

Estructura del concepto en la poesía de Borges

Ana Tissera

El objeto de estas páginas es acercarnos al carácter de prosa que a los últimos poemas de Borges otorga su valor conceptual. Si observamos el ritmo, los sonidos aliterados, el uso de imágenes discretamente figuradas, el aliento emotivo que las mueve, no podemos dejar de reconocer el ámbito poético. No obstante, el léxico llano, la sintaxis clara, y, sobretudo, la profundidad de la intención semántica, nos hacen pensar en la prosa. Hay una forma expresiva que adhiere naturalmente a la actitud lírica y, a la vez, cierta libertad de lenguaje que se extiende a las cosas sin el obstáculo de la palabra; el orden, la estructura del concepto, tiene en estos textos tanta fuerza como el artificio verbal y, suponemos, el eje de esas representaciones es el uso del procedimiento enumerativo. Previo situarnos en los caracteres lingüísticos de la poesía de Borges revisaremos el modo en que la enumeración diagrama en ella la forma conceptual. Para el primer paso nos valdremos del aporte que a nuestro tema ofrecen los teóricos del formalismo ruso, la poética de Roman Jakobson y algunas disgresiones de Umberto Eco. Para el segundo tendremos en cuenta la incidencia de Walt Whitman y del pensamiento barroco en la versificación borgeana..

Lingüística y poética

Hablar de prosa poética puede resultar un acto casi mecánico con el que calificamos aquellos versos que llevan algo de prosa o viceversa, aquellas prosas que llevan algo de verso, variables y licencias que tocan el umbral del verso libre. La generalidad de los críticos admite que el verso libre se sitúa en el límite del verso métrico. Se trata, sin embargo, de una noción contradictoria, pues, o bien no existe ningún metro, y entonces el verso libre no es sino una *prosa lírica* cuyos elementos semánticos o gramaticales producen la impresión de 'poesía', o bien existe una organización métrica pero la palabra 'libre' indica que no puede describírsela. La imprecisión de los elementos no sería motivo suficiente para deducir la existencia de un fenómeno diferente. Verso libre sería entonces sinónimo de prosa métrica.

Una fuente ilustrativa del problema la constituyen los aportes de los formalistas rusos, quienes destacaron la diferencia entre el *lenguaje poético* y el *lenguaje cotidiano*. Adjudicaron al lenguaje poético función expresiva y al lenguaje común función comunicativa. El lenguaje poético, situado en el plano

de la expresión, puede entonces hacer uso de relaciones transracionales mediante la alteración de las convenciones lingüísticas, mediante la intromisión de figuras retóricas, mediante la incorporación de tropos ajenos al mundo referencial. El lenguaje cotidiano, en cambio, para realizarse en el plano de la comunicación, debe cuidar el orden lógico que estructura las palabras en la oración y la coherencia de las oraciones que construyen la idea. Si bien la función comunicativa y la función expresiva son inseparables y no desaparecen ni en el lenguaje poético ni en el lenguaje prosaico, el dominio de una sobre otra define los caracteres del acto del habla.

El formalismo ruso observó que la manipulación métrica del *ritmo* era el punto diferencial entre la prosa y el verso. El concepto que propone O. Brik en "Ritmo y Sintaxis",ⁱ establece que, científicamente, el ritmo es un movimiento mostrado de una manera particular, y es necesario diferenciar entre lo que es el *movimiento* y lo que es el resultado del movimiento: "Si una persona salta en un terreno pantanoso y deja sus huellas, aunque esta sucesión de huellas sea regular, no es un ritmo. Los saltos tienen lugar siguiendo un ritmo, pero las huellas que dejan en el suelo no son más que datos que sirven para juzgarlas... De igual modo el poema impreso en un libro no ofrece más que las huellas del movimiento. Sólo puede ser presentado como ritmo el discurso poético y no su resultado gráfico."ⁱⁱ Interesa, pues, el movimiento que lleva al discurso poético, no las formas métricas posteriores a él. No es, empero, un movimiento arbitrario; el ritmo del verso, añade Brik, se somete a dos tipos de leyes: las leyes de la sintaxis prosaica, que prohíben incurrir en confusiones semánticas, y las leyes de la sintaxis rítmica, requisito fundamental para que el verso sea discurso estético.

