joven escritor argentino ve la grandeza de Borges como puramente 'verbal', su inteligencia como una capacidad desconcertante para sostener, por puro placer estético, cualquier doctrina; finalmente, lo concibe tan sólo como un «poeta menor». Para infortunio de estas notas discordantes, no faltan las que vindican la poesía de Borges, y aun la muestran en estrecha relación con el mundo de sus relatos y de sus ensayos. Los textos de Miguel Enguídanos, César Magrini, Manuel Durán Gutiérrez Girardot y de muchos otros, así como las inteligentes declaraciones de Néstor Ibarra, restituyen a Borges toda su validez poética. Más apasionado, contrariando las opiniones habituales en tal sentido, Ernesto Sábato delimita los campos de la obra borgiana y llega a considerar su poesía como el valor dominante y fundamental. Es el Borges poeta, poseído a la vez por lo cotidiano y por lo trascendente, dice Sábato, el que habrá de permanecer al final, más allá del brillante creador de ficciones y de teologías o de sutilezas ideológicas. Es la fidelidad a una opinión sostenida muchos años atrás: «A usted, Borges, ante todo, lo veo como un "Gran Poeta".»

INFANCIA Y ASOMBROS

Borges nace en 1899 y pasa muy buena parte de su infancia en un ambiente muy especial, en el ambiente de los Buenos Aires de comienzos de siglo, ciudad que se estaba afirmando, desde el punto de vista de su urbanización, desde hacía apenas veinticinco años, frente a lo que allí se llamaba la frontera con el mundo de la pampa inculta, donde, de todas maneras, persistían los avances de los indígenas contra los moradores urbanos de Buenos Aires. El año de 1874 se conmemora en las monedas de cincuenta pesos y en el obelisco de la Avenida 9 de Julio por este hecho, por la capacidad que tuvo Buenos Aires, que tuvieron sus moradores, de delimitar una frontera, una linde entre la ciudad y algo que antes no se podía llamar campo, porque el campo es naturaleza domesticada y Buenos Aires tenía una naturaleza no domesticada detrás de esa frontera; o sea, que cuando Borges nace apenas han pasado veinticinco años desde que se ha hecho esa linde entre la ciudad y un principio de campo domesticado.

Borges nace en una familia muy peculiar de la sociedad de Buenos Aires, una familia de clase media pudiente. Su padre ha hecho estudios de Abogacía, y no la ha querido ejercer. En alguna ocasión, Borges ha dicho «mi padre fue Abogado y decía que el Derecho es como el juego del truco, es decir, como un juego de naipes en el que hay unas reglas y se respetan, pero también se puede mover un poco por la línea marginal de este respeto». El padre, en una actitud ética que luego influirá evidentemente sobre toda la vida de Borges, decide dedicarse más bien a ser maestro, a ser profesor de colegio, y el padre de Borges, que conocía el inglés por sangre y por familia, pasa a divulgar el pensamiento de los psicólogos pragmatistas norteamer-

ricanos e ingleses que en ese momento estaban forjando las bases de la psicología experimental, William James, por ejemplo (1). El padre de Borges lee a William James y hace experimentos de tipo psicológico con sus alumnos del colegio, y, cuando vuelve a casa, también hace experimentos con Borges: Borges tiene siete años, y el padre le dice, de qué color es esta naranja, entonces Borges le dice, pues de color naranja, el papá le dice, no me has dicho mucho, no es mucho lo que aportas con tu descripción, el muchacho se forza un poco más y le dice, de color amarillo, y el papá se burla y le dice, si yo me pongo anteojos verdes, de qué color será, o de noche, de qué color será la naranja (2). Así, desde muy niño, Borges se va familiarizando con estos juegos epistemológicos que facilitan el pragmatismo; porque, hasta ese momento, existían unas especies de consecuencias o efectos de las ciencias naturales en la psicología y, por tanto, existían unas leyes objetivas del mundo, el color existía, y nadie dudaba de su existencia, pese a que todos los hombres estaban acostumbrados a darse cuenta de que las cosas no tenían el mismo color todo el tiempo; sin embargo, como una consecuencia de la física newtoniana, las leyes de la naturaleza eran universales y exactas.

Este nuevo tipo de pragmatismo en psicología ayudó a crear una versión del mundo que luego Borges aprovechará y hará carrera con ella como escritor, como poeta; que es este poner en duda la realidad, este retorno al idealismo con posterioridad al pragmatismo y que, en términos de filosofía, producirá uno de los fenómenos más interesantes, el fenómeno de Borges, poeta-filósofo, en la poesía.

(1) Mucho más que un psicólogo experimental, pero, de todas maneras, un hombre en pleno dominio de las ideas y evoluciones de la psicología y la filosofía empírica del momento.

(2) Conversaciones con Borges, Universidad Javeriana, Bogotá, 1987 (noviembre).

Este muchacho un poco absorto, un poco asombrado de ver que le había tocado en suerte un padre jugetón e inteligente, tiene que responder por igual a ese compromiso y se convierte en un hombre que desde niño tiene la sagacidad necesaria para distanciar las cosas. Ese Borges se hace notar en todas sus confesiones, en múltiples reportajes. Ese Borges viaja a Europa, su padre decide que él debe tener una formación un poco más elaborada que la que le ofrecen los colegios de Buenos Aires; Borges puede educarse en colegios suizos, cosa que, en efecto, hace.

Total, que por 1914-1915 encontramos a Jorge Luis Borges, de dieciséis años, viviendo en Ginebra (3) o en Zurich, con un comienzo de dominio en idiomas, porque desde la infancia tiene el castellano y el inglés, y en Zurich tendrá que estudiar francés, alemán e italiano. Es el mismo Zurich, y esto es bueno recordarlo, por donde pasa Joyce buscando dictar clases de inglés para poder sobrevivir en el exilio —autodecretado— de Irlanda; es el mismo Zurich donde Lenin toma a la gente por las solapas, en la calle, y les garantiza el triunfo de la revolución socialista; es un mundo terriblemente agitado en una ciudad que no tiene más de 200.000 habitantes, que nunca ha tenido más y que es, además, la ciudad de los bancos.

