

UN EMBLEMA DE BORGES

(SOBRE “MANUSCRITO HALLADO EN UN LIBRO DE JOSEPH CONRAD”)

AL BERT

Siempre se pierde lo esencial. Es una
ley de toda palabra sobre el numen.
No lo sabrá eludir este resumen
de mi largo comercio con la luna.

J. L. Borges, “La luna”, en *El hacedor*

“Variantística borgesiana”

En 1943, la editorial Losada publicó en Buenos Aires un volumen firmado por Jorge Luis Borges, en cuya portada se leía *Poemas 1922-1943*. Bajo ese título se recogían, aparte de cinco poemas inéditos o publicados en revistas, los tres primeros y hasta aquella fecha únicos libros de poesía de Borges, esto es, *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, que habían aparecido respectivamente en 1923, 1925 y 1929. Aparentemente se recogían, porque en verdad se trataba de libros hartamente diferentes de aquéllos de los años veinte. Borges no cesó nunca de revisar y retocar generosamente sus textos en las sucesivas reediciones de los mismos. Para hacerse sólo una idea aproximada, baste nombrar los minuciosos estudios de un profesor de la Universidad de Pisa, Tommaso Scarano, que ha comprobado cómo de casi 2000 versos que contenían los tres libros de poesía de Borges entre 1922 y 1929, la edición actual de Emecé conserva sólo unos 1200: prácticamente la mitad. Por el camino quedaron retoques y supresiones que forman un intrincado bosque, o jardín de senderos que se bifurcan, objeto de una exhaustiva “variantística borgesiana” –como el mismo Scarano la bautizó en uno de sus artículos–, sonora etiqueta que sin duda merecería figurar al frente de algún pasillo recóndito de la biblioteca de Babel. Menos picajosos que el erudito italiano, o más devotos del dios o dioscello del progreso, los mayoría de los lectores nos conformamos con la última versión del autor, que idealmente tendría que ser la preferible, y obviamos las anteriores, como si de incómodos mundos imposibles de Leibniz se tratara.

El poema que da pie a estas líneas ocupa un lugar cuando menos curioso dentro de esa “variantística”, ya que se trata no de una revisión, sino de un añadido. Apareció dentro del libro *Luna de enfrente*, pero no en la primera edición de 1925, sino en la colección de 1943. ¿Por qué Borges lo colocó allí, y no en la sección final de “Otros poemas”? Tal vez opinaba que condecía más con el “espíritu”, sea lo que eso sea, de aquel libro. Más propio de Borges nos parece que quisiera gastar, o gastarse, una pequeña broma. El título ya es algo indicativo: “Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad”. De manera análoga, en 1966 añadiría a *Fervor de Buenos Aires* un poema titulado “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”. ¿Nostalgia de otro Borges o guiño al lector avisado y avezado en los senderos bifurcantes? Quizá las dos cosas.

En cualquier caso, y sin más dilación, aquí está el poema:

MANUSCRITO HALLADO EN UN LIBRO DE JOSEPH CONRAD

En las trémulas tierras que exhalan el verano,
 el día es invisible de puro blanco. El día
 es una estría cruel en una celosía,
 un fulgor en las costas y una fiebre en el llano.

Pero la antigua noche es honda como un jarro
 de agua cóncava. El agua se abre a infinitas huellas,
 y en ociosas canoas, de cara a las estrellas,
 el hombre mide el vago tiempo con el cigarro.

El humo desdibuja gris las constelaciones
 remotas. Lo inmediato pierde prehistoria y nombre.
 El mundo es unas cuantas tiernas imprecisiones.
 El río, el primer río. El hombre, el primer hombre.

Engañosa epifanía

Una larga tradición de más de dos siglos nos ha acostumbrado a esperar de la poesía revelaciones inusitadas, supliendo seguramente el lugar que la religión ha ido dejando vacío para la mayoría de los lectores, al menos en Occidente. Esta tradición o mito también quiere que el clímax de la iluminación llegue al final del poema, a imitación de las iniciaciones, que alcanzan su culmen tras la apertura de la última puerta –o, como afirmaba santa Teresa, que la unión más alta posible, en vida, del alma con Dios sólo se alcanza en la séptima y última morada del castillo interior. Pero asociar directamente literatura e iluminación tiene sus riesgos. El mismo Borges ya advertía implícitamente de ellos cuando escribió que “esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético”. Donde habría que subrayar, para el caso, “que no se produce.” Pero, además, una lectura tal corre el peligro de perderse el resto: o el placer del texto.

