

EL APRENDIZAJE POÉTICO DE BORGES

LINDA S. MAIER
Wake Forest University

En su «Ensayo autobiográfico» (1970), Jorge Luis Borges ha declarado que su primera colección de poesías, *Fervor de Buenos Aires* (1923), expresa su temática fundamental: «En retrospectión, creo que nunca he superado ese libro [*Fervor de Buenos Aires*]. Creo que toda mi obra posterior sólo ha desarrollado temas inicialmente planteados allí; creo que durante toda mi vida sólo he estado reescribiendo ese libro». *Fervor*, como la mayor parte de su poesía y prosa, también manifiesta el carácter dialéctico de la obra borgiana que ha sido destacado por los críticos principales —Alzraki, Barrenechea, Gertel, Murillo, Ríos Patrón, y Tamayo y Ruíz-Díaz, entre ellos. Las imágenes recurrentes del amanecer y del atardecer en la poesía de Borges reflejan esta dualidad y ambigüedad.¹ La hora auroral o crepuscular señala un estado liminal, o sea el umbral que conecta dos entidades separadas (Turner 94-130). Esta hora del día suele prefigurar la reflexión filosófica y una experiencia liminal, en que se perciben simultáneamente dos sensaciones aparentemente incompatibles.

La unidad de opuestos que caracteriza el concepto borgiano del universo y que se manifiesta en *Fervor* apareció por primera vez en su poesía publicada en España. Durante su aprendizaje con los ultraístas españoles, Borges elaboró la imaginería auroral/crepuscular que luego cultivó a lo largo de su carrera. En estos poemas Borges experimentó con la metáfora que marca la disonancia de su voz poética. Mediante el análisis de dos poemas representativos de este período —«Aldea» y «Arrabal», ambos publicados en revistas españolas en 1921— me propongo trazar la evolución de esta imagen, que refleja la dialéctica borgiana.

1. Para un análisis de la imagen auroral/crepuscular en *Fervor de Buenos Aires*, ver a Reiss y Videla de Rivero.

Aunque «Aldea» parezca un «crepúsculo» típicamente modernista, sus elementos disonantes sirven como contrapunto del motivo y efectivamente lo subvierten.² Como los paisajes crepusculares de otros poetas —como Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Francisco Villaespesa, Julio Herrera y Reissig y Leopoldo Lugones—, el poema de Borges incluye todos los elementos requeridos: ambiente pastoril, puesta de sol, esquilas en la distancia, tono melancólico. Todo se resume en el primer verso del poema: «Las esquilas reúnen la tristeza dispersa de los crepúsculos».

El comienzo del poema describe un paisaje bucólico casi artificial. Las dos primeras secciones describen el cielo claro y el silencio crepuscular, interrumpido sólo por el tintineo de las esquilas. Sopla una brisa suave (sección 3), y aunque el tiempo parece haberse paralizado, el reloj de la barbería se adelanta (sección 4). En la sección 5, el poeta y su compañero mallorquín, Jacobo Sureda, observan las casas del pueblo mientras dan un paseo por un camino tortuoso; aquí, el poeta curiosamente incluye elementos cubistas: «Ante la hipnosis rectilínea del caserío y curvilínea del camino y los montes, Sureda y yo somos las dos pirámides del pueblo. Culminantes sobre la democracia geométrica y encartilada». No es una mujer que acompaña al poeta, como es de esperar, sino otro hombre. Se aumenta el sentido de irrealidad cuando se oye la melodía de un piano al anochecer brillante (secciones 6 y 7) y aparece claramente en la sección 9: «Los acordes *histrionizan* las acumuladas angustias» (el subrayado es nuestro). Al anochecer (secciones 14 y 15), se oye el ángelus (sección 12), y los faroles iluminan los árboles, dando así, un aire teatral a la escena: «Los árboles donde se diluye la fiebre del farol son *árboles de teatro*» (el subrayado es nuestro). El poema termina en su punto de partida con una referencia al cielo vespertino: «esa altitud azul donde reposa Dios y cantan los pajaritos». En este poema, entonces, Borges establece de una manera muy consciente un cuadro afectadamente modernista al que añade varios elementos incongruentes.