En ese mundo singular, sin embargo, Borges es un muchacho tímido, un muchacho bonaerense y tímido, dedicado a los estudios; a él jamás se le ocurrió preguntar por Lenin, o si él podría salir y ver a Lenin

(3) En el prólogo a la obra de Gustav Meyrink, por ejemplo, Borges recuerda sus juveniles y solitarios estudios de la lengua alemana, en el invierno de 1912, en Ginebra. En ese entonces, impulsado por los libros volcánicos de Carlyle, había emprendido sus temerarios asaltos a las páginas del *Fausto*, de Goethe, y a las de la *Crítica de la Razón Pura*, de Emmanuel Kant. El resultado de tan descabellada aventura, reconoce honestamente Borges, puede ser fácilmente imaginado por el lector. No obstante, gracias a esas mismas lecturas —un Heine prodigioso, el Golem de Meyrink—, Borges fue mágicamente transportado a través de una literatura «que me ha acompañado fielmente durante toda mi vida».

en una esquina. Sobre esto, Borges ha confesado que cuando pasa por Londres —tal vez, en el segundo viaje a Europa, 1924—, su más grande deseo es conocer a Bernard Shaw, a quien ha leído y de quien su padre ha dicho cosas maravillosas, pero su timidez se lo impide; es el Londres apasionante, en donde se están desenvolviendo las disputas de carácter teológico-filosófico-poético entre Chesterton y Bernard Shaw, y serán los diarios los que publicarán los extractos de esas disputas, y Borges las aprovechará para entender muchos matices del pensamiento humano y de la dicotomía —según Borges, salvaje— que puede existir entre el fanatismo ideológico y la comprensión real y, además, la poca ayuda y la paradójica «des-ayuda» que las creencias de los hombres labran sobre la solidaridad y el buen vivir fraternal. Borges, seguramente, se reiría al ver las tremendas paradojas que se disparan en la prensa Chesterton y Bernard Shaw alrededor del fenómeno religioso, básicamente. Chesterton ha publicado ya *El Hombre que fue Jueves*, 1918, del cual existe traducción al español de Alfonso Reyes, 1936, y está por convertirse al catolicismo, mientras que Bernard Shaw se mantiene como un escritor ateo, muy virulento, que dicta unas normas de vida muy sanas, entre ellas el vegetarianismo, la feminidad libre y el derecho del hombre a vivir muchos años sobre el planeta. Emerge en el mundo toda esa doctrina que en EE.UU. había producido a un David Thoreau, esa especie de utopía pre-socialista en el sentido ideológico o de ideas políticas que viene a ser parte del caldo de cultivo de una serie de circunstancias que luego el mundo verá florecer, no siempre de forma agradable. Este par de ingleses se trenza en disputas, y Borges participa, como lector anónimo, de ellas.

En 1920, a los veintiún años de edad, lo encontramos en Madrid. Allí entra en contacto con las grandes inteligencias españolas del momento, especialmente con un hombre un poco olvidado hoy, pero que Borges ha recordado para que a nadie se le olvide, Rafael Cansi-

nos Assens, un enorme e infatigable trabajador de la cultura a unos niveles asombrosos, traductor de *Las Mil y Una Noches*, todo Balzac, de Dostoiewski, de los libros judíos, *El Talmud*, por ejemplo, y Cansinos Assens hace una observación sobre Borges: «por aquí ha pasado Borges, con su frialdad intelectual a toda prueba y su contenido ardor poético —y añade—, fruto de su conocimiento de la filosofía griega y de los trovadores orientales».

Y Cansinos, con esta anotación, no se equivoca: Borges ya conocía la filosofía griega y los poetas persas y los poetas semitas; conocía perfectamente la lírica oriental. Este hombre, aparte de todo, ya había comenzado a leer a Schopenhauer, como después lo veremos aparecer en sus poemas. Habría que recoger toda esta cronología para comprender mejor su paso por Madrid, que, a todas luces, tiene otro ingrediente que debe tomarse en cuenta y que podría enunciarse así: ¿Cómo es la elaboración poética, cómo se hace, cómo se trabaja el poema, la idea de la poesía, en Madrid?

Madrid está en manos de Rubén Darío, evidentemente; el modernismo se enseñoreó de Madrid y de toda España en una forma justa, y comienza así el proceso poético americano, y en América surge la renovación poética del español a partir de Rubén Darío, y esa renovación poética que es Rubén Darío y que nadie pone en duda en la dimensión de Darío, se pondrá aquí que no se ponga en duda en la dimensión de Borges. Ambos —el Borges de hoy, el Borges poeta de hoy como renovador— ambos son innovadores de la poesía en castellano, en la misma o mayor medida, Borges que Darío a finales del siglo pasado y a comienzos de este siglo. Sobre estas relaciones habría que recordar: Borges habla de Lugones como de su maestro, y, en la conversación privada, añade: «Lugones decía que su maestro era Darío, con lo que está diciendo, Lugones es el puente de comunicación entre *mi Darío* y yo.»

A ese Borges de 1921 le toca embarcarse, un poco porque sí y otro poco porque también, en la aventura del ultraísmo, que es tal vez el choque de la ola de la literatura europea del momento, del futurismo de Marinetti y del dadaísmo en literatura, el comienzo de la escritura automática y del desplante verbal, el gran dominio que significa la figura de Appolinaire en la poesía. Todo eso refluye un poco sobre España, que sigue siendo la misma España de siempre, insular, diferenciándose de Europa como la quería Unamuno, maestro y exponente de la Generación del 98; esa España recibe esa ola de una manera muy peculiar, se crea un movimiento que se llama el ultraísmo, en el que Borges se matricula. Tiene veintitún años.

A ese movimiento corresponde la máxima prosperidad argentina. Cuando la crisis de Wall Street (1929), Buenos Aires era uno de los principales exportadores mundiales de carne y trigo. Imposible imaginar mayor prosperidad a nueve años de iniciarse la Segunda Guerra Mundial. Es inocultable la influencia de estas condiciones económicas sobre un Borges de modestos hábitos, que tenía una casa paterna y podía consultar, y hasta solicitar como empleado de Biblioteca, todos los libros importantes del mundo. Obsérvense en el Apéndice las notas extraídas de historiadores argentinos, que contienen su visión de esa etapa de la vida argentina (1890-1930).

