JORGE LUIS BORGES. *Historia de la noche*. Buenos Aires: Emecé, 1977.

Hacia el final de 1977, ya en pleno verano rioplatense, apareció un nuevo volumen de la serie que, bajo el nombre genérico de «Obra poética de Borges: volúmenes individuales» (en cada caso, con ilustraciones de importantes plásticos argentinos, cuya alta calidad va pareja con la importancia del autor ilustrado), viene publicando la editorial Emecé. Se trata del volumen *Historia de la noche*, octavo de esa serie, colección de 31 poemas, precedidos por una «Inscripción —es decir, dedicatoria— y seguidos por un «Epílogo» y «Notas».

Los anteriores volúmenes de la misma serie, extendidos desde *Fervor de Buenos Aires* hasta *La moneda de hierro*, encierran los textos que con cierto retraso aparecen también integrando las *Obras completas* en un abultado volumen. En este último figura también la producción borgiana en prosa, la que a su vez aparece en otra colección de volúmenes más pequeños, sin ilustraciones y encuadrados a la rústica, llamados «Obras completas: volúmenes individuales». No reeditado en esta colección el volumen *Poemas, 1923-1953*, que fue el segundo de la serie en su concepción original, todos los «volúmenes individuales» de estas «obras completas» son libros en prosa: diez en total, desde *Historia de la eternidad* hasta *El libro de arena*. Así queda fuera de esa serie de volúmenes pequeños el volumen unitario *Obra poética*, que abarca, por decirlo así, la mitad en verso de las verdaderas *Obras completas*.

Lo anterior sugiere un activo e inteligente aprovechamiento editorial de la producción de Borges: aprovechamiento *comercial*, desde luego, en donde la variedad de empaquetamiento sugiere a las claras la naturaleza de los estudios de mercado emprendidos con anterioridad a su lanzamiento. Se cierra así el ciclo iniciado cuando, según lo ha recordado el mismo Borges en más de una oportunidad, apareció («el verbo es excesivo») aquel primer libro de 1923, *Fervor de Buenos Aires*, en edición de 300 ejemplares pagados por el autor, que en su mayor parte fueron a parar a las bibliotecas de parientes y amigos. Ahora, en cambio, la primera tirada de *Historia de la noche* es de 12.000 ejemplares, y puede haber otras.

Tal conducta editorial desde luego no es en absoluto objetable. Hasta puede merecer parabienes, por lo que implica como reconocimiento de la obra de un escritor en un país donde, aun en la actualidad, las tiradas de las obras literarias en sentido estricto —más aún si se trata de poesía— son notoriamente bajas.

Pero una cosa es la disponibilidad editorial y otra la presión de los editores por nuevos productos de la misma marca ya consagrada. En vista del espeso hálito crematístico, del inequívoco sabor a rápida y jugosa plusvalía y de la confusa turba de nocturnas —y diurnas— aves periodísticas que parece seguir cada uno de los tardos pasos de Borges y cronicar respetuosamente cada uno de sus estornudos —literales y metafóricos—, todo nuevo libro del gran escritor argentino (como éste, el tercero en tres años) merece ser leído con cierta atención especial.

Interesará saber, por ejemplo, en qué medida (total o parcial) este nuevo producto contenido en bello continente, con guardas y lámina frente a la portada de Ricardo A. Supisiche, establece un nuevo hito en la producción borgiana o —siquiera— formula de manera inequívoca una declaración, nueva o no, sobre su actividad poética. Vale decir en qué medida estamos frente a un *libro* y no a un conjunto de poemas.

Porque el libro es una unidad ideal cuyas dimensiones no son sólo las físicas: tantas páginas, tantos poemas. Conviene recordarlo en estos tiempos de más rela-

ciones públicas que relaciones con el público. Y recordarlo a propósito de Borges no es inoportuno, pues el Borges que hoy ven en la Argentina no es el de hace cincuenta años, ni siquiera el de hace veinticinco. Quizá como consecuencia —en parte al menos— de circunstancias sociales vastamente ajenas al orbe literario, la estimación popular lo ha ungido de una aureola especial, y se puede hablar de un «mito Borges» como del «mito Gardel». Fenómeno inverso a este último, por cierto: Carlos Gardel fue un cantor popular que hoy reivindicán las minorías (para empezar, la minúscula de quienes aún escuchan tangos cantados); Jorge Luis Borges, escritor para minorías, es hoy reclamado como suyo, o al menos tenido en cuenta como suyo, por la mayoría de la población.