En términos de Tomashevski la propuesta se explica como el *impulso rítmico* o la dominante del verso, "el que rige la elección tipológica de las formas particulares en las obras de un poeta o de un estilo poético".ⁱⁱⁱ Se diferencia del metro porque es menos rígido que éste; no sólo observa los fenómenos de la métrica tradicional, sino también todo el complejo de fenómenos psíquicos que, aunque sentidos confusamente, tienen un valor estético potencial. Al obedecer al impulso rítmico lo que hace un poeta es organizar el discurso siguiendo las leyes del ritmo del habla, leyes más interesantes que el análisis de normas métricas definitivamente establecidas. Agrega que para estudiar el impulso rítmico deben observarse las variantes de un verso, la frecuencia con que aparecen, las desviaciones, el sistema que organiza los aspectos fónicos, y las funciones constructivas de las desviaciones en que se incurre. En síntesis, el impulso rítmico canaliza dominios autónomos de verso libre con sus particulares dominantes métricas.

Otra fuente de importante de esclarecimiento teórico encontramos en los trabajos de Roman Jakobson, quien, con criterio estructural, otorga a un

recurso, el *paralelismo*, valor fundamental en la determinación rítmica del poema. Los elementos que incorporan los versos, dice, suelen presentarse con análogas estructuras gramaticales. Jakobson, reconoce que en este tema el poeta Gerard Manley Hopkins (1844-1889) fue un precursor: "la parte de artefacto en poesía, tal vez podríamos decir con razón todo artefacto, se resume en el principio de paralelismo".^{iv} Hopkins afirma que la poesía se estructura mediante constantes juegos de paralelismos y que esta técnica de construcción se encuentra tanto en la poesía hebrea como en la sacra y hasta en la complejidad del verso griego, italiano e inglés. Se trataría de un sistema de correspondencias continuas que se encuentre en diversos niveles: en la disposición de las construcciones sintácticas, en las formas gramaticales, en las categorías gramaticales, en las identidades del léxico, en las combinaciones de sonidos y hasta en los esquemas prosódicos. Tal principio confiere a los versos homogeneidad y diversidad. Todas las variaciones se ajustan a una matriz integral que las distribuye.

Explica Roman Jakobson que el paralelismo no es un recurso que sea privativo de la poesía. Si en ésta la base del procedimiento es la repetición melódica de las unidades recurrentes en el verso, en la prosa la base del procedimiento es la repetición de unidades semánticas también relacionadas por similitud o contraste. La poesía establece relaciones de similitud en el plano sintagmático. La fuerza de la poesía se apoya en el sonido; en la prosa importa más la significación que el sonido. El símbolo, el lenguaje metafórico, representa la actividad selectiva de la lírica; el *concepto*, la idea metonímica, representa la actividad combinatoria del *lenguaje prosaico*. El poeta ejercita la percepción de la experiencia. El ensayista ejercita la decodificación de la experiencia.^v

La *prosa literaria*, agrega, ocupa una posición intermedia entre la poesía y la lengua de comunicación ordinaria, y no hay que olvidar que es "incomparablemente más difícil de analizar un fenómeno intermedio, de transición, que estudiar fenómenos extremos.... .se trata simplemente de afinar los métodos y de no perder nunca de vista que no hay prosa literaria única sino sólo una serie de grados que la aproximan a uno de los extremos citados, a la vez que la alejan del otro."^{vi}

Finalmente, ya en nuestros días, vamos a Umberto Eco. En "El signo de la poesía y el signo de la prosa",^{vii} dice, con natural simpatía, que la diferencia entre prosa y poesía es, en primer lugar, una cuestión gráfica: la poesía cambia de renglón antes que la prosa. Son distintas modalidades de uso de los signos que el semiólogo analiza bajo el criterio hjemsleviano de *expresión y contenido*, ya que ambos aspectos del signo tienen, a su vez, pertinencia formal. Eco pretende distanciarse de la visión aristotélica de *póiesis*, en tanto el carácter de universalidad que el filósofo otorga al lenguaje poético es también aplicable al

lenguaje no poético. Rechaza también la idea de Jakobson, por la cual se identifica a la poesía con el lenguaje metafórico y a la prosa con el lenguaje metonímico, pues considera que la modalidad poética no es mero artificio retórico sino la decisión de usarlo (propuesta que se acerca a la de los formalistas rusos: el poeta elige previamente su forma y luego deja sus huellas). Habría entonces, según Eco, a la hora de poetizar, dos instancias, la elección de un ritmo fónico y la elección de lo que se quiere decir. "La medida del verso es un obstáculo elegido para provocar un extrañamiento semántico".^{viii}