Tomemos el poema en cuestión; es fácil quedarse prendido del último verso: “El río, el primer río. El hombre, el primer hombre”, que parece enunciar con soltura y concisión, esas virtudes tan borgianas, una íntima verdad universal. Cualquier lector mínimamente ilustrado sabe incluso ponerle nombre a ese desenlace: es una auténtica epifanía. Pero, ¿qué diríamos de esa misma frase si la viéramos impresa en una valla publicitaria, al pie de la enorme foto de un 4 x 4 al lado de un río? Sirva esta hipótesis banal sólo para comprobar aquello tan manido, pero tan poco practicado por algunos antólogos y reseñistas, de la unidad indiscernible del mensaje literario: sin su contexto, o en un contexto delirado, la expresión más sublime puede ser contraproducente hasta el ridículo. Y del otro lado: el escritor no es un redactor de frases afortunadas –actividad que, en cambio, es muy apreciable en un publicista–, sino que debe saber, al menos, engarzarlas con habilidad en un discurso. Borges, por supuesto, hace algo más. Y por eso es una lástima que a menudo se le lea como a un dispensador de éxtasis concentrados, aprovechando que su literatura es breve y no exige pagar el peaje de cientos de páginas antes de llegar a la iluminación, como sucede con la obra de, por poner un ejemplo de su misma época, un Hermann Hesse.

En cualquier caso, el lector atento ya habrá detectado, antes de llegar a ese final-trampa, un aviso para navegantes: “El mundo es unas cuantas tiernas imprecisiones.” Esa ironía, esa reticencia ante la experiencia límite que borra el tiempo y aproxima la limitada conciencia humana a la sensación de eternidad –digámoslo sin rubor: la experiencia mística– no es la primera ni la última vez que la encontramos en Borges. Véase, como muestra típica, el final de

la célebre “Nueva refutación del tiempo”, pieza que ya desde su título denuncia su naturaleza irónica, o simplemente literaria: ¿cómo una negación del tiempo se califica de “nueva”? Oxímoron que juega con parecidas armas al de otro título borgiano, la *Historia de la eternidad*. Pero, en efecto, como se comprobará aquí, era sólo “otra” refutación: tras haber invocado a Hume y Berkeley, a Chuang Tzu y los budistas, a Schopenhauer y a sí mismo (“he divisado o presentido una refutación del tiempo...que suele visitarme en las noches y en el fatigado crepúsculo...”), Borges concluye:

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.

Todo eso está dicho, en el poema que nos ocupa, en catorce sílabas: “El mundo es unas cuantas tiernas imprecisiones.” O quizá menos: “unas cuantas”, “tiernas”, “imprecisiones”. Tal vez sólo en el adjetivo. Borges demostró siempre una maestría, larga y reconocidamente aprendida en Quevedo, para decir mucho en los adjetivos: sólo en el cuento “El Aleph” podemos encontrar “una imperiosa agonía”, “la temerosa memoria”, “el populoso mar”, “el inconcebible universo”, “nuestra mente porosa para el olvido”. Este “tiernas imprecisiones” nos indica un tono que no es aquí, como sí en cambio lo era en la “Nueva refutación”, solemne. Diríamos que no es casi ni poético. El verso parece dicho, con indolencia melancólica, por una media voz que se resigna a la esencial impostura de versos como el que lo seguirá.

Sobre el porqué de esta aparición súbita, no de la eternidad, sino de una voz que subraya o comenta su engañosa epifanía, en un poema como éste, que hasta ahí era básicamente descriptivo, tendremos ocasión de extendernos más adelante.

La sintaxis metonímica

Se diría que este poema se deja leer perfectamente de abajo hacia arriba, después de haberlo leído de arriba abajo. La pregunta que impulsaría esta segunda lectura sería: ¿cómo se ha llegado —a la eternidad y a la ironía, a la epifanía y al engaño? Los diez primeros versos nos describen calmadamente ese camino: un día arquetípico del sur, ardiente, “invisible de puro blanco”, confrontado con una noche honda como el agua por la que se desliza una canoa donde un hombre distraído pierde la noción del tiempo mientras saborea un cigarro.