Ahora bien: esa unidad que buscamos («la celeste unidad que presupones», sopla una cita del pasado) no la encontraremos en este libro de Borges. Tampoco, claro está, hallaremos poemas inaceptables por no llegar a una mínima medida de decoro literario: tal cosa no puede esperarse de su oficio. Pero la mayor parte de las composiciones incluidas, reiterativas de temas y motivos muchas veces tratados, sólo alcanzan un nivel de aceptable medianía; proponen otra visión —que nunca llega a ser una revisión— de un motivo, un pensamiento o una imagen ya presenciados por el lector habitual de su obra. De la treintena abundante de composiciones que lo integran, el libro sólo puede ofrecer cuatro o cinco que se singularicen por la nitidez o precisión de su mensaje poético.

Yendo por partes, habría que comenzar por anotar que el libro no contiene solamente poemas: mezclados con ellos hay seis composiciones de otro tipo, que siguiendo el ejemplo instaurado por el propio Borges en su *Nueva antología personal*, llamaremos simplemente «prosas». La menos difusa, la más coherente de ellas es «El condenado», en rigor un cuento brevísimo en el que hoy, en una escena de pobre barrio porteño predispuesto a la venganza pasional, «los dedos de la mano derecha del compadrito muerto Ezequiel Tabares, condenado a ciertos minutos de mil ochocientos noventa, rozan en un eterno atardecer un puñal imposible» (p. 75). Las demás: «Alguien», sobre la creación del *Libro de las mil y una noches*; «El tigre», recuerdo de infancia; «Un escolio», sobre el regreso de Ulises a Itaca; «El juego», sobre el hecho nimio que, merced a la vertiginosa serie de causas y efectos, tiene valor predestinante; «El caballo», que es a la vez la imagen presente y la imagen en un sueño de Alejandro de Macedonia.

Del resto del libro, es decir, de los poemas, puede fácilmente (o caritativamente) eliminarse la aburrida «Milonga del forastero», tan repetitiva y gris como las que componen el volumen *Para las seis cuerdas*. En este libro, en la «Milonga para los orientales», se lee «Milonga del olvidado / que muere y que no se queja»; en el poema creciente, esta modesta cuarteta: «Ya se cruzan los puñales, / ya se enredó la madeja, / ya quedó tendido un hombre / que muere y que no se queja» (p. 72). En ninguno de los dos casos (que quizá sean el mismo) puede entenderse muy bien qué clase de quejas podía haber proferido el hombre en cuestión después de haber sido asesinado.

La repetición de versos —o actitudes— de poemas anteriores se nota también en «A Francia», donde la declaración «no dejé nunca de estar en Francia / y estaré en Francia cuando la grata muerte me llame» (p. 111), no puede menos de evocar en el lector habitual de la obra de Borges aquellos versos del poema «Arrabal», incluido en *Fervor de Buenos Aires*: «los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo he estado siempre (y estaré) en Buenos Aires». Tampoco pueden dejar de advertirse en «Endimión en Latmos» la recurrencia de imágenes relacionadas con el encuentro sexual que aparecen con notable soltura en el cuento «El

congreso» (*El libro de arena*); en «Adán es tu ceniza» («Las cosas son su porvenir de polvo. / El hierro es el orín. La voz, el eco. / Adán, el joven padre, es tu ceniza. / El último jardín será el primero» [p. 131]), el recuerdo de la realización perfecta del tema del tiempo circular en «La noche cíclica»; en «La espera» y «Las causas» —como en el ya citado trozo en prosa «El juego»—, la misma idea, la de los misterios de la causalidad, sin pasar de la enunciación del misterio, en el que una ínfima circunstancia individual se pone en relación con la inagotable cadena del universo, y así sucesivamente.