En cuanto a los caracteres de la *prosa*, Eco realiza una importante contribución. Sostiene que la adecuación es inversa a la de la poesía; el movimiento no subordina el contenido a la expresión rítmica sino la expresión al *contenido*; en la poesía el ritmo elige las palabras, en la prosa las palabras son elegidas por el contenido. Una vez logrado el esfuerzo de hallarlas, las opciones para la prosa son gramaticales: o la *enumeración paratáctica* si se trata de sumar elementos o, si se trata de medir relaciones de causa y efecto, la *subordinación* de premisas y proposiciones. "El principio de la prosa es *rem tene, verba sequentur*; el de la poesía, *verba tene, res sequentur*" : a cosas tenues, palabras acompañadas; a palabras tenues, cosas acompañadas. La prosa se mueve de este modo en un *radio facilis*, en un marco lexical amplio pero de menos opciones sintácticas; la poesía, en vez, transita en un *radio difficilis*, con menos atribuciones léxicas y más posibilidades de expansión sintáctica.

Las observaciones nacen del análisis y funcionamiento del aspecto verbal de la escritura. Entendemos, sin embargo, que la diferencia fundamental entre prosa y poesía no es de orden formal. Si bien Eco afirma que el ritmo es a la palabra poética lo que el contenido a la prosa, al insinuar tras ambos ejercicios escriturales dos concepciones del mundo, una *visión cosmológica* en la prosa, y una *intención paralingüística* en poesía (a la prosa la preceden hechos, la crean, deciden su destino, "narrar en prosa es concebir un mundo"; escribir poesía, en cambio, es mirar el mundo "como las limitaciones del verso le imponen") está aludiendo en ambos casos a hechos lingüísticos determinados por el ritmo interior de cada sujeto escribiente. Con lo cual se volvemos a la idea de impulso rítmico descrita por Tinianov.

Respecto a las situaciones fronterizas - que constituyen, por cierto, la norma-, es decir los casos en que la modalidad poética se observa en la prosa y viceversa, Eco, como Jakobson, opina que "siempre una elección de estilo coherente establece el principio de la poesía en la prosa", y que "siempre que un modelo no lingüístico de contenido ha dirigido la elección de las cadencias lingüísticas, el principio de la prosa se establece en la poesía".

Consideramos suficiente la revisión teórica y regresamos a Borges. Atendemos en un poema el funcionamiento de las premisas propuestas:

lenguaje poético / lenguaje prosaico (Brik), impulso rítmico (Tomashevski); paralelismo, concepto-prosa literaria (Jakobson); expresión-poesía / contenido-prosa, enumeración paratáctica y relaciones subordinadas, hecho cosmológico / hecho paralingüístico (Eco).

Una pieza de hotel, igual a todas.
 La hora sin metáfora, la siesta
 que nos disgrega y pierde. La frescura
 del agua elemental en la garganta.
 La niebla tenuemente luminosa
 que circunda a los ciegos, noche y día.
 La dirección de quien acaso ha muerto.
 La dispersión del sueño y de los sueños.
 A nuestros pies un vago Rhin o Ródano.
 Un malestar que ya se fue. Esas cosas
 Demasiado inconspicuas para el verso.

Ceniza, *Los Conjurados*

El texto admite el siguiente análisis:

1 - La matriz integral del poema son las *enumeraciones* que se explicitan en forma contigua en respectivas *frases nominales*, cuya repetición conforma el carácter no idéntico pero sí *paralelo* de las mismas. Todos los elementos listados son sintácticamente núcleos de construcciones sustantivas modificados directa o indirectamente por otros constituyentes, -artículos, adnominales, calificativos y hasta por otras construcciones adjetivas y sustantivas-. Ellos son:

Una *pieza* de hotel igual a todas.....(*indeterminativo, N, adnominal*)
 La *hora* sin metáfora.....(*det., N, adnominal*)
 la *siesta* que nos disgrega y pierde.....(*det., N, sub. adjetiva*)
 La *frescura* del agua elemental en la garganta(*det., N, adnom., adnom.*)
 La *niebla* tenuemente luminosa
 que circunda a los ciegos noche y día.....(*det., N, calificativo, sub. adjetiva*)
 La *dirección* de quien acaso ha muerto..(*det., N, sub. adnominal*)
 La *dispersión* del sueño y de los sueños(*det., N, adnominal, adnominal*)
 Un vago *Rhin o Ródano*.....(*indet., calif., N, N*)
 Un *malestar* que ya se fue.....(*indet., N, sub. adj.,*)
 Esas *cosas* (son) demasiado inconspicuas para el verso...(demonstrativo, N, predicativo)

El último verso sintetiza a los anteriores. Se diferencia de ellos porque comienza con un demostrativo, *Esas*, y porque es el único que tiene un verbo implícito. Los otros verbos, cinco, integran las proposiciones subordinadas adjetivas que se añaden a los núcleos *siesta*, *niebla*, *quien* y *malestar*. Cinco son también los sintagmas que carecen de verbo.

2 - La forma gramatical que define la estructura del poema es, sin embargo, el *artículo* que determina o indetermina los nombres enumerados. Los indeterminantes abren y cierran el listado de elementos: *Una pieza de hotel*, *Un vago Rhin o Ródano*, *Un malestar que ya se fue*. La imprecisión, propia de este modificador, delinea circularmente la enumeración, se llega al mismo indistinto punto del comienzo: se trata de cualquier cuarto, de cualquier río, de cualquier malestar; la diferencia se encuentra en la dimensión espacial de unos y en la dimensión personal de otro; el sitio se ha diluido; también la incertidumbre.

Los determinantes están enmarcados por los indeterminantes, representan el circuito medio de la transfiguración y aluden a nombres familiares, a la precisión del entorno y de la persona involucrada en ese espacio que, a su vez, nos involucra: la *siesta que nos disgrega*, la *frescura elemental en la garganta*, la *niebla que circunda a los ciegos*, la *dirección de quien ha muerto*; calor, temperatura, desintegración; boca seca; ojos en penumbra; memoria del ausente, miedo de encontrarlo. Es una experiencia genérica, común a todos los hombres mortales.

3 - La experiencia se abre, se desmaterializa. Esto puede verificarse en la progresiva abstracción de las categorías sustantivadas: *pieza*, *hora*, *siesta* / *frescura*, *niebla* / *dirección*, *dispersión* / *Rhin*, *Ródano*, *malestar*. El recurso enumerativo atañe a elementos que podrían agruparse en pares equivalentes de la siguiente manera: connotaciones espacio-temporales / connotaciones sensoriales / connotaciones no sensoriales / connotaciones no espaciales y no temporales. El desprendimiento de la vida sensorial juega equidistantemente con los indicios tempo-espaciales. Son, sin embargo, polos equivalentes, no idénticos. La desigualdad favorece a las dos últimas secuencias de pares, las no sensoriales, las atemporales y aespaciales, las que describen el paso a la ausencia. De agobio a paz. De individuo a género, de contingencia a nada.

El comentario ha servido para familiarizarnos con el ritmo fónico y métrico del poeta Borges. Observamos, en la reiteración de once versos de también once sílabas, el uso del paralelismo, entendido éste como combinación binaria de equivalencias y similitudes en el juego poético. Hemos registrado la distribución gramatical de los elementos expresivos del poema (frases nominales, determinantes e indeterminantes, categorías sustantivadas) y esbozamos su proyección semántica. Paralelismo, enumeración, aliteración, son

formas estéticas de una actitud previa, el impulso rítmico, de carácter psíquico del poeta.

Ahora bien, ¿dónde está la forma prosaica del texto? Recordemos algunas consignas: el contenido elige la forma de la expresión; se enumeran las cosas del mundo de manera coordinada o, si se trata de relaciones de causa efecto, se usa la forma subordinada; el acto de la prosa es la respuesta escritural a un llamado del mundo, un hecho cosmológico. Preguntamos entonces acerca del equilibrio entre los entes enumerados y los datos causales en el texto: sobre un total de once versos cinco se construyen con elementos subordinados y seis con elementos coordinados. Si el último verso, por la forma disímil de sus constituyentes, fuera excluido, la relación entre parataxis e hipotaxis sería ecuánime, como ecuánime parece el derecho a hundirse a la hora de la siesta y salir de ella. Pero no está excluido. El último verso, al tener un verbo implícito, -(son)-, juega en ambas direcciones: participa de la pasiva actitud que enlista las cosas del mundo y arriesga, ambigüamente, un juicio, *Esas cosas, demasiado inconspicuas para el verso*. El juicio es débil, no alcanza para ingresar al lado explicativo de la subordinación, al lado activo del mundo; es, sin embargo, lo suficientemente fuerte como para insinuar el vacío, el estado de existencia latente y contemplativo.