Hay un hilo invisible que recorre los versos, desde las “trémulas tierras” a las “constelaciones remotas”. Podría decirse: la elevación, pues en efecto la mirada (la del poeta, la del hombre tendido en la canoa, que desde luego no tienen por qué ser la misma) va del suelo a las estrellas en ese lapso.

Haciendo una lectura más detallada descubriremos algún otro encadenamiento. En la primera estrofa:

En las trémulas tierras que exhalan el verano,
el día es invisible de puro blanco. El día
es una estría cruel en una celosía,
un fulgor en las costas y una fiebre en el llano,

no aparecen por ninguna parte dos palabras que atañen plenamente a lo que se está describiendo: sol, calor. Sin embargo, su significado se ha desplazado, como contagiado, a todos los versos: “las trémulas tierras que exhalan el verano”, donde “trémulas” y “exhalan”

nos hablan de ellos, por hipálage (desplazamiento a un objeto del acto o la idea que conviene a un objeto cercano); o las tres imágenes que siguen: “una estría cruel en una celosía, un fulgor en las costas y una fiebre en el llano”; el día insoportable nos es dado en tres apuntes visuales. Aquí el recurso retórico es la sinécdoque (representación de un todo por partes suyas). En la segunda estrofa, se repetirá la hipálage: “en ociosas canoas...”, donde la canoa adopta la actitud de su tripulante. Incluso la apreciación del “vago tiempo” parece trasladar la difusa conciencia del ocioso navegante a la propia materia de su percepción. Hipálage y sinécdoque son figuras que la Retórica suele asimilar a la metonimia: transferencia basada en relaciones de contigüidad lógica o material: “el sudor de la frente” por “el esfuerzo que causa sudor”.

La contigüidad es, de hecho, el hilo que une estos diez primeros versos. Veamos la secuencia: verano-día-blanco-calor-noche-agua-canoa-hombre tendido-cigarro-humo-cielo-estrellas. Cada elemento aparece en la serie por metonimia con el anterior y con el siguiente: por ejemplo, el hombre que fuma en el fondo de la canoa nos lleva al humo del cigarro y éste al turbio cielo que ve a su través. Una sola vez se rompe este procedimiento: la noche y el agua no tienen contigüidad evidente; se unen mediante una comparación: “...la antigua noche es honda como un jarro de agua cóncava”. Ello no hace más que acentuar el paso, o más bien el corte, desde el ámbito invisible –invivable, también- del día afiebrado a la hondura de la noche acogedora.

La metonimia, más allá de su uso estrictamente retórico o literario, se ha visto como generadora de discurso, o de sentido. Roman Jakobson edificó la segunda parte de sus *Fundamentos del lenguaje* (de hecho, una veintena de páginas, que bastaron sin embargo para alimentar tomos enteros de sucesivas promociones de estudiosos de la materia) sobre la distinción de dos polos lingüísticos básicos, que según él eran el metafórico y el metonímico. Partió para ello del estudio de dos tipos de afasia. Asociar a los afásicos con los recursos de que se sirven los virtuosos de la literatura podría parecer descabellado, pero, a la luz de los resultados que Jakobson obtuvo, no lo debía de ser tanto. Por otra parte, como Pascal Quignard ha aventurado en un tratado suyo “sobre Medusa”, es posible que la búsqueda de esa palabra que, “en la punta de la lengua”, se resiste a darse, una a afásicos y escritores más de lo que nos precipitaríamos a juzgar: “Un escritor...se define simplemente por ese estupor en la lengua, que, por añadidura, les conduce a la mayoría a ser desterrados de lo oral.”

Volviendo al estudio de Jakobson: un afásico que padecía lo que él llamó “trastorno de semejanza”, incapaz de seleccionar el signo lingüístico adecuado para la situación, recurría a un procedimiento que se podría calificar de metonímico: decía “fumar” (esto es, nombraba la acción) en lugar de “pipa” (el instrumento con el que se fuma), o “muerto” cuando quería referirse al color negro. Estos pacientes, en cambio, no podían producir enunciados de índole metalingüística, en los que la predicación toma la forma de una ecuación (“X es o equivale a Y”), por lo que también tenían serias dificultades para entender el sentido metafórico o figurado de palabras y expresiones. Por su parte, los afásicos con “trastorno de contigüidad” eran incapaces de combinar signos para producir frases coherentes, y uno de ellos, ante su incapacidad para nombrar una lámpara, empleaba la metáfora “fuego”.

