

CALLES, ARRABALES Y OCASOS: PUNTOS DE CONTACTO ENTRE DOS MUNDOS DE BORGES

CECIL G. WOOD

Según los comentarios de varios críticos sobre la poesía de Borges, el intento del escritor ha sido transformar la realidad que le rodea mediante el uso de símbolos desarrollados en esa misma realidad a una nada, una irrealidad, o una realidad interior que forme la base y la esencia de su creación poética.¹ Martin S. Stabb, por ejemplo, en su obra *Jorge Luis Borges*, se refiere a la dicotomía implícita en la creación de estos dos mundos cuando escribe, en forma de resumen, "It may be a valid generalization to say that in all his writings, Borges seeks out the passive and manageable facets of reality in order to facilitate the creation of his own internal world" (p. 32).

En la poesía temprana de Borges, esta polarización de mundos aparece ya en forma simbólica cuando el autor establece una analogía entre Buenos Aires y la realidad/universo; la pampa o la noche y la irrealidad/Nada. La dicotomía que resulta de la oposición de los dos mundos forma una parte esencial del concepto del poeta sobre la creación lírica. Borges ve la necesidad de evadir la presencia acosadora de la realidad que le quita la posibilidad de crear, para llegar de este modo a un mundo de irrealidad que le ofrezca la tranquilidad y la calma necesarias a su labor poética. Pero la transición de un mundo al otro no se logra sin dificultad, y Borges se vale de unos puntos de contacto—arrabales, calles y ocasos—para facilitar dicha transición. En este estudio, después de presentar unas observaciones sobre algunos aspectos de la teoría poética de Borges que le han servido de estímulo y guía en su producción lírica, mostraré el desarrollo de los elementos de transición tal como funcionan simbólicamente en su poesía temprana. Luego, con un análisis del poema "Insomnio" (1936), indicaré cómo Borges se esfuerza por trascender la realidad en un intento de llegar a su mundo irreal. Finalmente, señalaré los resultados de tal intento y sus implicaciones para la poesía escrita posteriormente.

Ya en 1921 Borges nos había dado una idea bastante clara de su teoría poética en el ensayo titulado "Ultraísmo."² Primero, el deseo de inquisición metafísica le conduce a Borges a indagar en la esencia de la realidad. Adopta, como consecuencia, aquellos aspectos de la filosofía de Berkeley, Hume y Schopenhauer por los cuales ellos atribuyen la existencia de la realidad sólo a la voluntad del individuo que la está percibiendo. Dios, más que el creador tradicional, resulta ser un mero espectador que mantiene la existencia del universo por su continua vigilia. Borges lleva esta teoría un paso más cuando se basa en la filosofía gnóstica para sugerir que este Dios será un dios malévolo que amenace con aniquilación el universo entero mientras hay pocos individuos que lo vigilan. Las implicaciones de este concepto para la poesía de Borges estriban en que el poeta, como un dios, tiene la posibilidad de convertirse en el man-

tenedor del universo ya que éste requiere una vigilia continua para que no termine en la aniquilación completa.

El otro aspecto de su teoría es un concepto del ejercicio creador como una transformación de la realidad concreta en su mundo interior por medio de la fantasía, de la cual, según él, se ha fabricado toda la literatura. La fantasía la ve como una actividad mental y de ella viene la capacidad de soñar—un sueño bien controlado muy parecido al ensueño de Vicente Huidobro que le permite al poeta acercar los elementos más dispares del mundo objetivo para producir una realidad creada.³

Aunque fuera muy difícil generalizar sobre el contenido temático de estas colecciones—*Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), y *Cuaderno San Martín* (1929)⁴—no se arriesgaría mucho al decir que en su mayoría esta poesía se basa en evocaciones de la ciudad natal del poeta.⁵ Es de notar, sin embargo, que la ciudad que Borges describe no es la misma que había dejado como niño; que la diferencia de siete años había producido en él una fuerte añoranza y un deseo irresistible de captar la esencia de Buenos Aires tal como la había rememorado con todas sus asociaciones románticas.⁶ Para Borges, lo único auténtico que había quedado del Buenos Aires que conocía eran los ocasos, los arrabales, los patios, y las viejas calles, un conjunto de elementos que físicamente formaban un lazo con lo cual, para él, era la cosa de mayor arraigo temporal—la pampa.