En 1922 o 1923 regresa a Buenos Aires, lo que coincide con un hecho político fundamental: la primera Presidencia de Hipólito Irigoyen, un político que ya acaudillaba un movimiento importante, de corte liberal de avanzada, llamado Unión Radical. Borges regresa y lanza un manifiesto ultraísta en compañía de Guillermo de la Torre, de las hermanas Ocampo y de Leopoldo Lugones, quien es ya un poeta hecho, con una posición política equívoca que oscila entre el socialismo más de avanzada y las simpatías nacional-socialistas; su inestabilidad lo lleva a suicidarse en el 38.

Ese Lugones ejerce un magisterio muy severo en la vida de Buenos Aires.

LOS MAESTROS SECRETOS

Sin embargo, hay dos hombres relativamente secretos, en el sentido de que no han adquirido la dimensión que deberían tener en la vida del Buenos Aires de ese momento, y que influyen mucho más o tanto igual en la formación poética de Borges; son Macedonio Fernández y un pintor que regresa en 1924 a Buenos Aires, un pintor relativamente desconocido, Xul Solar, maestro gnóstico, ajedrecista, un hombre con un terrible talento; según Borges, era el único hombre que él conoció que jamás se cansó de pensar un solo instante, o sea, estaba pensando todo el tiempo y, por tanto, abolió el *pasado de su vida*, porque el pasado no es pensamiento en la medida en que es recuerdo y éste es sólo reproducción de un pensamiento o de un acto de percepción y contemplación que ya pasó.

Esa dimensión Macedonio Fernández de Xul Solar, o esa dimensión Xul Solar de Macedonio, cobijan muchísimo al primer Borges que regresa del ultraísmo, pero que ya ha recibido el virus del poema claro, por oposición al poema hermético, al poema ultraísta, donde lo que debía triunfar era la aventura verbal frente a la certeza espiritual, y así es como se inicia Borges; comienza a convertirse en un clásico de veinticuatro años, es decir, Borges elimina dos libros que había escrito; uno de ellos se llamaba *Himnos Rojos* (era un libro de esperanza socialista), y retoma un lenguaje claro y postula una definición de metáfora que es muy interesante y gráfica, y que se halla en el segundo manifiesto ultraísta 'proa'; era un manifiesto ultraísta, aun cuando en el fondo era otra cosa: «Metáfora es la línea curva más corta entre dos certezas espirituales.» (En publicaciones de distinto orden he hallado las des-

cripciones que el mismo Borges se encargó de hacer de sus maestros.)

Habría que analizar el concepto de certeza espiritual, frente a toda la otra concepción poética de los surrealistas. Borges enfrenta una responsabilidad al terciar en esta forma, que ya veremos cómo y dónde desemboca, sobre la imagería surrealista.

Ya nunca más veremos a Borges jugar con el surrealismo; descubre una vieja figura estilística del castellano y de todos los idiomas romances, que es la hipálage (4) y, después, en muchísima de su poesía, donde podría introducir una metáfora de corte surrealista, utiliza la hipálage, un recurso que está en Virgilio y en Ovidio; donde debería ir la metáfora surrealista de vanguardia, él retorna al clasicismo mediante la utilización de la hipálage que está en los latinos.

LOS PRIMEROS LIBROS

Borges, en 1923, publica un brevísimo libro de poemas, que su padre financió en una edición de 400 ejemplares, que se llama *Fervor de Buenos Aires*; en el nombre se está diciendo todo realmente, es decir, el fervor, la adoración casi febril de «mi ciudad de Buenos Aires». Y en ese pequeño libro de poemas, Borges abre fuego como poeta con las imágenes más claras, más elementales, más hermosas, en un verso libre sumamente contenido, delgado.

El primer poema es de una dulzura infinita, y lo coloca como un poeta esencialmente urbano. Las condiciones sociales, económicas, políticas del Buenos Aires de 1923 le permiten a Borges sentirse como un

(4) Consúltese el libro de Jaime Alazraki sobre la narrativa de Borges. Allí el autor explica el sentido formal del uso de la hipálage. Nos interesa dar en estas páginas un análisis más poético-esencial de uso y práctica en verso, que de la figura retórica.

poeta de la ciudad, ya no hay más nostalgias, ya no hay más telurismo ni añoranza de la naturaleza, él está en la ciudad, él descubre que la ciudad es el hecho esencial y que la ciudad es lo opuesto a lo solo; así, «las casitas que se aventuran» más allá de la linde de la ciudad y del campo, «abrumadas por inmortales distancias», nos dan otra imagen de la ciudad. El poema se llama «Las Calles», y dice: «Las calles de Buenos Aires / ya no son la entraña de mi alma. / No las calles enérgicas, / molestadas de prisas y ajetreos, / sino la dulce calle de arrabal / enternecida de penumbra y ocaso / y aquellas más afuera / ajenas de árboles piadosos / donde austeras casitas apenas se aventuran, / abrumadas por inmortales distancias, / a perderse en la honda visión / de cielo y de llanura. / Son Todas ellas para el codicioso de almas / una promesa de ventura, / pues a su amparo hermánanse tantas vidas / desmintiendo la reclusión de las casas / y por ellas con voluntad heroica de engaño / anda nuestra esperanza. / Hacia los cuatro puntos cardinales / se han desplegado como banderas las calles; / ojalá en mis versos enhiestos / vuelen esas banderas.»

La segunda versión de este poema, publicada en la *Obra Poética*, edición de 1969, dice: «Las calles de Buenos Aires / ya son mi entraña. / No las ávidas calles, / incómodas de turba y ajetreo, / sino las calles desgarnadas del barrio, / casi invisibles de habitantes, / enternecidas de penumbra y ocaso / y aquellas más afuera / ajenas de árboles piadosos / donde austeras casitas apenas se aventuran, / abrumadas por inmortales distancias, / a perderse en la honda visión / de cielo y de llanura. / Son para el solitario una promesa / porque millares de almas singulares las pueblan / únicas ante Dios y en el tiempo / y sin duda preciosas. / Hacia el Oeste, el Norte y el Sur / se han desplegado —y son también la patria— las calles; / ojalá en los versos que trazo / estén esas banderas.»

Y comienza Borges a hacer el *canto ético de una dimensión de la ciudad: la dimensión del suburbio...*

Ese pequeño libro pasó completamente inadvertido por muchos años (5). A ese libro le sigue un libro también eminentemente urbano desde el título; se llama *Luna de enfrente*, como la casa de enfrente, del otro lado de la calle está la luna, una imagen muy simple, pero que penetra totalmente su poesía de un tono de esencialismo urbano (6).