En resumen, Jakobson dedujo de esos síntomas de la afasia la existencia de dos funciones esenciales en el lenguaje: una función distintiva, la metafórica, que opera entre palabras semejantes u opuestas (lo que Saussure había llamado agrupamientos de signos *in absentia*, relaciones asociativas o eje de selección); y una función significativa o de construcción de sentido, la metonímica (para Saussure, agrupamientos *in praesentia*, relaciones sintagmáticas o eje de combinación).

Metonimia, o contigüidad, o syntaxis: en los primeros versos del “Manuscrito”, el lector se ve llevado de imagen en imagen, sin que éstas detengan su fluir para ser contempladas o embellecidas. No quiere decir esto que no haya alarde poético: tenemos “la estría cruel” (personificación), “el día invisible de puro blanco” (hipérbole), “un fulgor en las costas y una

fiebre en el llano” (bimembración). A pesar de –o tal vez ayudado por– esos primores de estilo, el encadenamiento metonímico prosigue su camino. Cada imagen de esos diez versos, cada eslabón de la cadena es, de hecho, un *pretexto* de la siguiente: el día de verano está, no como objeto de evocación lírica, sino para que esté el calor, igual que éste deriva en el blanco, la invisibilidad, la fiebre. La noche es honda como el agua para que aparezcan canoas, un hombre fumando, un hilo de humo hacia las estrellas. Se diría el inicio o marco descriptivo de una narración, si no fuera porque nada se narra, nada ocurre, hasta el final –y lo que ocurre allí es, simplemente, un momento de tierna obnubilación.

Roman Jakobson, intentando hacer de sus valiosas categorías un instrumento de clasificación literaria, atribuyó el predominio de lo metonímico a los novelistas realistas, que, "siguiendo el camino de las relaciones de contigüidad", pasan "metonímicamente de la trama a la atmósfera y de los caracteres al encuadre espacio-temporal". Pero algunos ejemplos, tanto de la lírica tradicional como de algunos recreadores modernos de la misma, vendrían a desmentir esto. Valga como muestra este poema del *Cancionero apócrifo* de Antonio Machado, en el que hacía una delicada recreación de los romances tradicionales:

La plaza tiene una torre,
la torre tiene un balcón,
el balcón tiene una dama,
la dama una blanca flor.

Ha pasado un caballero
-¡quién sabe por qué pasó!-
y se ha llevado la plaza
con su torre y su balcón,
con su balcón y su dama,
su dama y su blanca flor.

La sintaxis metonímica es aquí más clara aún que en los versos de Borges, sencillamente porque la contigüidad viene dada por un recurso mecánico e infalible: la repetición de palabras al final y principio de frases contiguas (técnicamente llamada conduplicación o, en bella palabra tomada de los trovadores occitanos, *leixaprén*). También Borges emplea el recurso en algún momento: "...es honda como un jarro de agua cóncava. El agua se abre a infinitas huellas..." Pero su literatura es demasiado heredera del laconismo senequista y del conceptismo barroco como para gastar todo un poema en un único juego formal, y menos en uno tan evidente.

Ni evocación lírica, ni poesía narrativa, ni virtuosismo retórico. Esos diez versos parecen hechos a propósito para dejar pasar el tiempo del lector, el tiempo de lectura necesario para que se haya creado en la imaginación un escenario. La temporalidad más evidente sería la que la misma anécdota del poema nos muestra, del día a la noche. Hay otra, sin embargo, más decisiva: la que marcan esas imágenes que se van relevando unas a otras como si se pasaran el testigo, dirigidas todas ellas, no a la epifanía final, como habríamos preferido en una primera lectura apresurada, sino a lo que el dedo invisible del poeta nos señala: vagas constelaciones intuitidas tras el humo y la duermevela.