Asimismo, el arreglo gráfico nos advierte que éste no es un poema típicamente modernista. En contraste con la mayor parte de la poesía modernista, que tiende a conformarse con un esquema métrico, «Aldea» parece un poema en prosa dividido en diecinueve secciones o «párrafos». Pero un análisis cuidadoso revela unidades métricas en que predomina el hemistiquio septisílabo del verso alejandrino. La forma métrica es muy irregular e incluye unidades de cinco, seis, siete, nueve, once y quince sílabas. Sin embargo, los hemistiquios del verso alejandrino y el endecasílabo ocurren más frecuentemente, aunque el poema no es ni una lira ni una silva auténtica. La distribución de las unidades métricas es, a veces, desproporcionada e interrumpe la precisión que, de otra manera, podría haberse logrado. Por ejemplo, la penúltima sección es un verso alejandrino cuya cesura rompe el verso: «Durante la misa un / perro meneaba la cola». Tales

2. Para un análisis de esta tendencia subversiva en otros poetas modernistas tardíos, ver a Kirkpatrick. Véase también Pérez Firmat xvii, 38, 90.

deslices ocurren a lo largo del poema y pueden explicar la presencia de versos de un número insólito de sílabas (i.e., 5, 6, 9, 15).

Los efectos acústicos subvierten aún más la musicalidad modernista. La aliteración de los sonidos sonoros de la «s» en las secciones 2, 4 y 5 se contrastan con los consonantes explosivos —«p», «d», «c», por ejemplo— que se encuentran por todo el poema. Otra vez, la sección 5 puede servir como ejemplo: «*Ante la hipnosis rectilínea del caserío y curvilínea del camino y los montes, Sureda y yo somos las dos pirámides del pueblo. Culminantes sobre la democracia geométrica y encarrilada*». (El subrayado es nuestro). Como en gran parte del resto del poema, estos elementos ásperos se contrastan con el paralelismo medido y los efectos acústicos agradables. Además, hay un gran número de palabras esdrújulas (11), y el sonido gutural de la «j» se repite en dieciocho ocasiones, dos veces en la sección 12: «*Los badajos ultiman otra jornada*». (El subrayado es nuestro).

Una serie de antítesis subraya la disparidad. Suaves sonidos musicales se alternan con un silencio agobiante en secciones 1-2, 6-8 y 11-12; por ejemplo: «En la caja del piano está enterrado Wagner. A veces se despierta y canta en la tumba./ .../ Hasta que nos estruja un flaco silencio sin entorchados ni estandartes». El sereno optimismo de esta escena tan aparentemente armoniosa se ve repetidamente turbada por términos relacionados con la angustia, la desesperanza y la muerte (secciones 1, 2, 7, 9, 15, 17). Ideas políticas también desfiguran el tranquilo paisaje apolítico de los modernistas: «*crímenes crucifixiones golpes de estado pronunciamientos piras fornicios y pluralizados suicidios*». (El subrayado es nuestro.) Al anochecer los colores brillantes de la puesta del sol contrastan con la oscuridad de la noche que se aproxima: «*El Sol que talaron los leñadores rueda a ras de los campos. / Las noches náufragas han tapado el aljibe*».

La imagen crepuscular presente en «Aldea» manifiesta la dualidad tan típica de la obra borgiana posterior. En contenido, forma y técnica el poema simultáneamente imita y parodia convenciones modernistas, provocando así el reconocimiento y la sorpresa del lector. Elementos modernistas coexisten con aspectos vanguardistas en este poema temprano de Borges, en que intenta subvertir el motivo crepuscular que había cultivado con tanto éxito en España.

La imagen crepuscular y su resultante estado liminal culminan en «Arrabal», uno de los pocos poemas que Borges ha incluido en cada edición de sus poesías completas. En realidad, el texto revisado de este poema subraya la impresión de eternidad que la versión original sólo sugiere.³ El poema describe un paseo del poe-

3. Véase Borges, *Obra poética* 45:

Esta ciudad que yo creí mi pasado
es mi porvenir, mi presente;
los años que he vivido en Europa son ilusorios,
yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.

ta por las afueras de Buenos Aires poco después de su vuelta de Europa. Cuando el poeta se detiene para contemplar el ocaso, de repente se da cuenta del impacto emotivo de su regreso al hogar y experimenta un momento de eternidad. La hora crepuscular, entonces, da lugar a la experiencia liminal. El título del poema, «Arrabal», sitúa al poeta en las afueras de la ciudad, al borde de la pampa; se encuentra literalmente entre el centro urbano y el campo. Psicológicamente también, se encuentra en el cruce de dos culturas; al regresar de Europa, observa su ciudad natal desde una nueva perspectiva antes de reintegrarse en la vida bonaerense. Éste es un momento privilegiado, y el tiempo parece no avanzar, situando temporalmente al poeta entre el tiempo consecutivo y la eternidad y motivándole a describirlo en su poesía.