Tanto la pampa como la noche ocupan un lugar de cabal importancia en esta poesía temprana de Borges. Para él, las dos llegan a simbolizar la plenitud de posibilidades creadoras, aquel estado en que el poeta puede alcanzar el sueño y, por ello, el nivel de máxima creación. En "Calle desconocida" (FBA, p. 15), uno de los primeros poemas de *Fervor de Buenos Aires*, Borges empieza su elaboración de este concepto cuando escribe que "la venida de la noche se advierte / como una música esperada" (p. 15). Más tarde, en "La guitarra" (FBA, p. 40), el poeta establece, con una serie de afirmaciones anafóricas (usa la palabra "vi") la grandeza de este fenómeno y la potencialidad que ofrece para la creación. Valiéndose de la misma técnica anafórica en el poema "Al horizonte de un suburbio" (LE, p. 79), Borges vuelve a afirmar su actitud hacia la pampa que simbólicamente permea su vida entera. Culmina su apóstrofe con unos versos que tienen algo de tono bíblico cuando asevera, "Pampa sufrida y macha que estás en los cielos, / no sé si eres la muerte. Sé que estás en mi pecho" (p. 80).

Borges establece una analogía entre la pampa y la noche al sugerir, en el poema "Caminata" (FBA, p. 59), que es durante este período que puede realizar todo su poder creador. Otro ejemplo de la fecundidad creadora que ofrece

la noche aparece en el poema "Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad" (LE, p. 97) donde, después de una comparación desfavorable con el día, Borges afirma, "Pero la antigua noche es honda como un jarro / De agua cón-ava" (p. 97).

Bastan otras dos referencias que acusan la plenitud creadora de este período nocturno para terminar nuestra alusión al desarrollo de su valor simbólico. En "Casi juicio final" (LE, p. 106), Borges habla en términos de la "variedad de la noche" y luego, en "Mi vida entera" (LE, p. 110), poema de afirmación vital, termina la obra con un paralelismo muy hábilmente elaborado que usó para contrastar la noche y el día en términos de sus posibilidades creadoras: "Creo que mis jornadas y mis noches igualan en / pobreza y en riqueza a las de Dios y a las de todos los hombres" (p. 111). Es hacia este fin de una noche o una pampa llenas de posibilidades creadoras que se dirige la búsqueda de Borges en su deseo de trascender la realidad concreta. Para llegar a este fin, el poeta se vale de los únicos elementos restantes que puedan proporcionarle una conexión entre la realidad y su mundo deseado, o sea las calles, los ocasos y los arrabales del viejo Buenos Aires.

Desde el poema inicial de *Fervor de Buenos Aires* se trasunta el deseo de trascender la realidad inmediata, un deseo de evasión a lo irreal. En este primer poema, "Las calles" (FBA, p. 11), después de distinguir entre las ruidosas del Buenos Aires contemporáneo y las dulces del arrabal viejo, Borges fija la atención del lector en éstas para afirmar que "son todas ellas para el codicioso de almas / una promesa de ventura" (p. 11). Vuelve a enfatizar esta afirmación en otros dos versos, "y por ella... / anda nuestra esperanza" (p. 12), y por fin, establece firmemente la idea de las calles como medio de llegar al estado creador con una expresión optativa que aparece en la última estrofa:

Hacia los cuatro puntos cardinales
se han desplegado como banderas las calles;
Ojalá en mis versos enhiestos
vuelen esas banderas. (p.12)

Otra vez, las calles sirven como punto de contacto entre los dos mundos de Borges cuando, en "La Plaza San Martín" (FBA, p. 19), empieza escribiendo, "En busca de la tarde / fui apurando en vano las calles" (p. 19). En "Atardeceres" (FBA, p. 69), vuelve a emplear la calle como elemento conductor, combinándola con el ocaso que está desempeñando una función parecida—la de "un ancho sueño [abierto] hacia cualquier azar" (p. 69).

Este deseo de trascendencia, de evasión a lo irreal, se repite en otros poemas de las tres colecciones, mientras que se van urdiendo simbólicamente los elementos que el poeta empleará como puntos de contacto en la búsqueda de su fin. Los arrabales y los suburbios del sur de Buenos Aires son otros elementos fronterizos que facilitarán al poeta el pasaje a su mundo de lo irreal. En el poema "Cercanías" (FBA, p. 65), Borges menciona "los sitios / donde se desparrama la ternura / y el corazón está consigo mismo" (p. 66), y entre ellos figuran los arrabales: "Las encrucijadas oscuras / que lancean cuatro infinitas distancias / en arrabales hechos de acallamiento y sosiego" (p. 65).

Luego, en poemas como "Mi vida entera" (LE, p. 110), "Al horizonte de un suburbio" (LE, p. 79), o "Versos de catorce" (LE, p. 116), continúa su elaboración del valor simbólico de los elementos mencionados.