Obsérvese que los versos se trazan como calles. Luego se vuelven banderas.

Todos son elementos totalmente urbanos, esto es la polis, es la ciudad, Borges se siente en la ciudad. A la luz de su poesía de hoy, ya trascendida la ciudad, metida en la biblioteca y explotada floreciente en el mito, me atrevería a decir que Borges es el primer poeta urbano, que el Oliverio Girondo, argentino, o el Vicente Huidobro, chileno, no alcanzaron a cantar la ciudad, sino el asombro filosófico de vivir en un lugar en donde la filosofía y la poesía se volvían oficio y existencia de ciudadanos; pero el que cantó la ciudad por ella misma fue Borges. Observemos el Vallejo citado por Mariátegui en 1926, el Vallejo de los Heraldos Negros, o el Vallejo de:

«Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí.
Ahora que me asfixia Bizancio y que dormita
la sangre, como flojo Cognac, dentro de mí.»

Borges mismo, en *Fervor de Buenos Aires*, había hecho uno de los más hermosos homenajes que se le pueden hacer a una ciudad, como es cantar su cementerio. El poema a la Recoleta, segundo de la edición Emece 1969, es el poema al cementerio del barrio Retiro, de Buenos Aires; comienza a cantar el cementerio

(5) Esto es cierto a nivel de lector común y antologistas. En cambio, debe reconocerse el hermoso artículo de Enrique Díez-Canedo.

(6) *Luna de enfrente* no es un libro de la predilección del maestro.

casi como un orden, como si el cementerio fuese una ciudad; dice que a veces confundimos el deseo de tranquilidad con el deseo de muerte, y que, en realidad, lo que queremos es el sosiego y la indiferencia, no la muerte, porque la *muerte no existe*, y hace su primer enunciado de afirmación brutal de un continente que se desmaya en desesperanzas existenciales; Borges hace la primera declaración brutal: el hombre no es perecedero, porque lo que alcanzamos a comprender de la vida es un límite que nos impide comprender la muerte y, por lo mismo, la muerte es un hecho cuyo nombre conocemos, «cuyo vacante nombre conocemos, pero cuya realidad no abarcamos»; como que reúne el redil de sus lectores alrededor del aprisco de la vida; no hay muerte ahí ya en Borges, es un Borges muy joven y terriblemente maduro.

POETA, CANTOR DE LA CIUDAD.
CIUDAD, ALBERGUE DEL POETA

De su libro *Luna de enfrente* es importante destacar aquellos poemas en donde él comienza a descubrir la ciudad y a ubicarse como un caminante. En «Casi Juicio Final» lo afirma: «*Mi callejero no hacer nada*». Lo interesante es una dimensión translaticia. El poeta va caminando mientras el poema va *escribiéndose*. Quien lee el poema ve caminar al poeta y, a través del poema, o por el poema, es enlazado y conectado, y recorre, camina ágil, por esta calle. Es poesía que dinamiza la emoción. No es piedra al pozo del alma lanzada, la emoción. Es flecha paradójal invitada a ser vista en su recorrido del paso del poeta a la mano que lo escribe, al ojo que lo lee y al alma que lo imagina, representa y revive (7).

(7) Más adelante trataremos de mostrar que esta dimensión es absolutamente emparentada y enraizada con postulados filosóficos de la fenomenología de Husserl, principalmente.

Se puede hablar de otra serie de hechos independientes de los ya tratados y donde también existe otra vez el tema que les da la continuidad: la ciudad.

La nueva serie que se quiere postular ya no es la unión del Borges individuo, que ha viajado y visto el mundo, con la ciudad natal a donde regresa, ni es el estudio de la forma como una actitud ética que puede realizar un entronque y una superación del hecho de ser el hombre en la ciudad.

Es la praxis de cantar a esa ciudad y, allí, en ese punto, nos encontramos con que las peculiaridades del Buenos Aires entre 1923 y 1929, y la influencia de vivir intensamente en una ciudad, van a convertir a Buenos Aires en un lugar mítico e histórico, que se reflejará en los libros de poemas *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente*, *Cuaderno de San Martín*, y en los dos sonetos donde el poeta, adverbialmente, define el paso de los años (8).

Esta ciudad histórica y terrena, y, a la vez, aérea y mítica, ya había sido pauta por Macedonio Fernández; en el Apéndice podrá verse a Macedonio transeúnte entre Maipú y Corrientes.

En *Cuaderno de San Martín* hay un poema, «Isidoro Acevedo» —que no es de la predilección del poeta—, en donde Borges sueña un sueño para que ese sueño se encuentre con el sueño que tuvo Isidoro Acevedo, uno de sus abuelos maternos, en el momento de morir. Es un poema especial, narrativo, en verso libre; nos cuenta la historia de Borges niño buscando a su abuelo Isidoro Acevedo: «Yo era niño, yo era inmortal...» E inicia la formulación de un matiz poético muy borgiano, una dimensión muy cálida e interna. El poema «Isidoro Acevedo» tiene otra característica: es el sueño que sueña Borges que soñó Isidoro Acevedo, y él narra el poema, extractado de una anécdota transmitida por tradición oral dentro de su familia; Isidoro

(8) «Antes, yo te buscaba en tus confines / que lindan con la tarde y la llanura» — «Y la ciudad, ahora, es como un plano / de mis humillaciones y fracasos.»

Acevedo, que había sido coronel, como muchos coroneles de América Latina, cuando se lo exigía una patria convulsionada por las guerras civiles, coroneles de guerras civiles latinoamericanas (9), lo que es ya, en sí mismo, un asunto lleno de hábito romántico. Ese heroísmo de sueño, que no es una ética heroica de la acción, comienza a perfilarse como una opción borgiana en ese poema, y lo veremos confirmarse en muchísimos poemas, y luego lo veremos tomar el sitio principal en su interpretación del Quijote. Isidoro Acevedo, en un momento dado de su muribundis, se levanta de la cama delirando de fiebre y de muerto, y dice: «Ahora están parlamentando los jefes», frase que, evidentemente, alguien refería de palabra y que dio ocasión a escribir el poema.

Isidoro Acevedo muere en trance de patria, pero no de una patria de la acción, sino del sueño, una dimensión equívoca que no debe traducirse en la alusión de un compromiso, sino en la trascendencia de ese compromiso a la búsqueda de uno espiritual; de un conformarse en la historia por fuera de ella.

