

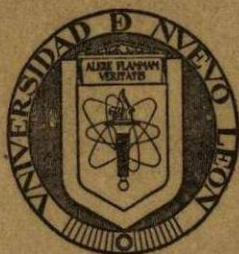
HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS



*Capilla de San Marcos
Biblioteca Universitaria*

11



UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN

1970

DOS NOTAS SOBRE BORGES

DR. JUAN ANTONIO AYALA
The Colorado College

I

Sobre un paralelismo Quevedo-Borges

POR CONFESIÓN DEL PROPIO BORGES sabemos que, en cierto momento de su vida, fue un admirador de la poesía de Quevedo. En su libro *Evaristo Carriego*, en una nota al pie de página, nos dice: "Conservo estas impertinencias para castigarme por haberlas escrito. En aquel tiempo creía que los poemas de Lugones eran superiores a los de Darío. Es verdad que también creía que los de Quevedo eran superiores a los de Góngora (nota de 1954)". Queremos señalar en esta nota un *paralelismo, coincidencia o quizás influjo subconsciente* que se operó en Borges en "aquel tiempo" en que él creía que "los poemas de Quevedo eran superiores a los de Góngora". Aparte de otras influencias de Quevedo, temáticas y formales, en ciertos segmentos de la obra narrativa de Borges, vamos a ocuparnos de señalar el paralelismo que hemos creído encontrar entre el soneto de Quevedo titulado *Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte* y el poema de Borges *La guitarra*, incluido en *Fervor de Buenos Aires*. He aquí ambos textos:

Quevedo:

ENSEÑA CÓMO TODAS LAS COSAS AVISAN DE LA MUERTE

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.

- 5 *Salíme al campo, vi que el sol bebía
los arroyos de hielo desatados;
y del monte, quejosos, los ganados,
que con sombras hurtó de su luz al día.
Entré en mi casa, vi que amancillada*
10 *de anciana habitación era despojos,
un báculo más corvo y menos fuerte,
vencida de la edad sentí mi espada,
y no hallé cosa en qué poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.*

Borges:

LA GUITARRA

*He mirado la Pampa
desde el traspatio de una casa de Buenos Aires.
Cuando entré no la vi.*

*Estaba acurrucada
5 en lo profundo de una brusca guitarra.*

*Sólo se reveló
al entreverar la diestra las cuerdas.*

*No sé lo que azuzaban;
a lo mejor fue un aire del Norte,*

10 *pero yo vi la Pampa.*

*Vi muchas brazadas de cielo
sobre un manojito de pasto.*

*Vi una loma que arrinconan
quietas distancias*

15 *mientras leguas y leguas
caen desde lo alto.*

*Vi el campo donde cabe
Dios sin haber de inclinarse,
vi el único lugar de la tierra*

20 *donde puede caminar Dios a sus anchas.*

*Vi la Pampa cansada
que antes horrorizaron los malones
y hoy apaciguan en quietud maciza las parvas.*

De un tirón vi todo eso

25 *mientras se desperezaban las cuerdas
en un compás tan zarandeado como éste.*

- (La vi también a ella,
cuyo recuerdo aguarda en toda música).
Hasta que en brusco cataclismo
30 se apagó la guitarra apasionada
y me cercó el silencio
y hurañamente tornó el vivir a estancarse.*

J. L. Borges, *Fervor de Buenos Aires*,
en *Obras Completas*, Obra poética,
1923-1964, Emecé Editores, Buenos
Aires, 1964, (pp. 44-45).

Aparentemente y, en una lectura superficial, el paralelismo aparece remoto y débil; sin embargo, en una lectura reflexiva y repetida, se van revelando las bases de la coincidencia, sobre todo en la organización interna de ambos poemas y en ciertas estructuras verbales y formales que integran la armazón poética de ambos. Queremos afirmar, en este momento, que el tono de ambos poemas no es coincidente en un ningún punto. Quevedo escribe desde la atalaya del Barroco y sumido en desesperación abismal ante la decadencia progresiva de España y, también, ante la decadencia física de sí mismo. Típicamente barroco, este soneto resuda desengaño y soledad: es el Quevedo único e impar ante la desolación y el presentimiento de la muerte propia evocada ante la decadencia de su patria. La relación entre decadencia física y decadencia de España es una constante apasionada en la obra de Quevedo, que no podemos detenernos a señalar ampliamente en el breve espacio de esta nota; sin embargo, una vez más, llamamos la atención del lector hacia ella ya que constituye una parte importante en la obra de nuestro poeta. Borges, por el contrario, situado en otra perspectiva y en otra ambientación muy diferente de la de Quevedo, contempla estéticamente a la Pampa con un sentimiento de añoranza y melancolía; admirativo y sereno, su actitud es calmada y casi alegre, donde Quevedo es apasionado y patético. Dos actitudes que, sin embargo, se plasman en estructuras verbales casi idénticas, según vamos a ver.