Pero es el ocaso, por su continua repetición, que llega a simbolizar el elemento que, más que ningún otro, le proporciona al poeta la oportunidad de alcanzar la noche y por ella la plenitud de las posibilidades creadoras. En los primeros versos de "Calle desconocida" (FBA, p. 15), el ocaso se establece como momento de transición y el deseo de la irrealidad, simbolizada por la noche, "se advierte / como una música esperada" (p. 15). La mención del ocaso con sentido parecido aparece en "Atardeceres" (FBA, p. 69), "Ultimo sol en Villa Ortúzar" (LE, p. 112), y "La noche de San Juan" (FBA, p. 61), donde se ve muy claramente la función conductora del elemento cuando el poeta escribe en este último, "El poniente implacable en esplendores / Quebró a filo de espada las distancias" (p. 61).

Este fuerte deseo del poeta de trascender la realidad concreta mediante los elementos simbolizados que le facilitan la entrada en su mundo irreal, se ve dificultado por la presencia insistente de la misma realidad. La intromisión de esta presencia, reforzada por los espejos que simbólicamente la reflejan y multiplican, rompe las posibilidades creadoras del poeta. Ya en "Vanilocuencia" (FBA, p. 26), Borges experimenta la dificultad de lograr la expresión deseada a causa de la presencia de esta realidad y en "Sala vacía" (FBA, p. 28), los intentos de evocar el pasado de su infancia se encuentran con:

La actualidad constante
convinciente y sanguínea que
aplaude en el trajín de la calle
su plenitud irrecusable
de apoteosis presente. (pp. 28-9)

Sin embargo, es en "Insomnio" (OP, pp. 161-3), poema escrito en 1936, y sólo publicado en 1943, en que Borges expresa con singular claridad los resultados de su experiencia poética hasta entonces y sus preocupaciones sobre la creación lírica. De esta manera, integra la teoría y los símbolos que había desarrollado en su producción anterior. En este momento en su intento de servirse de tales símbolos para facilitar su trascendencia de la realidad de Buenos Aires, y luego su entrada en el mundo ideal de las pampas, el poeta parece haber logrado su deseo de evasión a lo irreal. Una vez cumplida esta transición, sin embargo, se da cuenta de que no ha realizado el estado de perfección anhelado. La noche y las pampas no le ofrecen la calma ni la tranquilidad esperadas—o sea, las posibilidades de quedarse en el estado creador que, para él, equivale al sueño. Ahora parece que la afirmación de fe en la vida presente en poemas como "Casi juicio final" (LE, p. 106) y "Mi vida entera" (LE, p. 110), se ha trastocado al desengaño y la angustia revelados en "Insomnio."

El poema empieza con una estrofa donde el uso del hipébaton y la repetición anafórica sirven para destacar el carácter duro y opresivo de la realidad que puebla la noche. El valor semántico de los verbos "revienten" y "desfonden," junto con el de "fierro," está reforzado por el uso

de frases con sentido parecido para enfatizar el tono establecido en el primer verso ("De fierro").

En la segunda estrofa, el otro polo del poema, un yo angustiado y desengañado, se introduce. El verbo "ha fatigado" capta por la transferencia del significado, la lasitud del yo, a la vez que sugiere la tarea que ha emprendido en su búsqueda de la trascendencia y de la creación. En el resto de esta estrofa el poeta usa la anáfora para acumular la serie de elementos que debieron ofrecerle la facilidad de alcanzar su deseado estado de creación. La seriación acaba con el verso "en la noche repleta donde abundan el caballo y el hombre," donde el poeta apunta la pampa y la noche que, juntas, simbolizan el ambiente en el cual se produce el estado referido. Los dos versos que terminan esta estrofa resumen el concepto de la noche en la teoría lírica de Borges. La noche, como sugiere, es vasta, pero la vastedad es del "olvido"—o sea, esta característica que en su mundo representa el estado en que el poeta se ha divorciado por completo de la realidad concreta. Pero la noche también tiene "la precisión de la fiebre," o en otras palabras, la posibilidad de lograr una creación perfecta.