Frente a los más ilustres recursos de la metáfora y el símbolo, que prometen transportes imaginativos o significados ocultos, la metonimia se conforma con señalar caminos, posibilidades de discurso ("discurso" y "recorrido" comparten raíz etimológica): "el agua se abre a infinitas huellas." En la sintaxis metonímica, ningún signo o concepto está detrás, al fondo, encima de otro. Se sitúan uno al lado del otro. En el caso del "Manuscrito", tal como día y noche, luz y sombra, invisibilidad y huella, viajan irremisiblemente juntos, así lo hacen también ilusión y desengaño, revelación y escepticismo. No al modo dialéctico, como tesis y antítesis, pues en él hay todavía una preminencia, o al menos un orden necesario, sino en vecindad indescarrable, en lugares intercambiables.

Emblema y melancolía

Los dos capítulos anteriores de este comentario implican una división que las siguientes líneas intentarán esclarecer. Los diez primeros versos y los dos últimos marcan una estructura interna bastante justificable. La cadena de metonimias se detiene en seco al llegar al principio del décimo verso, tras “las constelaciones remotas”: “Lo inmediato pierde prehistoria y nombre” ya no es una descripción del paisaje, sino una sensación vivida por el protagonista del poema, el hombre de la canoa. Después, la afirmación sobre las “tiernas imprecisiones”. ¿Es todavía el hombre de la canoa quien habla aquí, o se trata de un juicio del poeta? Sea como sea, ese final se aleja claramente del paisaje, de la vivencia de la noche honda y acuática y turbia, y propone una reflexión sobre ella.

Para explicar esta estructura, que en una primera aproximación podríamos llamar de imagen / comentario, no parece haber mejor modelo que el del emblema. Se llamó así en la literatura de los siglos XVI y XVII a un género mixto que constaba generalmente de tres elementos: un dibujo de valor simbólico (*pictura*), un encabezamiento o título explicativo (*inscriptio*) y una glosa que solía seguir al dibujo (*subscriptio*). Los libros de emblemas, tras el éxito fulminante que tuvo el primero de ellos, el *Emblematum liber* que Alciato, un jurisconsulto italiano, publicó en Aubsburgo en 1531 –más de 150 ediciones en los dos siglos siguientes–, llegaron a ser un equivalente de los actuales libros “de autoayuda”. Recogían sabiamente algo que estaba entre las aspiraciones de algunos círculos de la Europa del momento: la creación de un lenguaje universal de imágenes, a imitación de los jeroglíficos egipcios, pero explicadas con textos, con la pretensión de transmitir reglas pragmáticas de conducta.

Sin embargo, el modelo supera con mucho la estricta adscripción al género. Un gran número de manifestaciones literarias de la época se dejan asimilar a la estructura emblemática, sin necesidad alguna de apoyo gráfico. Como ejemplo primero en la lírica del Siglo de Oro, se puede leer el siguiente soneto de Garcilaso de la Vega, quizá escrito sin conocimiento de la obra de Alciato (el poema está compuesto hacia 1533). Apolo contempla la transformación de Dafne, su amada perseguida, en laurel:

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que el oro oscurecían;

de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo estaban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.

Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!

La escena o *pictura* ocupa los primeros ocho versos (con idéntico tema, Gian Lorenzo Bernini esculpiría en 1622 una de sus más famosas obras, de las que estos versos parecen una

fiel anticipación); le siguen tres versos de tránsito entre la parte visual y la conceptual, análogos al “Lo inmediato pierde prehistoria y nombre” de Borges; el terceto final expone diáfananamente la *subscriptio* o lección. Como los demás de Garcilaso, el soneto no llevaba título alguno.

Los motivos emblemáticos fueron utilizados con generosidad en la poesía del Siglo de Oro: personajes de la mitología grecolatina, animales, plantas, edificios arruinados. Aurora Egido ha seguido sus huellas en Quevedo, Góngora, Lope de Vega y gran cantidad de otros poetas de la época. Aquí nos interesa más dilucidar qué se juega en ese tipo de estructura. El emblema, como la empresa, el jeroglífico, la divisa y otros géneros afines, se funda en el uso de la alegoría: correspondencia buscada, leída o creada entre seres o realidades físicas y conceptos o significados ocultos. En el caso de los siglos que nos ocupan, habría que hablar de una progresiva alegorización del mundo, que a la altura del Barroco se hace imparable, hasta llegar a la exasperación en la monumental novela que Baltasar Gracián publicó entre 1651 y 1653, *El Criticón*, en la que la alegoría se desborda hasta ocuparlo todo: protagonistas, espacios, argumento —una somera visita a su índice ya nos permite comprobarlo: títulos de varios capítulos de la obra son “El gran teatro del universo”, “El despeñadero de la vida”, “La feria de todo el mundo”, “Armería del valor”, “La cueva de la nada”. A partir de ahí, el hartazgo de alegoría fue general en las corrientes estéticas y de pensamiento europeas.