Tal, entendemos, es el ritmo interior de la prosa poética de Borges. La forma expresiva que el poeta eligió para que el contenido del mundo lo abrace y, a la vez, lo abandone. Sus preocupaciones son anteriores al verso, son el movimiento del poeta, las marcas isotópicas de sus obras. Leyes prosaicas y leyes estéticas procuran en su verso tanta claridad sémica como sonoridad fónica. Creemos que, pese a la armonía que existe entre contenido y expresión, el soporte significacional dominante no está constituido por los rasgos estilísticos, por la intención estética laboriosa, sino por la energía conceptual de los textos. Los conceptos en su poesía son, en su propia recurrencia, los determinantes de otras tantas repeticiones gramaticales. Y el ritmo de esa insistencia es la *enumeración*. Sea entonces un breve apéndice sobre la estructura del concepto en la poética enumerativa de Borges

Concepto y enumeración

La enumeración, dice Borges en 1929 a propósito de Walt Whitman, es uno de los procedimientos más antiguos, "recuérdense los salmos de la Escritura y el primer coro de *Los persas* y el catálogo homérico de las naves, ... su mérito esencial no es la longitud sino el delicado ajuste verbal, las 'simpatías y diferencias' de las palabras". Borges asume la defensa del poeta Whitman frente a la difamación que de su verso hicieron las estéticas europeas, las

políticas “pandilleras del arte”, agrupadas en “comités de izquierdas y derechas”, de “vanguardias y retaguardias”.^{ix} Explica el sentido panteísta del ejercicio whitmaniano como respuesta a la filosofía trascendental de Emerson, con quien Whitman compartió la ética del crecimiento democrático en Estados Unidos durante el siglo diecinueve. La valoración del procedimiento enumerativo y del poeta Whitman se prolonga hasta sus últimos libros (léanse los prólogos de *La rosa profunda*, *La moneda de hierro*, *Los conjurados*).^x

Y es que, en verdad, el ejercicio enumerativo tiene en ambos poetas afinidades: tanto Borges como Whitman profesan un cierto panteísmo por los objetos, los del mundo sensible y los pertenecientes al mundo intelectual; dialogan en un plano universal; y se desdoblán a sí mismos, pues sus biografías fueron construidas por la imagen que la literatura ha forjado de ellos. No obstante, pese a la convergencia semántica la divergencia formal es evidente. El cuidado de la escritura borgeana responde a parámetros clásicos. El efecto estético de los versos de Whitman, es, contrariamente, el caos.

La hipótesis pertenece a Leo Spitzer, quien argumenta la razón del caos enumerativo en la poesía moderna a partir de la innovación técnica que impuso Walt Whitman en el siglo XIX.^{xi} Hasta el siglo diecinueve la escritura poética se inclina a enlistar percepciones armoniosas del mundo que rayan en los tonos del panegírico; se alaba la percepción de las cosas y del cosmos a modo de homenaje a su creador, a Dios; apropiarse de la belleza de lo creado es una manera de merecer a Dios. El monoteísmo que signa hasta entonces la enumeración se torna, en y por la poesía de Walt Whitman, en cosismo. Spitzer llama a esto enumeración caótica. La intención de Whitman, dice el crítico, es representar la perfección del mundo moderno, pero no un mundo sublimado, platónico como el de sus predecesores, sino un mundo desarticulado en el que quepan los objetos materiales y las abstracciones metafísicas, en el que el yo y el sexo, lejos de esconderse, configuren macrocosmos de identidad sensual hasta constituir la “biblia de la carne”, la sacralización del desorden humano.