En este poema, sin embargo, la voz no logra tal perfección a causa de la presencia insistente de la realidad. Con un empleo hábil del polisíndeton y de la zeugma, Borges acumula una infinidad de objetos del mundo real, multiplicados por el espejo, que han seguido al yo por las calles hasta el arrabal fronterizo que separa lo real de lo irreal. Por esto, la búsqueda de la inventiva resulta infructuosa, el sueño no se ha podido conciliar, y el poeta no ha logrado su trascendencia de la realidad: "En vano espero / las desintegraciones y los símbolos que preceden al sueño" (p. 162). El énfasis en la futilidad de la búsqueda se produce con el empleo diestro del tamaño de los dos versos donde el segundo, largo y dilatado, sugiere la espera, y contrasta con el primero, breve y decidido, que indica la certidumbre del fiasco. El tono irónico indicado se hace aun más fuerte en la estrofa siguiente, y a él se añade una nota de resignación cuando el poeta yuxtapone el macrocosmo del universo y el microcosmo de su cuerpo para mostrar que nada ha sido afectado por su fracaso personal.

En la estrofa parentética, la voz poética empieza una reacción fuerte y angustiada frente a su situación. Rechaza los elementos que debieron conducirlo a su estado anhelado ya que, al no dejar de acosarle, le están convirtiendo en un "aborrecible centinela." Además, la estrofa sirve como lazo con un pasado en el cual la voz ha expresado su actitud escéptica hacia el valor de la continua presencia de ciertas realidades ("el canto del pájaro," "el agua crapulosa de un charco") en el atardecer. Está sugiriendo, tal vez, que aquellas manifestaciones de la naturaleza le resultan indeseables puesto que no le proporcionan ningún estímulo creador. Sólo representan formas perfectas, naturales, dentro del contexto de una realidad que no le interese a él como verdadero poeta.

Hacia el final de la próxima estrofa, el poeta indica que ha traspasado toda barrera, que ya ha atravesado el suburbio y está en la pampa. Pero la actitud negativa que de-

muestra hacia ésta con el uso de palabras peyorativas revela su fuerte desengaño frente al fracaso. Resulta que, ya traspasados los arrabales, las calles, y los ocasos, el mundo idealizado de la pampa todavía está lleno de aquella realidad acosadora que él caracteriza, o como "colocaciones inmóviles" que originan en la pampa misma, o como "sobras de Buenos Aires."

La penúltima estrofa marca el punto culminante de la angustia del poeta ya que no puede efectuar su pensada creación lírica. Su inventiva se ha restringido ahora al mantenimiento de la realidad, o sea, la creación "en la terrible inmortalidad," en la "vigilia espantosa." En este poema, Borges parece haberse dado cuenta por fin de la imposibilidad de escapar de esta "inevitable realidad." Como diría más tarde en un ensayo, "El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges."⁷ Por eso, adopta una variación de las teorías filosóficas ya mencionadas para desarrollar una manera de acercarse a la creación poética que contraríe el efecto chocante de su nueva conciencia. Le confiere a la realidad una importancia no tenida antes en su poesía al indicar su desprecio por la "indiferencia de cuantos estén dormidos o muertos" y enaltecer de esta manera el valor de mantener el universo, en otras palabras, crear en la vigilia.

Valiéndose de una fluidez estructural y la repetición de unas palabras negativas, Borges introduce el concepto de la inmortalidad, de la persistencia de todo hombre en el tiempo para asegurar la permanencia de una realidad que desaparezca sin su continua vigilia. Sugiere con la equivalencia "dormidos o muertos," que la muerte ya no es la muerte, sino una vigilia constante que ofrece, como el sueño, posibilidades de creación.

En esta estrofa Borges revela su intento de reconciliar el concepto del *sueño como creación* con el de la *vigilia como creación*. Se ha aprovechado Borges de su encuentro angustiado con la "inevitable realidad" para evolucionar un proceso que le permita seguir la búsqueda de su ideal de alcanzar la perfección a través de la actividad lírica.⁸ Los dos últimos versos de "Insomnio" captan la esencia del método con la sugestión que la vigilia ya se había convertido en sueño ("amanecerá en mis párpados apretados") y la misma idea se expresa más directamente cuando Borges escribe en su "Arte poética": "Sentir que la vigilia es otro sueño / Que sueña no soñar y que la muerte / Que teme nuestra carne es esa muerte / de cada noche, que se llama sueño" (H, p. 101).