Hubo que esperar casi trescientos años para una reivindicación teórica. Walter Benjamin dedicó en 1925 buena parte de su *Origen del drama barroco alemán* a rescatar la alegoría del descrédito secular en que Clasicismo y Romanticismo la habían sepultado. Asociándola a la temporalidad, a la ruina y a la melancolía, Benjamin intentaba en definitiva forjar una herramienta filosófica. Más adelante, cuando emprendió su luego célebre proyecto de los *Pasajes*, se fijó en Baudelaire como cifra del alegorista moderno: las mujeres, las multitudes callejeras y los *bibelots* vacuos que adornan la vida urbana habían tomado el lugar de las imágenes emblemáticas del barroco. Pero tal vez la mejor muestra de la rehabilitación que había emprendido Benjamin se encuentre en una página suya, que escribió unos meses antes de darse muerte, en el texto “Sobre el concepto de historia”. Es de esperar que su fama no reduzca el placer de releer unas líneas como éstas, que constituyen, desde la *inscriptio* y la *pictura* (aquí, en sentido literal) hasta su melancólica *subscriptio*, un auténtico emblema, posiblemente uno de los mejores jamás escritos:

Hay un cuadro de Klee que se titula *Ángelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

Una de las características que Benjamin había subrayado, ya en su ensayo de 1925, era la inserción de la temporalidad en la alegoría, a través de lo transitorio. Frente al presente eterno, inmutable, en que se sitúa el símbolo, la alegoría se nos muestra en la fugacidad de la historia. Un instante entre dos instantes, una pérdida entre otras pérdidas: “un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada”; Dafne en el instante en que “ya los brazos le crecían y en luengos ramos vueltos se mostraban”; el hombre que recostado en la canoa “mide el vago tiempo con el cigarro”, entre la vigilia y el sueño. De la imposibilidad de detener ese curso deducía Benjamin la melancolía típicamente barroca —y típicamente suya.

Borges no dejó de lado este tema, sus aledaños, sus variantes, en toda su obra. Y siempre en el mismo balanceo entre revelación y escepticismo: no olvidemos su confesión al principio de su ensayo más célebre sobre el tema: “he divisado o presentido una refutación del

tiempo, de la que yo mismo descreo...” De hecho, melancolía es hesitación: el melancólico aplaza indefinidamente el juicio sobre la redención, se instala en la duda a perpetuidad. El melancólico no acaba de desesperarse nunca –si no es que pone punto final a su desesperación, convirtiéndose en suicida. Visto del revés, el melancólico no deja de ser un suicida aplazado: “sin la idea del suicidio, hace tiempo que me hubiera matado”, decía Cioran. El “Manuscrito” acaba, no en la revelación como nos parecería entender en principio, sino en ese aplazamiento dibujado en bucle: la íntima vivencia de eternidad y el distanciado examen de las “tiernas imprecisiones” son inextricables, se persiguen mutuamente, sin que ninguna de ellas sea capaz de negar a la otra.

Ponderación misteriosa

And yet, and yet... Las refutaciones de las refutaciones de otras refutaciones nos asoman a una vertiginosa *mise en abîme* que puede leerse, según el temple de cada uno, como ejercicio de estilo o de desesperación. Se prestan, por ello mismo, a la logorrea sin fin y, al fin, sin sentido. Para que lo haya, toda cadena debe encontrar su punto de enganche. Jacques Lacan, usando un término técnico de la tapicería, lo llamó “el punto de basta”: aquél “por el cual el significante detiene el deslizamiento, indefinido si no, de la significación.” Ese punto, por supuesto, debe situarse siempre fuera de los significantes; es decir, del lado del lector (del analista, diría Lacan). ¿Cuál podría ser la puntada final –siempre provisoriamente final– que nos permitiera leer la hesitación melancólica como discurso?