La técnica del encabalgamiento de los primeros versos del poema refleja la dualidad que experimenta el poeta. Ambos versos 1-2 y 3-4 forman frases completas que se escriben tipográficamente en dos partes distintas. De esta manera, el poeta divide una construcción sintáctica en dos. La anáfora, o sea la repetición, de los versos 5, 16, 20, 21, y 24 apoya esta idea, y la repetición de la conjunción aumentativa «y» amplía el sentido de cada verso.

La configuración métrica y aliterativa del poema va más allá de la mera dualidad. La forma métrica incluye versos septisílabos (11), nonasílabos (7) y endecasílabos (5); la única excepción es el verso 21, un verso alejandrino con cesura, o sea una perfecta unidad binaria que ocurre precisamente en el momento liminal, que sólo un neologismo («literaturicé») puede expresar. La forma binaria apropiadamente capta la liminalidad del poeta, su condición como «una persona del umbral» («threshold person»), que simultáneamente percibe dos realidades distintas. Justo antes de esta experiencia tan memorable, los sordos consonantes explosivos preparan la escena:

Mis *pasos* claudicaron
cuando iban a *pisar* el horizonte
Y *caí* entre las *casas*...
El *pastito* *precario*...
salpicaba las *piedras* de la calle
y mis miradas *constataron*...
el cartel del *poniente*
en su fracaso cotidiano

Al final del poema, estos sonidos se convierten en el tono sibilante de los dos últimos versos: «de la calle sufrida / y el caserío sosegado».

La escena incluye típicas casas suburbanas, personificadas como manadas de ovejas (vv. 5-7) que se describen con un oxímoron: «diferentes e iguales» (v. 9). Estas casas/ovejas se agrupan en «manzanas» y «manadas», palabras que se diferencian una de otra tanto en inglés como en castellano, por un pe-

queño cambio de ortografía. El poeta hasta observa la hierba que crece por entre los adoquines de la calle y la describe con otro oxímoron: «desesperanzadamente esperanzado» (v. 14). Tales expresiones captan su percepción de una realidad contradictoria. Para describir el ocaso que anuncia la experiencia liminal, el poeta emplea una metáfora, una imagen intrínsecamente dual, comparándolo con un cartel (v. 18). También se compara la calle metropolitana con viacrucis (v. 22). Estas comparaciones recalcan las percepciones duales del poeta.

Las dualidades de su temprana poesía española prefiguraron la dialéctica borgiana que más tarde aparece en forma mejor definida. En estos poemas tempranos Borges ya asocia la hora auroral/crepuscular con la liminalidad, o sea un «momento de y fuera del tiempo» o una condición en que «los opuestos... se encuentran juntos y son mutuamente indispensables». (Turner 96-97) Quizá la descripción más notable de la experiencia liminal aparece en «Sentirse en muerte», que, como «Arrabal», describe un paseo por las afueras de Buenos Aires al anochecer:

La visión, nada complicada por cierto, parecía simplificada por mi cansancio. La irrealizaba su misma tipicidad. La calle era de casas bajas, y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha. Era de lo más pobre y de lo más lindo...

Me quedé mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace veinte años... Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo. Tal vez cantaba un pájaro y sentí por él un cariño chico, de tamaño de pájaro; pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio no hubo más ruido que el también intemporal de los grillos. El fácil pensamiento *Estoy en mil novecientos y tantos* dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*. Sólo después alcancé a definir esa imaginación. (Borges, *El idioma* 149-150)

Para Borges, la hora auroral/crepuscular resulta ser la metáfora ideal para expresar la unidad de opuestos que caracteriza su obra posterior; a estas horas durante unos momentos efímeros el día y la noche coexisten juntos. Borges explica este fenómeno:

Queda el atardecer. Es la dramática altercación y el conflicto de la visualidad y de la sombra, es como un retorcerse y un salirse de quicio de las cosas visibles. Nos desmadeja, nos carcome y nos manosea, pero en su ahínco recobran su sentir humano las calles, su trágico sentir de volición que logra perdurar en el tiempo,

cuya entraña misma es el cambio. La tarde es la inquietud de la jornada, y por eso se acuerda con nosotros que también somos inquietud. La tarde alista un fácil declive para nuestra corriente espiritual y es a fuerza de tardes que la ciudad va entrando en nosotros (Borges, *Inquisiciones* 80).