El dinamismo y apasionamiento de Quevedo está centrado y organizado claramente alrededor de tres expresiones verbales en gradación, que expresan simultáneamente el movimiento físico exterior y el movimiento emocional interior: *miré* (1), *salí* (4) y *entré* (8); tres núcleos básicos alrededor de los cuales se elabora simétrica y progresivamente un concepto existencial de lo transitorio y declinante en seres y objetos. Estos tres núcleos están organizados en parataxis o coordinación, y cada uno de ellos, a su vez, domina hipotácticamente a cada uno de sus elementos secundarios; un cuarto ele-

mento, también en parataxis, resume y descarga en el último verso todo el vibrar emocional que se ha ido acumulando en el proceso descriptivo anterior: "que no fuese recuerdo de la muerte" (14). No hay en Borges esos tres puntos de referencia tan claramente definidos como en Quevedo, posiblemente debido a que Borges no emplea un esquema métrico tan definido como el de Quevedo y, como consecuencia, los conjuntos paralelísticos de este último son más visibles. También Borges construye su poema alrededor de dos núcleos principales: *He mirado* (1) y *vi* en enumeración reiterativa (3, 10, 11, 13, 17, 19, 21, 24 y 27), este segundo en coordinación paratáctica sin enlace conjuntivo. Veamos ahora cómo cada uno de los poetas organiza sus elementos poéticos alrededor de los dichos núcleos.

Señalemos primero que los tres núcleos básicos del poema de Quevedo, *miré*, *salí(me)* y *entré* están en un pasado absoluto que se presta excelentemente para la expresión de la ruina total y también para expresar la visión instantánea, relampagueante y acabada de la decadencia; Borges, por el contrario, usa el pasado no-absoluto en el primer núcleo *He mirado*, mientras que los otros núcleos están en el absoluto que llamaremos aquí consecutivo, sin pagar mucha atención al término en su acepción puramente gramatical. Borges logra así causar la impresión de la Pampa como algo agradable que aún persiste en su espíritu. No hay en Quevedo, en todo el soneto, otra forma verbal que el pasado absoluto, si exceptuamos el verbo final *fuese* en subordinación. La variedad temporal de los verbos en Borges es extensiva. El movimiento es mayor y refleja, en esta forma, una actitud vital distinta de la de Quevedo, pero usando medios expresivos bastante parecidos. Veamos ahora el tratamiento particular que cada uno de los autores da a estos núcleos sobre los que centran su emoción y expresividad.

El primer núcleo del poema de Quevedo *miré* expresa claramente una visión interior y general de la decadencia nacional y, por paralelismo, una visión también de la decadencia física corporal; el símbolo son los *muros*, el sostén, la fortaleza y el vigor de la patria, pero los *muros*, un tiempo *fuertes*, señalan evidentemente hacia la decadencia total por medio de dos adjetivos no puros *desmoronados* y *cansados*; el cansancio es obra natural del tiempo y es a través de este adjetivo donde se superponen ambas decadencias; señaladas más arriba; la decadencia es decadencia no solamente física, sino de calidad, interior, vital; no es en las apariencias, es en el nervio de lo que hasta entonces había sido el poder de España: *la valentía*. El segundo núcleo, *salíme*, pasa de la actitud meramente pasiva a la activa; hay un traslado de lugar y, paralelamente, un traslado de las impresiones y del sentimiento; ya no es la patria, defendida, mal defendida por *muros desmoronados*, y su paralelo en cuerpo en la decadencia de la edad, es el campo, es la vida es el horizonte sin límites (éste será también un tema recurrente