"Insomnio" puede considerarse como una clave en la trayectoria lírica de Borges, ya que sirve como resumen de su ejercicio literario hasta este punto, y ofrece indicios claros de la dirección que seguiría y que, en efecto, ha seguido en su producción posterior. La condensación de pensamientos y la intensidad de expresión logradas en el poema, junto con la fluidez del lenguaje que contribuye a un estilo y un tono casi coloquiales, son aspectos que caracterizarán la poesía escrita después de 1936 y que se revelan en creaciones como "La noche cíclica" (OP, p. 164), "Poema conjetural" (OP, p. 170), o "Los espejos" (H,

p. 61). Además, la preocupación con la realidad que se destaca como foco central del poema estudiado, y el intento del poeta de deshacerse de ella, o mediante el sueño, o por medio de la vigilia, infunden la base de su lírica posterior. Hay un deseo de abstraer todo lo que se percibe como realidad por someterla a las nociones de tiempo y espacio que Borges ha desarrollado como parte de su armazón teórico-filosófica.

La evidencia de tal intento se revela hasta en los títulos de varios poemas ("A la *efigie* de un capitán de los ejércitos de Cromwell," "Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos," "Alguien," "A una moneda"),⁹ donde el uso del artículo indefinido u otras palabras indefinidas sugiere el deseo de querer efectuar "the dulling of reality's edges" para conseguir "a special advantage in his task of

shaping the external world."¹⁰

La búsqueda idealista de Borges sigue y se expresa en varios poemas de sus tres colecciones *El otro, el mismo* (1969), *El oro de los tigres* (1972), y *La rosa profunda* (1975). Se destaca, por ejemplo, en "A un poeta menor de 1899" que, al incorporar muchos de los elementos que habían caracterizado "Insomnio," muestra la continuidad de los intereses del poeta. Es en efecto la preocupación con la realidad expresada en este poema y el deseo de trascenderla para encontrar "del otro lado del ocaso / ... los Arquetipos y Esplendores," junto con el conflicto y la angustia resultantes, que le sirven al poeta de móvil para el desarrollo de algunas de sus mejores composiciones líricas.

Washington University

¹ Véanse, por ejemplo, Marcos Ricardo Barnatán, *Jorge Luis Borges* (Madrid: Ediciones Júcar, 1972); Zunilda Gertel, *Borges y su retorno a la poesía* (México: Ediciones de Andrea, 1968); Manuel Ferrer, *Borges y la Nada* (London: Tamesis, 1971); Martin Stabb, *Jorge Luis Borges* (New York: Twayne, 1970), y Guillermo Sucre, *Borges, el poeta* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1968). Aunque la obra de Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (México: El Colegio de México, 1957), no trata la cuestión con relación particular a la poesía, es de cabal importancia para una comprensión de la manera en la cual Borges se acerca al tratamiento de la realidad en su prosa, y ofrece puntos importantes de correspondencia con la poesía.

² *Nosotros*, 39 (1921), 466-71.

³ Véase Vicente Huidobro, *Obras completas*, ed. Braulio Arenas (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964), I, donde, en los manifiestos, el poeta trata el concepto del ensueño como el estado del poeta para la creación.

⁴ A menos que se lo indique de otra manera, todas las referencias a la poesía de Borges originan en Jorge Luis Borges, *Poemas (1922-43)* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1943), y la explicación de las siglas empleadas es la siguiente: FBA—*Fervor de Buenos Aires*; LE—*Luna de enfrente*; CSM—*Cuaderno San Martín*; OP—*Otros poemas*. Forman

parte de la colección mencionada. H. se refiere a *El hacedor* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1960).

⁵ Poemas como "La recoleta," "El jardín botánico," "La plaza San Martín," "Villa Urquiza" (de *Fervor de Buenos Aires*), o "Calle con almacén rosado," "Al horizonte de un suburbio," "Versos de catorce" (de *Luna de enfrente*), o "Elegía de los portones," "La Chacarita," "Barrio norte," y "El Paseo de Julio" (de *Cuaderno San Martín*), señalan la presencia constante de Buenos Aires como materia prima y tema principal de estas colecciones.

⁶ Para un tratamiento de este aspecto de Buenos Aires en la poesía de Borges, vea James McKegney, "Buenos Aires in the Poetry of Jorge Luis Borges," *Hispania*, 27 (1954), 162-6.

⁷ *Otras inquisiciones* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1960), p. 256.

⁸ Una consecuencia de esta lucha por el ideal es que la obra perfecta ya no es alcanzable. Esto, a su turno, conduce a la tendencia tan marcada en Borges de volver a pulir sus poemas, los cuales considera, no como obras perfectas, sino como creaciones perfectibles. De aquí hay el fuerte sentido de búsqueda que caracteriza mucha de la poesía de Borges y hasta forma un tema principal en *El oro de los tigres* (1972).

⁹ Estos poemas aparecen en *El otro, el mismo* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1969).

¹⁰ Stabb, p. 32.