Ese Borges del poema «Isidoro Acevedo» llega a su primera gran culminación en un poema del *Cuaderno de San Martín* que se llama «La noche que en el sur lo velaron», poema, igualmente, narrativo. Es de nuevo el hombre urbano, es un poema de una dimensión maravillosa, es el hombre que va a un funeral a una casa del sur. No es más.

Ese poema nos habla de las casitas del sur, nos habla de una serie de dimensiones que tienen que ver con la barriada, con esa vibración que producen en nosotros las calles «invisibles de habituales» (10), y

(9) Siempre se me ha antojado que la muerte del coronel Aureliano Buendía, después de ver pasar un circo fantástico y de asomarse al precipicio de la incertidumbre y a las más tenaces nostalgias, es una recreación inconsciente o, por lo menos, un soñado paralelismo con realidades mágicas y poéticas, mitificables.

(10) Verso incorporado en 1969, verso coloquial transmitiendo una fuerte emoción poética. El sustantivo y el adjetivo

también con el poema del hombre que camina solo de noche en una ciudad que es pobre pero que es apacible, casi en completa armonía con el universo; y es ésta, definitivamente, una de las sensaciones que deja esa poesía de la primera época de Borges.

De «La noche que en el sur lo velaron», Borges confesó sentir, o haber sentido, que era el primer poema que le había salido del alma realmente, es decir, como si fuera la culminación y el acabamiento de algo que quedara indeleble ahí.

Ese Borges de esos primeros libros se silencia como poeta tras publicar un pequeño volumen de poemas en el 29: *Cuaderno de San Martín*. Ya en *Fervor de Buenos Aires* había un poema dedicado a Macedonio Fernández, a esta virtud armónica en Plaza de San Martín. En *Cuaderno de San Martín*, pues, se leen una serie de poemas bastante especiales que dan una dimensión extraña de Borges, una dimensión muy noble, especialmente dos de ellos. Un poema a un suicida, a Francisco López Merino: «Si te cubriste, por deliberada mano, de muerte...», y el poema al Paseo de Julio.

Ya está por poner punto final a esta etapa de su vida como poeta, y el último poema noble y civilizado es un poema al Paseo de Julio, un poema en el que él condena la prostitución, un poema en el que hace un tajo definitivo en su vida y se ubica en la no fácil entrega de los sentidos; comienza a vislumbrarse en él una ética, un hombre con otra dimensión de sí; el poema termina así: «Paseo de Julio, tu vida pacta con la muerte / toda felicidad, con sólo existir, te es adversa.» Borges termina entonces su etapa de poeta joven cuando tiene treinta años.

No es cualquier momento. En el mundo es uno de los momentos más cruciales del siglo veinte, y desde el punto de vista de la historia interna, Argentina vive

viajan, se califican a sí mismos, y crean un nuevo ente para la ciudad y sus calles.



un momento muy singular, porque Argentina es un país desarrollado en comparación con el resto de la América Latina. La primera guerra mundial ha culminado en un proceso del cual Alemania, definitivamente, tendrá que sacudirse en una forma monstruosa como, en efecto, la historia luego nos lo mostró; y eso incide sobre la visión del argentino y el mundo. El argentino es un hombre apasionado en la discusión sobre la política europea, no por snobista, sino porque él había conquistado un material muy concreto con la exportación de sus productos a Inglaterra. Ya Rubén Darío había dicho una frase que está en algún poema olvidado, es decir, a Rubén Darío le tocó ser roosveltiano, creer en el ideal del continente americano unido desde Alaska hasta la Patagonia. Pero Darío, que era un hombre lúcido y con muchos desencantos a cuestas como para creer el cuento, dice: «Yo pan-americanicé / con un vago temor y con muy poca fe / en la tierra de los diamantes y la dicha / tropical.»

Ese mismo principio es un principio heredado por Borges: Borges, sin mucha gana y poca fe, pangermanizó y panamericanizó ambas cosas al tiempo, porque él sabía que eran frutos de una pelea en la que Argentina estaba metida, pero que en la cultura, de repente, se perderían cosas muy valiosas como parece que se perdieron. Entonces ese Borges del año 29, un hombre de treinta años con toda la cultura que le hemos visto, y que se ha atrevido desde su punto de vista de hombre muy culto a publicar tres libros de poemas aparentemente en ese momento impopulares, tontos, poesía llana, poesía que aparentemente no tenía nada que decir, ese Borges, pues, se calla en el 29 y comienza a escribir su literatura de «ficción», su narrativa y sus ensayos donde divulga, desde un ángulo muy heterodoxo, los fenómenos de la cultura europea; nos habla de las versiones que existen de *Las Mil y Una Noches*, del pragmatismo de William James y de las consecuencias de ese pragmatismo para una persona

que comprendiera las teorías del color de Berkeley, de Goethe, o sea el verdadero pensamiento romántico posrenacentista de la alta cultura. Los hombres habían comenzado a pensar en cosas que luego culminaron en el modelo matemático del mundo, que es la cultura de hoy, de 1982, pero ellos fueron los primeros que *pensaron* esto.

Y Borges escribe, lanza mensajes al mundo sobre el problema de la eternidad, sobre el problema del paso del tiempo, sobre el problema del instante, sobre el problema del tiempo circular, del eterno retorno, de la voluntad como la entendía Schopenhauer. Escribe sus textos sobre literatura germana, literatura inglesa, literatura nórdica, literatura norteamericana; comienza a jugar, a hacer libros en compañía; publica un libro que después no se volvió a editar, en el que hace una antología, en compañía de Silvina Bullrich, de la figura del Compadrito, es decir, del hombre de arrabal, por oposición al gaucho, al hombre de la pampa; son unos textos muy hermosos porque tienen que ver con aquel problema otra vez tratado, ese momento en que la gente se agrupa en la ciudad, se hace un poco ciudadana y de ahí surge este hombre que es Compadrito. Ese Borges publica todos estos textos metafísicos y publica también su libro de cuentos, la primera parte de su libro de cuentos, que culmina con ese cuento famosísimo —*Ficciones*— traducido ya a muchos idiomas del mundo, «El jardín de senderos que se bifurcan» (es del año 1941), especie de metáfora y/o de alegoría entre fúnebre, juguetona, maliciosa y desesperanzada de la guerra mundial.