La solución tal vez no pueda ser sino barroca. Baltasar Gracián, en el Discurso VI de su *Agudeza y arte de ingenio*, habló de un artificio que consistía “en levantar misterio entre la conexión de los extremos, o términos correlatos del sujeto”: ante un enigmático “reparo” o laguna de sentido, el ingenio se ve obligado a “ponderar” o reflexionar, hasta que lo “desempeña” o explica como una conexión inesperada entre el sujeto del discurso y alguno de sus correlatos, a ser posible circunstanciales, ya que “las contingencias son la ordinaria materia de los misterios; porque como pudieron variarse, el concurrir éstas más que otras, ocasiona luego el reparo ... Cuanto más extravagante la contingencia, da más realce a la ponderación”. Gracián llamó a esta figura, en un hallazgo verbal notable, “ponderación misteriosa”. Contingencias variables podría ser un nombre bastante aceptable para todas las imágenes que los emblemas, en el amplio sentido que aquí les hemos dado, ofrecen al desciframiento (Benjamin definiría la fiebre alegórica del barroco por el hecho de que “cada personaje, cada cosa y cada situación puede significar cualquier otra”). Si tales imágenes no se resuelven, como sucede en el caso del “Manuscrito”, en una lección unívoca, surge el “reparo”. La ponderación misteriosa debería ser capaz de encontrar ese tercer punto donde se cierre el sentido.

Tal vez previendo los reparos que una alegoría difícil como la suya tenía por fuerza que despertar, Borges había publicado en 1928, bastantes años antes que el poema aquí comentado, el relato supuestamente autobiográfico “de una experiencia que tuve hace unas noches”. El texto se titulaba “Sentirse en muerte”, y en él narraba una caminata errática, de noche, por las “calles penúltimas” de un barrio extremo de Buenos Aires, hasta el fondo de un callejón “ya pampeano”, “de barro elemental”:

Me quedé mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace treinta años... Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo. Tal vez cantaba un pájaro y sentí por él un cariño chico, de tamaño de pájaro; pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio no hubo más ruido que el también intemporal de los grillos. El fácil pensamiento *Estoy en mil ochocientos y tantos* dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica.

Hasta aquí, lo conocido: la epifanía que el mismo autor habría de anotar y denostar alternativamente a lo largo de una vida. Pero, dos párrafos más adelante:

Es evidente que el número de tales momentos humanos no es infinito. Los elementales —los de sufrimiento físico y goce físico, los de acercamiento del sueño, los de la audición de una sola música, los de mucha intensidad o mucho desgano— son más impersonales aún. Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión. Quede pues en anécdota emocional la vislumbrada idea y en la confesa irresolución de esta hoja el momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fue avara.

A primera vista, el hilo y el bucle son los mismos que en el “Manuscrito”, que en la “Nueva refutación”, que en todo Borges. Pero en el centro del párrafo, un punto de fuga, una ponderación misteriosa: “Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal.” Entre la íntima certeza de una experiencia mística y su casi inmediato rechazo intelectual, la misma posible futilidad de esa experiencia, lo repetido e incluso anónimo de la misma ofrece un argumento, sutil e inesperado —en léxico barroco, una “agudeza”— que, sin negar ninguno de los extremos, los lleva más allá y de algún modo los concilia, situando lo intemporal en el corazón mismo del tiempo, la eternidad en la experiencia más general. A esto se le podría llamar coloquialmente sacar fuerzas de flaqueza. Y tal vez es el verso latente que se podría leer entre los dos últimos del “Manuscrito”. Quede aquí como punto final de esta ojeada a un tema nunca suficientemente ponderable.

Barcelona, 17 de septiembre de 2006

REFERENCIAS

Walter BENJAMIN, *Obras. Libro I / Vol. I*. Madrid: Abada, 2006.

Jorge Luis BORGES, *Obras completas* (4 vols.). Barcelona: Emecé, 1996.

Jorge Luis BORGES, *Textos recobrados 1919-1929*. Barcelona: Emecé, 1997.

Jorge Luis BORGES, *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza, 1998.

Aurora EGIDO, *De la mano de Artemia. Literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de Oro*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2004.

Baltasar GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2005.

Roman JAKOBSON, *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Ayuso, 1984.

Jacques LACAN, *Escritos 2*. México: Siglo XXI, 1984.

Pascal QUIGNARD, *El nombre en la punta de la lengua*. Madrid: Arena Libros, 2006.

Tommaso SCARANO, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*. Pisa: Giardini, 1987.