Un paso más adelante de todo lo anterior, en cuanto a valor o por lo menos a testimonio poético, está dado por los poemas —relativamente numerosos— que toman como motivo de literatura, ya sea en general, ya a través de libros o figuras individuales. Poemas de este tipo son «Metáforas de las *Mil y una noches*» (se enumeran como imágenes centrales del libro las del río, la trama de un tapiz, el sueño y el tiempo): «Ni siquiera soy polvo», en el que habla Alonso Quijano antes de ser un personaje de Cervantes, es decir, cuando aún es sólo una figura en los sueños de Cervantes, y «Un libro», en el que se habla sobre *Macbeth*, y, en fin, «Un sábado», que versa sobre el arte del poeta y en donde con cierta entonación melodramática «un hombre ciego en una casa hueca» llega así a la escritura: «En voz alta repite y cadenciosa / Fragmentos de los clásicos y ensaya / Variaciones de verbos y de epítetos / Y bien o mal escribe este poema» (p. 123). Esta composición se puede fácilmente relacionar con el «Epílogo» en prosa, que constituye una suerte de parcial arte poética. De allí se pueden retener dos cosas: una, que «un hecho cualquiera —una observación, una despedida, un encuentro, uno de esos curiosos arabescos en que se complace el azar— puede suscitar la emoción estética. La suerte del poeta es proyectar esa emoción que fue íntima en una fábula o en una cadencia. La materia de que dispone el lenguaje es, como afirma Stevenson, absurdamente inadecuada»; otra, que «un volumen de versos no es otra cosa que una sucesión de ejercicios mágicos. El modesto hechicero hace lo que puede con sus modestos medios», y también «trabajamos a tientas. El universo es fluido y cambiante; el lenguaje, rígido» (p. 139). La disparidad entre el punto de partida, la precariedad de los medios de que se dispone y las ambiciones de inmortalidad que engendra el fenómeno literario queda también objetivada en el poema «Leones», que reseña las principales apariciones literarias y mitológicas del animal, para concluir: «Un animal que se parece a un perro / Come la presa que le trae la hembra» (p. 40), estableciendo así de manera indubitable la distancia —a veces inabarcable— entre literatura y realidad.

Y como estas referencias han estado ordenadas, podría decirse en el sentido que va de la periferia al centro de la obra, corresponde identificar aquellos poemas que en una lectura en simpatía mejor pueden presentar la irreducible médula de la obra: ese «central corazón que no trafica con palabras», como más o menos dice el propio Borges en uno de sus poemas ingleses. No son muchos, pero los hay y transmiten ese tono personal que es insustituible en la gran poesía lírica a gran distancia de los que he venido comentando hasta ahora, que en algunos casos son buenos poemas y en otros son solamente los poemas de un buen poeta.

En primer lugar —yendo, como acabo de decir, de dentro afuera— está «El enamorado», bello soneto isabelino en donde el amor está visto precisamente desde su carencia (p. 95): «Debo fingir que hay otros. Es mentira. / Sólo tú eres. Tú, mi desventura / Y mi ventura, inagotable y pura.» Y en un tono muy cercano, otro soneto, «Buenos Aires, 1899», lo explícito de cuyo título exlime de comen-

tarios (p. 79); viaje hacia atrás en el tiempo —ya no pretexto para juegos—, «viaje a la semilla», en donde se ve todo esto en la precisa síntesis de los catorce versos:

*El aljibe. En el fondo la tortuga.
Sobre el patio la vaga astronomía
Del niño. La heredada platería
Que se espeja en el ébano. La fuga*

*Del tiempo, que al principio nunca pasa.
Un sable que ha servido en el desierto.
Un grave rostro militar y muerto.
El húmedo zaguán. La vieja casa.*

*En el patio que fue de los esclavos
La sombra de la parra se aboveda.
Silba un trasnecedor por la vereda.*

*En la alcancía duermen los centavos.
Nada. Sólo esa pobre medianía
Que buscan el olvido y la elegía.*

Luego está el poema «G. A. Bürger», en el cual, tal vez debido a las trampas de la etimología —disciplina tan cara al autor—, se produce la curiosa identificación entre Bürger y Borges. Así concluye: «En la ciudad, junto al río inmóvil, / unos dos mil años después de la muerte de un dios / (la historia que refiere es antigua), / Bürger está solo y ahora, / precisamente ahora, lima unos versos» (p. 100). Curiosa identificación, repito, si atendemos a lo exterior de la relación entre aquel escritor alemán del siglo XVIII y nuestro contemporáneo, pero justificada seguramente en cierta oscura conexión en la conciencia del creador, cuyas manifestaciones externas son harto más fáciles de percibir que sus intrincados caminos interiores.