en el poema de Borges, aunque maneje otros elementos); también aquí están las señales de la decadencia y de la muerte; *el sol*, fuente de la vida, es aquí origen y principio de la muerte. Quevedo ha cambiado la simbología tradicional del sol (fuente de la vida, inspiración, Dios) para transformarla en fuerza irremisiblemente destructora, agostadora, 'que el sol bebía los arroyos de hielo desatados' (vv. 5-6). Los arroyos, las fuentes en la poesía mística tradicional habían sido el símbolo de la vida espiritual y de la gracia; aquí se transforman en la decadencia, en la muerte y en la desolación. Lo mismo puede decirse del monte y los ganados en contraste con la sombra, imagen y símbolo de la noche-muerte.

El tercer núcleo *entré* señala otro movimiento y un desplazamiento hacia zonas más interiores y personales. En el simbolismo del *entré en mi casa* hay una doble intención significativa; la más evidente es la que se refiere a la patria en su estado dilapidado, destruido y de ruina; pero hay algo más: *amancillada*, violada en la edad caduca y despojada del vigor antiguo. También Quevedo nos está hablando aquí de sí mismo, de su cuerpo, del lento camino emprendido por la edad hasta la deteriorización física de la vejez, "Amancillada de anciana habitación era despojos/ un báculo más corvo y menos fuerte" (vv. 9, 10 y 11).

Finaliza Quevedo, después de los tres movimientos que hemos señalado, en una proyección total de desengaño y tristeza sobre su vida y su patria, en cierre perfecto estilístico del soneto, con visión total de la descomposición y de la ruina, en un momento supremo de quietud en que "todo es recuerdo de la muerte". Se funden supremamente en su expresión visiones universales de la patria y de la experiencia personal, apasionamiento barroco y resignación cristiana, ésta última sin mención expresa, que nos atreveríamos a calificar de existencialista y vitalmente cristiana en que se funden la resignación y una especie de aceptación resignada ante lo irremediable.

La Guitarra de Borges nos lleva también a ciertos planos interiores de desolación y resignación parecidos a los de Quevedo, aunque el tono personal no es tan intenso y violento como en el poeta español. El dinamismo de Quevedo está sustituido aquí por una visión parcialmente pasiva del paisaje argentino en todo aquello que tiene de evocador, de remembranza y de ilusión perdida. Hay, en Borges, una especie de añoranza de ese estado de inocencia natural que se trasparenta, como nota básica, en muchos de nuestros autores sudamericanos. La Pampa resume a la vida y expresa toda una serie de elementos psicovitales sentidos por Borges en ese estado de inocencia primitiva de que hablábamos. En contraste con Quevedo, la actitud de Borges es estática, contemplativa y de aquí el uso reiterado del verbo *ver* que domina todo el poema. En el simbolismo de Borges domina la visión evocativa, no directa, a través de la guitarra, de sus cuerdas y del sonido.

Así como en Quevedo existen los tres movimientos que hemos señalado, Borges emplea el procedimiento de la coordinación para combinar todos los elementos naturales que evocan, en perfiles rápidos, el ambiente de la Pampa; el mismo procedimiento de la repetición del *vi* produce el efecto de la monotonía ilimitada de la Pampa; todos los elementos enumerados producen la impresión de la grandeza, así como los enumerados por Quevedo producen la de la decadencia; estos elementos son puramente naturales y objetivos: el aire, el pasto, las lomas, las leguas, la extensión pura en la que Dios se inclina, las parvas y la quietud; el compás zarandeado de la guitarra y, por fin, el silencio. Un elemento totalmente ausente de la poesía de Quevedo es Dios; y por eso hemos señalado su carácter existencial, seco y desolado; Borges, por su parte, no resiste la mención de este elemento intemporal y al mismo tiempo pleno en una naturaleza virgen y elemental: el campo, donde "cabe Dios sin haber de inclinarse". También, así como en Quevedo, lo único presente en toda la enumeración de la decadencia, es la muerte en su desnudez rígida, en Borges, es el vivir, el eterno vivir sin límites en cada uno de los elementos de la naturaleza. Más objetivo e impresionista, Borges no interpreta, no trasciende el símbolo sino que lo contempla en su pleno significado, a través de la música que está presente en el ritmo inmutable de la naturaleza elemental de la Pampa.