El crepúsculo refleja la dicotomía espiritual del hombre, que Borges describe mediante personajes como el detective Erik Lönnrot y Red Scharlach de «La muerte y la brújula» o en «Borges y yo». Como este análisis de dos poemas representativos de su período español ha mostrado, ya en los años veinte, el poeta Borges estaba formulando su dialéctica, representada por la imagen auroral/crepuscular. Durante su período español Borges desarrolló una de las ideas claves que llegó a caracterizarlo más tarde.

Arrabal

A Guillermo de Torre, por contraste.

El arrabal es el reflejo
de la fatiga del viandante.

Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y caí entre las casas
miedosas y humilladas
juiciosas como ovejas en manada
encarceladas en manzanas
diferentes e iguales
como si fuesen todas ellas
recuerdos superpuestos barajados
de una sola manzana.

El pastito precario
desesperadamente esperanzado
salpicaba las piedras de la calle
y mis miradas constataron
gesticulante y vano
el cartel del poniente
en su fracaso cotidiano.

Y sentí *Buenos Aires*
y literaturicé en el fondo del alma
la viacrucis inmóvil
de la calle sufrida
y el caserío sosegado.

Cosmópolis, n. 32 (Agosto 1921), p. 622.

Aldea

Las esquilas reúnen la tristeza dispersa
de los crepúsculos. El cielo está vacío.

Lápida de un silencio serio sobre el nihilismo
ecuánime de la jornada.

Las fluviales lenguas frescas del viento lamen mis
manos y mejillas.

En la barbería el reloj —sexagenario sistemático
—sigue jugando al solitario con los minutos.

Ante la hipnosis rectilínea del caserío y curvi-
línea del camino y los montes,
Sureda y yo somos las dos
pirámides del pueblo. Culminantes sobre la democracia
geométrica y encarrilada.

Apoyadas en la baranda nuestras manos tocan el
piano de colores del paisaje.

En la caja del piano está enterrado Wagner. A
veces se despierta y canta en la tumba. En la caja del
cráneo saltan entonces crímenes crucifixiones golpes de
estado pronunciamientos piras fornicios y pluralizados suicidios.

Hasta que nos estruja un flaco silencio sin entor-
chados ni estandartes.

Los acordes histrionizan las acumuladas angustias.

El acueducto tiende su espinazo polvoriento de sol.

El trasnochador dejó dos palanganas llenas de sueño.

Los badajos ultiman otra jornada.

Los pájaros picotean la madeja de viento y polvo.

El Sol que talaron los leñadores rueda a ras de los
campos.

Las noches náufragas han tapado el aljibe.

Aguijoneando nuestro insomnio vuelan aureolas de
nerviosos insectos.

Los árboles donde se diluye la fiebre del farol son
árboles de teatro.

Durante la misa un perro mene a la cola.

Incensario cuyo optimismo biológico asciende
—único— a esa altitud azul donde reposa Dios y cantan los
pajaritos.

Ultra, nº 2 (Feb. 10, 1921).

BIBLIOGRAFIA

- Jorge Luis BORGES. «Aldea». *Ultra* 10 Feb. 1921.
- «Arrabal». *Cosmópolis* 32: 622.
- «An Autobiographical Essay». *The Aleph and Other Stories*. Ed. Norman Thomas Di Giovanni. New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1970, 206-260.
- *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Privately printed, 1923.
- *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: M. Gleizer, 1928.
- *Inquisiciones*. Buenos Aires: Editorial Proa, 1925.
- *Obra poética, 1923-1977*. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A., 1977.
- Gwen KIRKPATRICK, «Lugones and Herrera: Destruction and Subversion of *Modernismo*». *Romance Quarterly* 33 (1986): 89-98.
- Gustavo PÉREZ FIRMAT, *Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition*. Durham: Duke UP, 1986.
- Frank T. RIESS, «“Brilla y muere, muere y brilla”: Dawn and Sunset Description in Borges's Poetry». *Bulletin of Hispanic Studies* 49 (1972): 383-397.
- Victor W. TURNER, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing Co., 1969.
- Gloria VIDELA DE RIVERO, «El sentido de las variantes textuales en dos ediciones de *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges». *Revista Chilena de Literatura* 23 (1984): 67-78.