Aún más personal y más revelador encuentro «Things that might have been», simple y despojado poema, en rigor una lista encabezada por el verso «Pienso en las cosas que pudieron ser y no fueron» (p. 91). La literatura («La obra inconcebible que a Dante le fue dado acaso entrever, / Ya corregido el último verso de la Comedia»), la religión y la filosofía («La historia sin la tarde de la Cruz y la tarde de la cicuta»), la historia («El dilatado imperio que los Vikings no quisieron fundar») van proporcionando la natural apoyatura del poema. Pero en esta composición de quince versos hay dos estratégicamente dispuestos —el noveno y el decimoquinto— que son extremadamente significativos: el uno dice «El amor que no compartimos»; el otro, «El hijo que no tuve», ligando así en forma típicamente borgiana el disfrute de la cultura a la profunda vivencia del drama individual.

Este último elemento, ya en forma descarnadamente autobiográfico, es el que informa «The thing I am» (la frase es de Shakespeare, en *All's Well That Ends Well*): poderoso poema, probablemente el más importante del libro, el más revelador, el que está acometido con más rigor. Aquí aparecen, como el propio Borges dijo en el prólogo a la *Nueva antología personal*, fechado en 1967, sus temas habituales: «la perplejidad metafísica, los muertos que perduran en mí, la germanística, el lenguaje, la patria, la paradójica suerte de los poetas», todo ello en el desolado territorio de un poema que no da ni ofrece tregua. Comienza precisamente por los perdurables muertos de su estirpe (p. 119):

*He olvidado mi nombre. No soy Borges
 (Borges murió en La Verde, ante las balas)
 Ni Acevedo, soñando una batalla,
 Ni mi padre, inclinado sobre el libro
 O aceptando la muerte en la mañana,
 Ni Haslam, descifrando los versículos
 De la Escritura, lejos de Northumberland,
 Ni Suárez, de la carga de las lanzas.
 Soy apenas la sombra que proyectan
 Esas íntimas sombras intrincadas.*

Y ese hombre que es la sombra de otro o de otros —el hombre capaz de tejer la alegoría estremecedora de «Borges y yo»— revive los numerosos momentos de la erudición y la placentera lectura: «Soy la brusca memoria de la esfera / De Magdeburgo o de dos letras rúnicas / O de un dístico de Angelus Silesius» (página 120), pero de la cultura —recorrida en 26 líneas— vuelve a los problemas centrales del ser individual en estos versos (p. 120) con que cierra el poema:

*Soy el que sabe que no es más que un eco,
 El que quiere morir enteramente.
 Soy acaso el que eres en el sueño.
 Soy la cosa que soy. Lo dijo Shakespeare.
 Soy lo que sobrevive a los cobardes
 Y a los fatuos que ha sido.*

Allí, a mi entender —en este triste, desolado poema—, está el valor más alto de un libro desparejo. Libro que, según he tratado de argumentar antes, no alcanza un nivel sostenido de calidad; libro ocasional determinado seguramente por urgencias editoriales o conveniencias del momento. Pero es tal vez a autores menores a quienes puede exigirse la armonía y el equilibrio del libro cuidadosamente organizado, en el cual cada poema encuentra su lugar justo. Cuando se trata del genio, nos contentamos con encontrar entre la paja de la recopilación de medianos poemas tramados por la desgana o la costumbre, la luz brillante de una gema tallada en la más profunda veta del creador. Para nuestra antología ideal, el poema que acabamos de comentar pasa a ingresar en el espacio en donde ya figuran el cuento de Tlön, el poema «La noche cíclica», el misterioso texto en prosa «Borges y yo». La certidumbre —dichosa certidumbre— de que Borges puede aún seguir creando estos textos únicos y ejemplares es en última instancia lo que verdaderamente importa.

DAVID LAGMANOVICH

The Catholic University of America.

J. M. MACHADO DE ASSIS. *Iaiá Garcia*. Tradução de Albert I. Bagby, Jr. Lexington: University of Kentucky Press, 1977.

Terá sido um infortúnio ou pura casualidade, mas o fato é que a obra do Prof. Bagby se tornou um trabalho elaborado em duplicata, desde a data em que a tradução britânica anterior de *Yaya Garcia* (London: Peter Owen), realizada