Dos actitudes, dos filosofías y dos contemplaciones, que usando casi los mismos elementos estilísticos y un tipo de expresividad muy cercana, revelan dos actitudes vitales muy diferentes. Quevedo, hispánico y barroco, en plena agonía de la decadencia, reflexiona moralmente sobre el pensamiento de la muerte al pasar revista a los elementos naturales que lo rodean; Borges, latinoamericano, cósmico y contemplativo, vive el asombro virgen de la naturaleza que le revela el ser de la Pampa, el fenómeno ilimitado del horizonte en que la vida bulle sin fin.

II

Ireneo Funes en el laberinto

Funes el memorioso representa, a mi modo de ver, uno de los cuentos más logrados y completos dentro de la narrativa de Borges. Posiblemente sea su aparente sencillez lo que más atraiga al lector aficionado a Borges, o, quizá también, su aspecto autobiográfico claro y explícito, donde la correlación parálisis-ceguera es demasiado evidente. Borges define este cuento como "*una larga metáfora del insomnio*", quizá proyección cabal de horas propias de vigilia y meditación. Lo que ahora me interesa en este relato es una pro-

blemática del lenguaje —sobre todo del lenguaje creador y expresivo— planteada en términos cabalísticos, quizá hasta socráticos, en los que Borges plantea en última palabra los misterios del significado, y también la lucha por la expresión exacta y unívoca de la realidad.

Ireneo Funes es un ser elemental y virgen; antes y después de la tragedia que lo inmoviliza su contemplación del mundo es directa, concreta y sin intermediarios; vive, como buen campesino, en un mundo de realidades inmediatas que no dan lugar a la abstracción. Es el hombre que, incluso durante su estado de integridad física, sólo vive en el detalle y no es capaz de trascenderlo, de generalizarlo: "Faltan cuatro minutos para las ocho, joven Bernardo Juan Francisco". El cambio inesperado —inesperado, por supuesto, para quien ve las cosas desde la barrera— ocurre cuando Ireneo se enfrenta, en la terrible soledad de su catre y de su pequeña habitación relegada a los trasfondos de la pobre casa de arrabal, con su mundo múltiple, heraclitiano, en el que no logra descubrir una unidad fundamental y donde la orientación es totalmente imposible, donde es imposible dar cohesión a las múltiples experiencias de su soledad o de su recuerdo.

Porque Funes es recuerdo vivo, integral, pero sin cohesión, sin orden de precedencias, puro recuerdo renovado, analizado, experimentado sin descanso en sus insomnios sin fin. El problema, pues, de Funes es el de la *expresión*, el de la lucha cotidiana por dar cuerpo y sentido a un torrente de experiencias mentales y de la memoria que está en incesante flujo y actividad. El auténtico problema de Ireneo es el eterno problema de la comunicación humana, el del uso de la lengua y el aún más profundo del significado del significado; Funes es un crítico sofista de la validez del lenguaje y en su rancho dilapidado, en su catre de inválido lucha por encontrar sentido a un lenguaje demasiado generalizado e inexpressivo, que no puede ajustarse a la exuberancia incontenible de sus experiencias y de su mundo anímico. El doble simbolismo de Borges —como ya lo he señalado más arriba—, impedimento físico y lucha inútil por la conquista de la expresión, con todo lo que tiene de autobiográfico y de tragedia personal, está dirigido precisamente a presentar esa impotencia expresiva del ser humano al tener que echar mano del lenguaje —medio limitado y limitador— para expresar las múltiples y diferenciadas experiencias del cotidiano vivir y sentir. Experiencias todas irrepetibles, diferenciadas en cantidad y cualidad, y profundamente individualizadas en todas sus fases, en todas sus repeticiones, nunca idénticas a sí mismas. El lenguaje inventado por Funes, en su grandiosa incoherencia, es ilógico y asistemático como lo es también el mundo de la experiencia que él trata de expresar. Quienes han dicho, jugando a la lingüística del aficionado como el personaje de Moliere, que la lengua es la 'liberación' del espíritu humano, no han podido captar la tragedia del pro-