Lo dice Borges en 1970 aproximadamente al dictar una autobiografía en inglés, no traducida:

«Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja de lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses.»

¿Por qué la ciudad como un tema nuevo? Por la sencilla razón de que estábamos comenzando a vivir todos los humanos una experiencia que, hasta ese momento, era nueva en América, en un sentido absoluto, y nueva en el mundo, en un sentido relativo, respecto a la polis o las ciudades-estado de Italia o Alemania del Renacimiento, o incluso de finales de la Edad Media. Esta nueva ciudad, hija de la revolución industrial, había desarrollado un nuevo tipo de ser humano que fue el gran autor de la novela y el gran lector de la misma durante el siglo xx: el burgués, y contra ese burgués, y más aún, merced y a causa de ese burgués, surge un nuevo hombre en Europa y en América del Norte: el poeta que busca en lo cotidiano y en esa especie de prosaísmo que va implícito en lo cotidiano-urbano el motivo de su canto. Ese nuevo poeta está representado por las figuras de Baudelaire y de Walt Whitman. En Baudelaire existe ya una preocupación perfectamente contemporánea por la ciudad y su destino humano, es decir, el estado de las gentes en la ciudad. De otra parte, y para esto vamos a usar las categorías de un crítico alemán —quien destaca la influencia y la interacción de la ciudad en Baudelaire— la muchedumbre, las multitudes, se convierten en un nuevo sujeto urbano, esto sí, por primera vez en la historia del hombre.

El crítico Walter Benjamin esboza un concepto del papel histórico de Baudelaire, poeta de la multitud, como antítesis y complemento del hombre en su percepción del fenómeno lírico. Veámoslo: en primer término apela a la descripción del hecho poético de Baudelaire que hace Valéry para esbozarnos una teoría de la acción creadora en poesía. «El problema de Baudelaire podía ser, por lo tanto, planteado en los

siguientes términos: llegar a ser un gran poeta, pero no ser Lamartine, ni Hugo, ni Musset. No digo que tal propósito fuera en él consciente; pero debía estar necesariamente en Baudelaire y, sobre todo, era esencialmente Baudelaire. Era su razón de estado.» «Resulta más bien extraño hablar de razón de estado a propósito de un poeta. E implica algo sintomático. La emancipación respecto a las experiencias vividas.» «La producción poética de Baudelaire está ordenada en función de una tarea. Baudelaire ha entrevisto espacios vaíos en los que ha insertado sus poesías. Su obra no sólo se deja definir históricamente, como toda otra, sino que ha sido concebida y forjada de esa manera.» En cuanto al papel del hombre en la ciudad, como lector y como muchedumbre, nos dice Benjamin: «Causa sorpresa encontrar un lírico que se dirija a semejante público, el más ingrato. En seguida se presenta una explicación; Baudelaire deseaba ser comprendido. Dedicó su libro a quienes se le asemejan. La poesía dedicada al lector termina apostrofando a éste: 'Hypocrite lecteur-mon, semblante non frère!'. Pero la relación resulta más fecunda en consecuencia si se la invierte y se dice: Baudelaire ha escrito un libro que tenía de entrada escasas perspectivas de éxito inmediato. Confiaba en un lector del tipo del descrito en el poema inicial. Y se ha comprobado que su mirada era de gran alcance. El lector al cual se dirigía le sería proporcionado por la época siguiente.» Y añade: «cómo la experiencia vivida es estéril para la experiencia poética, ya que es un registro hecho por la conciencia para evitar un consumo excesivo de energía humana en las nuevas condiciones de ciudad y sus múltiples estímulos, lo que conlleva el hecho de que al hombre le es dada una especie de premeditación en lo que busca para crear y expresar sus emociones. Esta precaución lo ubica en una doble condición histórica: de un lado la percepción de la circunstancia objetiva en la que vive y de otro lado la percepción de que esta percepción no le ayuda a hacer la poesía.

Ante esta especie de camino sin salida, el poeta comienza a convertirse en un selector y en un ser que más bien transmite certezas espirituales, es decir, certezas donde se aúnan la certeza de conciencia y la certeza de la intuición».

Este Baudelaire vive la multitud teniendo que extraer una certeza espiritual, más allá de las descripciones de folletín del cual es exponente máximo el Eugenio Sué de los *Misterios de París* o el Engels que describía a Londres. Benjamin nos ofrece su interpretación con estas palabras, refiriéndose al soneto «A une passante»: «Con velo de viuda, velada por el hecho de ser transportada por la multitud, una desconocida cruza su mirada con la mirada del poeta. El significado del soneto es, en una frase, el que sigue: la aparición que fascina al habitante de la metrópolis —lejos de tener en la multitud sólo su antítesis, sólo un elemento hostil— le es traída sólo por la multitud.» De todo lo anterior nos es permitido extraer la conclusión de que la ciudad, si no es una experiencia brutal y traumática, sí fue para Baudelaire, muerto en 1867, por lo menos una de las experiencias más difíciles y, sin embargo, escogida adrede, porque él sabía que de esa escogencia sacaría los elementos necesarios para su creación. Ya veremos cómo esta especie de premeditación es fuerza que anima la poesía y que, más allá de los ideales que caracteriza la lírica, hay un momento en el que el poeta sabe que tiene que especializarse en un tema que le sirva para rellenar huecos que sabe que existen en la vida poética de los hombres hasta el momento en el que él, el poeta concreto, aparece.

Con la misma óptica, si se quiere, podemos ver a Whitman. Para Walt Whitman la muchedumbre es también sujeto poético, pero ya dulcificado. Ha perdido esa existencia tremebunda que vemos en la descripción de Hegel y de Engels, y nos enrumbamos a descubrir unas nuevas leyes de la ciudad, en la ciudad y para la ciudad. Los poemas de *Hojas de Hierba* son

ya una celebración perfecta del hombre urbano, y cuando Whitman muere en 1892, veinticinco años después de Baudelaire, las cosas han cambiado. Repetimos: un nuevo ideal de la ciudad se ha puesto en evidencia.