Spitzer describe, entre otros, el movimiento enumerativo de los poetas del barroco español, Calderón de la Barca y Francisco de Quevedo. La poesía de los siglos de oro insistió en un arte reflexivo, conceptual, que, sin descuidar la elaboración verbal, colocó al hombre en particular disposición mística. La debilidad de la condición humana se manifiesta entonces en un compacto estético perfectamente estructurado: La poesía rodea los problemas mediante estudiados mecanismos de circulación retórica y, cuando vuelve al núcleo inicial, los cierra en versos que los resumen.^{xii} Este mecanismo ha sido llamado por la crítica estilística^{xiii} resumen aditivo. El resumen representa la atmósfera panteísta, el acto creador de lo que, siendo unitario, es diverso; de lo que siendo múltiple es ordenado. De esta manera los fragmentos previos al resumen se equilibran en una fuerza central unificadora: “cuanto más tienden a emanci-

parse las cosas y las palabras, más son la fuerzas coercitivas que debán hacerla volver... el gusto barroco se complace entre las fuerzas centrífugas y centrípedas".¹⁹

Pensamos que los versos de Borges se aproximan a la estructura clásica de la lírica barroca. No se distribuyen azarosamente sino que el planteo inicial, la energía de un concepto, sujeta la recurrencia de imágenes paralelas que le siguen. La enumeración en Borges no es, pues, moderna, no es caótica. Ejercita un "acento de control", fuerzas centrípetas, impulso rítmico primero sobre los elementos que incorpora. Bástenos, para afirmar las diferencias entre Borges y Whitman, sólo oír estos versos:

Giro sobre algo que gira más que la tierra
 Algo que la creación, cuyo abrazo me despierta, estima.
 Tal vez debiera decir más: ¡Esbozos! Intercedo por mis hermanos y hermanas.
 ¿Veis oh hermanos y hermanas mías?
 No es el caos ni la muerte. Es forma, unión, proyecto. Es vida eterna. Es la
 felicidad.

Hojas de hierba, 50, 1860

Defiéndeme, Señor. (El vocativo
 No implica a Nadie. Es sólo una palabra
 De este ejercicio que el desgano labra
 Y que en la tarde del temor escribo.)
 Defiéndeme de mí. Ya lo dijeron
 Montaigne y Browne y un español que ignoro;
 Algo me queda aún de todo ese oro
 Que mis ojos de sombra recogieron.
 Defiéndeme, Señor, del impaciente
 Apetito de ser mármol y olvido;
 Defiéndeme de ser el que ya he sido,
 El que ya he sido irreparablemente.
 No de la espada o de la roja lanza
 Defiéndeme, sino de la esperanza.

Religio Medici, 1643, 1972.

Sin ánimo de polemizar decimos que el salto, el abismo entre ambos poetas pasa por sus respectivas visiones del mundo: fundidos en coro de hombres parecen los versos de Whitman y extraviados en sí mismo se oyen los versos de Borges. El optimismo de uno se opone a la tristeza del otro: *girar*,

despertar, abrazar, interceder, unir, proyectar son acciones que fortalecen el círculo de una esperanza colectiva, mientras que la poesía de Borges se aplica insistentemente a un solo verbo, *defender*, vocablo precativo que convoca sólo dos entes aislados y desiguales: el poeta y un interlocutor difuso que ocupa el lugar de Dios.

En torno al verbo *defender*, empero, coinciden tres agentes: un agresor, un agredido y el ejecutor de la acción protectora. La situación se desencadena a partir del primer elemento que actúa negativamente sobre el segundo quien, dañado, busca auxilio en un tercero. El rol de cada uno de los actores se explicita a lo largo de los catorce versos del poema en cinco instancias marcadas por la función estructurante del imperativo *Defiéndeme*. El vocablo oficia de enumerador sintáctico y preside la construcción de cada una de las secuencias:

1- *Defiéndeme, Señor*. El vocativo *no* implica a *Nadie*.

Es sólo una palabra de este ejercicio (que el desgano labra)
y (que en la tarde del temor escribo.)

2- *Defiéndeme de mí*. Ya lo dijeron *Montaigne y Browne* y un español (que ignoro)

Algo me queda aún de todo ese oro (que mis ojos de sombra recogieron)

3- *Defiéndeme, Señor*, del impaciente apetito de ser mármol y olvido

4- *Defiéndeme de ser* (el que ya he sido), (el que ya he sido irreparablemente)

5- *Defiéndeme*, no de la espada o de la roja lanza sino de la esperanza.