ceso expresivo, ni el encadenamiento que supone la lengua para esa entidad llamada el 'espíritu humano'; presos en los esquemas de un sistema de signos y de estructuras no podemos nunca, como Ireneo Funes, trasladar al sistema el variante y múltiple mundo de nuestra experiencia y siempre nos quedamos cortos y no llegamos nunca, bajo ninguna circunstancia, a transmitir a los demás el exacto contenido emocional, lógico y, sobre todo, vital, de nuestro mundo interior; la captura de la realidad exterior es siempre un doloroso proceso en el que dejamos piel, sangre y huesos; pero la transmisión de este trauma heroico es un restañar de la herida provocada en el proceso anterior. Funes, en su rudeza y en su ingenuidad suprahumana, está muy cerca de la teoría crociana de la comunicación poética y muy cerca también de los grandes teóricos contemporáneos de las doctrinas de la significación. Este es, pues, el laberinto de Funes; este es nuestro laberinto.

Como el mismo Borges señala con cierta emoción contenida: "Los dos proyectos que he indicado (un vocabulario infinito para la serie natural de los números, un inútil catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo) son insensatos, pero revelan cierta balbuciente grandeza. Nos dejan vislumbrar o inferir el vertiginoso mundo de Funes". La admiración de Borges y el extraordinario afecto que ha puesto en la recreación de este eminente personaje, nos hacen creer cada vez con más convencimiento que nos encontramos ante una de las páginas de más alto contenido autobiográfico en toda la obra del ilustre escritor argentino; Borges ha creado, en su obra de ficción, una nueva forma de expresión dentro de la tradición narrativa en lengua española; la búsqueda de la palabra exacta, unívoca, definida en todos sus contornos, es algo que se transparenta en cada una de sus líneas, en cada una de sus palabras, de sus definiciones, de sus adjetivaciones y de todas las consecuencias que puede tener un término puesto en un lugar determinado. El mundo de Borges, tanto el formal como el de contenido, es de una precisión casi matemática. Ireneo Funes es el Borges auténtico, el Borges de los infinitos recuerdos, de los paradigmas matemáticos, el de la palabra intransferible, el del gesto decisivo; es el Ireneo del laberinto, de este laberinto de múltiples espejos que repiten el eco visual, ya deformado, de la imagen primigenia.

BORGES Y DONNE

ROBERT G. COLLMER

EL POETA INGLÉS metafísico del siglo XVII, John Donne, ha sido identificado por un estudio reciente de poseer una "inglesadez esencial".¹ Esto se refiere evidentemente a algún aspecto del carácter inglés o al modo de expresar, que se refleja en este autor, quien, a pesar de haber muerto en 1631, es probablemente el antecesor de más influjo en la poesía norteamericana e inglesa moderna. No obstante este rasgo de nacionalidad y prominencia literaria singular (y para los propósitos de este discurso no es necesario elaborar sobre Donne como un típico autor inglés), se descubre un extenso reconocimiento internacional.

Empezó esta fama internacional con los comienzos del siglo XVII, cuando el poeta y diplomático holandés, Constantijn Huygens, conocido personal de Donne, tradujo diecinueve de sus poemas y los desparció entre el círculo literario más destacado en Holanda. Al estudiar una lista de idiomas europeos de hoy, se encuentran nombres prominentes de intérpretes de Donne. En francés notamos, por ejemplo, Augusto Morel, Pierre Legouis y Robert Ellrodt. En italiano se distingue Mario Praz, cuyas investigaciones han modificado muchas ideas de los críticos literarios norteamericanos e ingleses. Los holandeses contemporáneos han resurgido con estudios por J. van Dorsten y A. G. H. Bachrach. El interés alemán se representa por Philip Aronstein, J. Kortemma y Arno Esch, entre otros. También se han hecho traducciones al checo y estudios en danés y sueco. Más allá de Europa, Donne es reconocido en distantes lugares como la India y el Japón.

Una lengua significante carece de reacciones hacia Donne. La española es esa lengua, y es irónico que Donne mismo se familiarizó con este idioma más que ningún otro autor de la Gran Bretaña desde su época hasta el siglo presente. Pero aún existe en este idioma una pequeña cantidad de materia

¹ Odette de Mourgues, "The European Background of Baroque Sensibility", *From Donne to Marvell*, ed. Boris Ford (Baltimore, 1956), pág. 97.