Treinta y un años después de la muerte de Whitman encontramos a Borges cantando a la ciudad y a sus ingredientes más elementales y más vitales: las calles y los cementerios; las calles de los vivos y los espacios de la ciudad de los muertos. Este ejemplo de un canto que surge en la margen oriental de un río, del Río de la Plata, es una de las más interesantes figuraciones de lo que significa la ciudad para el latinoamericano. «Habitante de Manhattan, mi ciudad, o de las sabanas del Sur... Solitario cantando en el Oeste, anuncio un Nuevo Mundo.» En esta traducción de Borgese de las poesías de *Hojas de Hierba* de Whitman se halla, tal vez, el secreto máximo de una nueva actitud frente a la poesía y a una igualdad panteísta de los hombres, que luego encontraremos en la dedicatoria de Borges al lector (11). Continuemos:

Dulce y limpia mi alma, límpido y dulce todo lo que no es
mi alma,
Si falta uno de los dos, los dos faltan, y lo invisible se
prueba por lo visible,
Hasta que éste se haga invisible y requiera prueba a su vez.
Mostrando lo mejor y separándolo de lo peor, una edad humilla
a la otra,
Conociendo la perfecta justeza y ecuanimidad de las cosas,
guardo silencio cuando los demás discuten, y después me
baño y me admiro.
Bienvenido cada órgano de mi cuerpo y cada tributo, y los de
cualquier hombre sano y limpio,
Ni una pulgada ni una partícula de pulgada es vil, y ninguna
debe ser menos querida que las otras.

(11) A QUIEN LEYERE (1923).

Si las páginas de este libro consienten / algún verso feliz,
perdóneme el lector / la descortesía de haberlo usurpado yo, /
previamente. Nuestras nadas poco / difieren; es trivial y for-
tuita la / circunstancia de que seas tú el lector / de estos
ejercicios, y yo su redactor.

Estoy satisfecho, veo, bailo, me río y canto;
Cuando la compañera amorosa que comparte mi lecho duerme
a mi lado y se retira al amanecer con pasos furtivos,
Dejándome canastas cubiertas con lienzos blancos que llenan
de abundancia la casa,
Habré de diferir mi aceptación y mi realización y pediré
a mis ojos que dejen de mirar por el camino,
Y que muestren de modo riguroso
El valor exacto de uno y el valor exacto de otro, y ¿cuál
de los dos vale más?

Es claro; Borges nos ofrece una nueva visión paradigmática de lo que debe ser la actitud ética del hombre urbano frente a su ciudad. Debe ser la actitud de un hombre que espera mucho de los otros hombres y que se declara urbano en una cotidianeidad que incluye el suburbio, y en esa forma testimonia la realidad más inmediata de la ciudad latinoamericana, esa especie de ciudad que nunca se acaba de hacer y que oscila sobre una permanente linde entre ella misma como tal y el campo; como lo que está inmediatamente atrás, casi que esperándonos todavía. Borges, en su poema «Las Calles», primer poema que publica —y conserva como el primero de toda su obra hasta la edición de 1974, cuando desaparece merced a la perspicacia o suspicacia del propio autor conforme a la habitual manera como acostumbra recortar y modificar su obra en prosa o en verso—, ya hemos visto cómo nos dice: «Las calles de Buenos Aires / ya son la entraña de mi alma...»

Aparte de lo anterior, como una especie de teoría del lector que refuta la teoría baudelairiana, pero integrándola, nos colocó como dedicatoria a ese lector la sentencia ya leída.

Hay una cierta influencia del panteísmo de Whitman en la manera de entender a los hombres y sus relaciones, pero también puede haber, ya, una preocupación que significa lo mismo que la obra en prosa nos ha mostrado, es decir, la certeza de que no somos más que un sueño, que en poesía adquiere una nueva dimensión mucho más íntima, y es, en sí misma, en

la expresión poética, una refutación; porque más allá de todas las certezas de nuestra nada esencial subsiste la realidad en la que vivimos y somos, y, sobre todo, en la que sentimos e intuimos, y allí nos queda una salida para esta abrumadora sensación de impotencia frente a la explicación idealista del mundo y su epígono final, el Schopenhauer, a quien Borges llama El Filósofo.

BORGES, ÍNTIMO Y ESENCIAL

En esa doble manera de manejar las certezas filosóficas de naturaleza pesimista, y de endulzarlas con la certidumbre de la vida, se halla esa dimensión borgiana que hemos dado en llamar íntima, y desde donde se debería partir para entender todos sus tópicos y la naturaleza de su obra en prosa.

Trazar versos como calles y que se desplieguen como banderas. Esta dialéctica simple oculta, tal vez, el hecho de que el poeta se siente libre de usar sus verbos así, como proyección y proyecto de un deseo. Las calles son las que se trazan y las banderas son las que se despliegan, pero el poeta funde todo esto en una tercera armonía superior, y es la emoción la que se convierte en una bandera.

Además, en esa ciudad pequeña que motivó la sensibilidad del poeta, ya había tres tipos de calle, las *ávidas* calles, en donde se ve ya ese deseo borgiano de hacer el poema mediante el trupo elemental de darle a la calle una característica humana —por ejemplo, la lámpara estudiosa que usaría en la dedicatoria a Leopoldo Lugones, en «El Hacedor», donde por primera vez admite que ha usado la hipálage—; hay también las calles *desganadas* del barrio y aquellas 'más afuera', *abrumadas por inmortales distancias*, con lo que encontramos al poeta estableciendo diferencias, y

casi que preferencias, para culminar marcándolas todas con el rasgo ético de su condición de promesa.

Cantada la vida en un tiempo presente, fáctico, «las calles... ya son mi entraña», en su poema «La Recoleta» nos la canta también mediante el expediente de cantarnos y contraargumentarnos la muerte. Y aquí aparece una característica que encontramos en toda la poesía de Borges: sus poemas nos sitúan en el espacio en el que los escribió el poeta.

Como una especie de rectificación de la vida, el lector siente al poeta escribir el poema como en la mente, y no en el papel, como si no fuera un poema escrito, sino un poema pensado. Ya desde esa primera época, los poemas de Borges prefiguraban la sensación de que, como en efecto ocurrió más adelante, a causa de su ceguera, tendría que memorizarla para dictarlos después.