Observamos que sólo tres versos están formados por oraciones simples, -carecen de subordinadas-. Ellos son: el que inicia el texto, el que lo cierra, y el verso que compone la secuencia media. Esto determina la estructura simétrica del poema, pues en los extremos están los sintagmas negativos, y la secuencia media - *Defiéndeme Señor del apetito de ser mármol y olvido*-, es la única que convoca en un mismo verso a los tres agentes de la contienda:

al agresor, el apetito de ser mármol
al agredido, *me*
y al defensor, Señor

Alrededor de ellos se construye el concepto. Distintos atributos se asocian a la función auxiliar del Señor (*Nadie, Montaigne, Brown, espada*), y al mundo agresivo del *alter ego* contra el que se rebela el poeta (desgano, temor, ya he sido). Del poeta agredido sabemos de su presencia por el pronombre *me*, y por el juicio que profiere sobre sí mismo: *algo me queda aún de todo ese oro / que mis ojos de sombra recogieron*. El desarrollo conceptual se lee del siguiente modo:

- La primer secuencia presenta los entes locutivos: el *poeta* y un impreciso tú. La segunda introduce al agresor, mí, el poeta mismo, quien de esta manera admite estar desdoblado: es víctima ante Dios y victimario ante sí mismo. Para explicar esta condición se apela al recuerdo de quienes, igualmente, buscaron combatir las ambición humana, Montaigne y Sir Thomas Browne. Montaigne (1533-1592) vio una alternativa en la utopía del buen salvaje y el Nuevo Mundo;^{xiv} confiaba en que la sabiduría de la naturaleza podía ayudar a sobrellevar el peso de la existencia contami-nada de poder, ya que el hombre es un ser “vano, diverso, ondulante”, y por ende, “no estamos en casa, estamos siempre más allá de nosotros mismos” (*Ensayos*, I, 1). Sir Thomas Browne (1605-1662), a su vez, también cuestionó la fama asentada en intereses creados, porque

Vanamente medimos nuestra dicha con el apoyo de nuestros claros renombres, pues los infames son de igual duración. ¿Quién nos dirá si los mejores son conocidos, quién si no yacen olvidados varones más notables que cuantos duran en el censo del tiempo? Sin el favor del impercedero registro el primer hombre sería tan ignoto como el último y la larga vida de Matusalén fuera toda su crónica. El olvido es insobornable. Los más han de avenirse a ser como si nunca hubieran sido, y a figurar en el registro de Dios, no en la noticia humana... En vano esperan inmortalidad individuos, o garantías de recuerdo.... Es ilusoria su esperanza, hasta en sus mentiras allende el sol y en sus artificios para subir al firmamento sus nombres.” (*Urn Burial*, 1658).^{xv}

- Como correlato de las digresiones anteriores en la tercer secuencia el poeta precisa por qué es su propio enemigo: porque la fama es mármol y olvido, petrifica y abandona.
- La cuarta reitera el deseo de ser otro.
- La quinta *resume*, al modo quevediano, la intención semántica del texto. Ofrece, respecto a las anteriores, una variante: el verbo estructurante no introduce la oración; se encuentra entre una determinación negativa – *no me defiendas de la espada o de la roja lanza-*, y una positiva, *defiéndeme*, sí, *de la esperanza*. La intención, por tanto, es rechazar lo que se tiene, la pasiva celebridad, la esperanza de perdurar, y desear lo negado, la acción contingente de la *espada*. Ante la imposibilidad de cambiar ciertos límites, - *este ejercicio que el desgano labra y que en la tarde del temor escribo-* el poeta apuesta a la ilusión del verso.

Si comparamos el texto en prosa de Sir Thomas Browne con el poema en cuestión podríamos decir, sin faltar a la verdad, que el texto de Borges se construyó en base a la lectura del primero. La idea registrada en un ensayo del siglo diecisiete, leída por el cuando el poeta tiene algo más de veinte años,

origina el texto que escribe al cierre de sus días. La referencia, pues, se poetiza. De ahí que el equilibrio entre la forma expresiva y la densidad conceptual, entre efectos paralingüísticos y representaciones cosmológicas sea patético. El principio de la prosa, según Eco, es *rem tene, verba sequentur*; el de la poesía, *verba tene, res sequentur*; más palabras para cosas tenues, y más cosas para palabras tenues. Porque la poesía sugiere, comprime lo que la prosa dice larga y ortodoxamente. Pero tan tenues son las palabras como las ideas que desarrolla la prosa; lo que cambia es el tratamiento verbal.

El título del poema, *Religio Medici*, obedece a la obra del mismo nombre escrita por Sir Thomas Browne. En ella se lee: “Dos son los libros en que suelo aprender teología: La Sagrada Escritura y aquel universal y público manuscrito que está patente a todos los ojos. Quienes nunca Lo vieron en el primero, Lo descubrieron en el otro”. (*Religio Medici*, I, 16).^{xvi} Dios, entonces, está en la Biblia y en el mundo. Conocerlo es encontrar un punto de ajuste. El poeta Borges parece haber quedado a tientas, sin Escritura y sin acciones participativas, por ello apela a un “Lo” que lo escude del mármol afamado de sus versos. El ámbito barroco ha enriquecido el orden conceptual en la poesía de Borges.

ⁱ - O. Brik, "Ritmo y sintaxis", 1920-1927. En T. Todorov, *Teoría de la Literatura de los formalistas rusos*, S. XXI, México, 1980, pp.-107-144.

ⁱⁱ - Valga una asociación de la palabra **huella**, la que hace Derrida al priorizar el valor de la escritura frente al valor de la lengua: "la escritura es el juego del lenguaje, la **huella** originaria por la cual la lengua queda herida de pasividad" (*De la gramatología*, Bs. As., S.XXI, 1971)

ⁱⁱⁱ - B. Tomashevski, "Sobre el verso", 1927, en Todorov, *Op. Cit.*, pp. 124-126.

^{iv} - R. Jakobson, *Lingüística, Poética y Tiempo*, Crítica, Barcelona 1981, p. 108. El título original del libro es *Dialogues*, con Krystina Pomorska, Flammarion, París, 1980.

^v - En realidad estas oposiciones se aplican a las diferencias entre el arte literario y el arte cinematográfico, a lo que Jakobson llama literatura simbólica y literatura realista en "Similitud y contigüidad en la lengua y la literatura, en el cine y en la afasia"; en "El paralelismo", *Op. Cit.*, p.111, transfiere las diferencias a la poesía y a la prosa.

^{vi} - *Ibid.*, p.112

^{vii} - Umberto Eco, *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Barcelona, 1988. (Primera edición en italiano 1985)

^{viii} - *Ibid.*, pp. 268-279.

^{ix} - "El otro Whitman", 1931, en *Discusión*, 1932. Emecé, Buenos Aires, 1957, p. 52.

^x - La valoración del procedimiento puede también leerse en "Emanuel Swedenborg", *Borges Oral*, Emecé, Universidad de Belgrano, Buenos Aires, 1979, y en *Qué es el budismo*, Emecé, Buenos Aires, 1976.

^{xi} - Leo Spitzer, "La enumeración caótica en la poesía moderna" *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955. Parte del estudio que Schuman ha hecho de tres poetas, Whitman, Rilke, Werfel, en *Enumerative style and its significance*. 1942.

^{xii} - A modo de ejemplo leemos un soneto de Francisco de Quevedo:

Fue sueño ayer, mañana será tierra
poco antes nada y poco después humo;
y destino ambiciones y presumo,
apenas junto al cerco que me cierra.

.....
Ya no es ayer, mañana no ha llegado,
hoy pasa y es, y fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado

Azadas son la hora y el momento,
que ha jornal de mi pena y mi cuidado
cavan en mi vivir mi monumento.

^{xiii} - Ernst Robert Curtius, "Estilo poético medieval y el barroco", *Modern Philology*, 1941, p.325 y subsiguientes. En Spitzer, *Op. Cit.*, p. 150.

^{xiv} - El descubrimiento de América despierta en Montaigne ideas humanistas. Shakespeare y Bacon aprendieron de él la ética del perdón y la caridad. Leyó los relatos de los cronistas de Indias y tuvo conocimiento de las costumbres indígenas. Llegó incluso a preguntarse si el hombre de América no estaría más cerca del Creador, si no era peor que comerse a sus semejantes la actitud europea de esclavizar a las nueve décimas partes de la humanidad y torturarlas en nombre de la religión y la justicia (Comentario de Alfonso Reyes, "El presagio de América", *Ultima Tule*, Obras Completas, tomo XI, FCE, México 1960, p.59).

^{xv} - En Jorge Luis Borges, "Sir Thomas Browne", *Rev. Proa* 7, 1924. Sir Thomas Brownw fue médico, literato y, fundamentalmente, místico.

^{xvi} - En Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones*, Obras completas T.2, Emecé, Madrid, 1989, p. 94.