Hay un sujeto plural que es cómplice del poeta en la visita al cementerio. Ese sujeto es el hombre urbano. «Nos demoramos y bajamos la voz entre las lentas filas de panteones»; luego se aquieta el poeta dentro del extraño lugar, de la organización urbana de los restos, de los despojos, y encuentra que son bellas

las plazuelas con frescura de patio

y que la muerte no existe, y, forzando las cosas hasta llevarlas al lenguaje filosófico, como apelando a categorías kantianas, nos dice:

sólo la vida existe,
el espacio y el tiempo son formas tuyas,
son instrumentos mágicos del alma

y, entrando de lleno en la contra-argumentación de la muerte, continúa:

cuando ésta se apague, se apagarán con ella el espacio,
el tiempo y la muerte.

Se hace extensiva la duda de la percepción a la misma muerte: nuestro límite es ella, no en tanto a cesación, como se nos ha enseñado con el argumento contundente del cadáver (más adelante, en la misma primera época, Borges hará dos poemas, como ya hemos visto, donde trabajará esa idea, «Isidoro Acevedo» y «La noche que en el Sur lo velaron»), sino como inaprehensión. La muerte es un vacante nombre que poseemos, pero cuya realidad no alcanzamos.

En el mismo poema que comentamos hay una suave presencia lírica, única en la poesía pensada de Borges. Este momento, casi oriental, pues tiene la estructura de un «hai ku», tiernísimo y nada metafísico, se puede considerar aislado:

Sombra benigna de los árboles,
viento con pájaros que sobre las ramas ondea,
alma que se dispersa en otras almas,
fuera un milagro que alguna vez dejaran de ser
[milagro incomprensible...]

Retomando la idea del Borges ubicado-en-el-espacio-de-la-ciudad, es bueno encontrar cómo esto, en ningún caso, se puede considerar como una casualidad. Es, todo lo contrario, una condición inherente a su postura de urbano. El hombre en la ciudad está ubicado, está caminando por las calles en acto de meditación, está vivo, y las calles es una estancia espiritual; es un regocijo ser viandante; allí se da esa dispersión de un alma en las otras...

O, se da la inspiración, como en los versos de Baudelaire, en su poema «El Sol», donde se ve a sí mismo

ejercitándose sólo en su fantástica esgrima,
husmeando en los rincones los azares de la rima,
tropezando en las palabras como en los adoquines,
hallando algún verso largo tiempo soñado.

La calle y la palabra, el adoquín y el verso ¿son, entonces, tema de Baudelaire? ¿No hay originalidad posible? ¿O es que el problema está mal planteado?

Lo segundo. En verdad, el hombre en su lengua estipula la verdad de las emociones, y la certeza espiritual es justamente eso. No es casualidad que el hombre se tropiece con una palabra como con un adoquín de la calle. Es que, en la nueva realidad urbana, el hombre está *ubicado*.

EL HOMBRE Y EL ÁRBOL (ESPACIO URBANO)

Cuando el hombre encuentra un árbol en el campo frasea el árbol por oposición al verbo poético con el que eventualmente lo va a tratar. Es distinto. Es el modo como se vive la ciudad por el poeta, como persona que penetra en una mayor verdad, o en una esencia más verdadera de las cosas, el que impone el hecho de ver la realidad como símbolo. La palabra y la calle son símbolo de una tercera cosa, esencialmente espiritual e inmencionable, que sólo el poeta nombra, menciona, y que todos veremos. Esa función es más explícita cuando el poeta logra transmitir la sensación de su ubicación concreta. Tal vez un verso de Borges nos lo precise con total explicitación:

mi callejero no hacer nada vive y se suelta
por la variedad de la noche

El poeta está caminando y haciendo in mente el poema. Ya el ejercicio físico de ponerlo sobre un papel no le da derecho a escribir desde una realidad predicativa, como de tribunal o de púlpito. Aquí cambia el castellano. El hombre habla, poetiza desde la calle, y poetizar es caminar; es, si se quiere, no hacer nada. Porque se está haciendo algo muy importante, se está amando la ciudad.

Soy un pueblero y ya no sé de estas cosas,
soy hombre de ciudad, de barrio, de calle,

los tranvías largos me ayudan la tristeza
con esa queja larga que sueltan en las tardes.

BORGES.

En 1954 Borges vuelve a publicar poesía y publica un volumen de poemas en verso castellano clásico, en endecasílabos, pareados consonantes perfectos, y al libro le pone por título *El otro, el mismo*. «Soy Borges, pero ya soy otro y ese otro es el mismo»; ¿qué ha pasado ahí?, ¿qué cosa ha acontecido entre el 29 y ese año 1954 que se dilatará, en la perspectiva de un lector de hoy, hasta el año 60, en que publica un volumen más ambicioso en donde recupera un conjunto de poemas de gran extensión, en donde florece el gran poeta Borges, el poeta equiparable al Hugo poeta, con sus grandes poemas: «La luna», «Ariosto y los árabes», «Los espejos», «El reloj de arena», «Ajedrez» y todos los poemas que están en el pequeño libro del 60, *El Hacedor*. Borges ha guardado silencio casi treinta años, pero nos entrega una obra poética totalmente terminada: pensándolo bien, no podemos echarle la culpa a los antologistas si él se sustrajo voluntariamente al comercio de la poesía y se convirtió en uno de los mejores prosistas de la lengua castellana, pero sin olvidarse y sin dejar de aspirar a lo que realmente quería, que era ser un poeta, y esto ya en un sentido que, en este momento, es nuevo. Ese Borges del 60 es un hombre de sesenta y un años; la vida ha pasado por Borges, la vida ha atravesado a Borges, el tiempo que él llama Ficción ya lo ha golpeado, ha perdido la vista hace cinco años y ha comenzado, en su prosa, a filtrar una serie de confesiones autobiográficas que van a quedar relativamente ocultas para las personas que no conozcan su obra poética y que no van a dilucidar hasta qué punto, en muchísimos de esos textos, está Borges hablando de sí mismo.

Cortázar, muchos años después, en 1972-73, publica un libro que se llama *La vuelta al día en ochenta mundos*, en el que le hace un poema a Borges y le dice:

«Se plantó en la ensaimada y dijo... Babilonia y nadie entendió que decía Buenos Aires.» Es decir, Borges estaba escribiendo siempre su circunstancia. No el lenguaje, directo, de ecuación $A = B$, sino un lenguaje poético un poco más complejo en la medida en que comenzó a utilizar aquellos entes espirituales que llamó La Biblioteca y El Mito; Borges se ubica en estas dos realidades entre 1930 y 1955.