

‘Puerta falsa en el tiempo’: Buenos Aires y Montevideo en dos poemas de Borges

“Le soleil noir de la mélancolie”
(Nerval)

“Un hombre que entreteje endecasílabos
Para no pensar tanto en Buenos Aires
Y en los rostros queridos. Uno falta.”
(Borges, “Heráclito”, OC 3:156)

“Buenos Aires 1899”

El poema “Buenos Aires, 1899” nos invita a una lectura que deja en suspenso la evidencia de algunos sentidos lógicamente estabilizados. Por ejemplo, nos invita a considerar que la ventaja de magnitud que lo completo parece esgrimir ante lo incompleto (o la totalidad ante la incompletud) se pierde cuando entran a tallar las virtualidades –infinitas– de aquello de lo cual lo completo se encuentra privado. Así visto, el *no todo* resulta aún mayor que el *todo*, por obra de la infinita virtualidad que constituye lo incompleto.

Leeremos “Buenos Aires, 1899” siguiendo la melancólica figura del *casi*, entendida ésta como el plus alcanzado por lo insuficiente, lo degradado, lo deficitario, lo ausente.

Desentendiéndose de los abatimientos y exaltaciones del *todo* y la *nada*, el *casi* agrega potencialidad a aquello que restringe. En virtud de esto, el *casi* guarda con la melancolía la afinidad de las figuras paradójicas. Un exceso engendrado por una incompletud, un *sol negro* que prodiga lo que no tiene.

Buenos Aires, 1899

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 trasnochador por la vereda.
En la alcancía duermen los centavos.
Nada. Sólo esa pobre medianía
que buscan el olvido y la elegía. (OC 3: 186)

1

Este poema forma parte de *Historia de la noche*, título que juega con la promesa de historiar lo singular y la sospecha de contar lo repetible. (Quizá aun más inquietante: contar la repetición, el acto por el cual lo mismo da lugar a lo mismo).

2

El molde en el que se acuña "Buenos Aires, 1899" nos remite a la posibilidad de "relatar" la repetición, de actualizar lo que sólo es concebible en su repetición.

Los catorce endecasílabos de "Buenos Aires, 1899" actualizan una de las formas que, junto al octosílabo, más se ha repetido en el verso en lengua española. Cada uno de ellos nos cuenta (actualiza) una infinidad de versos efectivos y virtuales que habitan la lengua española, y la casi totalidad de ellos coincide con el más común de sus ritmos, a saber, aquel que acentúa la sexta sílaba.

En la narración de una repetibilidad –de una forma prosódica que la historia nos entrega y que en la historia se actualiza– se engarza una singularidad, un único verso, "Un grave rostro militar y muerto", en el cual el acento se desliza. El plus de sentido vendrá de esa totalidad que falla, de esa *casi* totalidad que se alcanza.

Los catorce endecasílabos de "Buenos Aires, 1899" nos relatan también el molde estrófico del soneto. A la vez, la disposición gráfica que no distingue estrofas y el encabalgamiento entre el cuarto y quinto verso

dan cuenta de la singularidad en el acontecer de esa forma repetible. Singularidad de la que también habla el desliz hacia la organización estrófica del soneto a la inglesa.¹

Si la historia es formas de estructurar el tiempo, si la historia es necesariamente discreta, si el soneto es una forma que, estructurando discretamente su historia estrofa a estrofa, a su vez es discretamente reconducido a través de la historia de la lengua española, la continuidad del soneto borgesiano refuta la historia en el momento mismo y en el acto mismo que la realiza.

La tradición del soneto en español –obediente a la forma estrófica del italiano– se muestra y se esconde en este soneto borgesiano en español que obedece a la forma estrófica del inglés. El *casi* soneto español nos relata una forma –el soneto– de la cual carece plenamente, ya que siempre ésta nos será dada según las declinaciones singulares que la tradición le impone (a la italiana, a la inglesa).

3

La historia como forma de organización de un tiempo discreto, de transcurso cuantificable, aparece manifiestamente contrariada por la fecha del título (1899) y los presentes de los escasos verbos del poema:

- que se espeja en el ébano...
- del tiempo, que al principio nunca pasa.
- la sombra de la parra se aboveda.
Silba un trasnochador por la vereda.
En la alcancía duermen los centavos.
- que buscan el olvido y la elegía.

A este presente –que es presente en 1899 y en el momento de la escritura, así como seguirá siendo perennemente presente en todos los presentes de lecturas– hace eco, en el primer verso, la figura de la tortuga (“El aljibe. En el fondo la tortuga.”). Presente por su longevidad biológica y mítica, puesto que Aquiles aún no le ha ganado; la tortuga parcela minuciosamente el espacio perpetuándose en el tiempo.

¹ Cf. en este número (p. 103), la nota 2 de “Proposiciones para un soneto”, de Ivan Almeida.

Asimismo hace eco el quinto verso ("del tiempo, que al principio nunca pasa."), el cual se destaca por el encabalgamiento entre lo que hubiera sido, en un soneto tradicional, el primer y el segundo cuarteto.

Esta irregularidad métrica pone de manifiesto la extrañeza de la formulación "...al principio nunca..."), expresión que refiere a la común experiencia acerca de la parsimonia del tiempo durante la infancia y corresponde a un registro casi coloquial, enfático con respecto a "al principio no". Sin embargo, leída literalmente, tal como invita la métrica del poema, la formulación "al principio nunca" aparece como seudo coloquial y propiamente borgesiana, imagen de un principio que negándose a la sucesión es habitado a perpetuidad por un "nunca" (o un "siempre", a los efectos sería lo mismo).

Este tiempo imperturbable es evocado también por "la heredada platería". En el tercer verso ("del niño. La heredada platería"), encabalgamiento, genitivo y participio pasado juegan con las pertenencias: los objetos heredados pertenecen más al tiempo que a aquellos que, si acaso los poseen, sólo lo hacen a título de "pasadores", para poder pasarlos a través del tiempo, del poseedor perpetuo.

Una figura extraña se dibuja entre el verso primero "El aljibe. En el fondo la tortuga." y el segundo "Sobre el patio la vaga astronomía": la profundidad del aljibe y la altura astronómica tienen ambas su comienzo en el "patio", a la vez que éste, visto desde el cielo, es "aljibe" en el que se abisma la "astronomía".

Un eco, una correspondencia casi término a término se instaure entre los tres primeros versos y el quinto :

El aljibe. En el fondo la tortuga.
Sobre el patio la vaga astronomía
del niño la heredada platería
(...)
del tiempo, que al principio nunca pasa.

Aljibe-patio-niño-tiempo, fondo-heredada-principio, tortuga-astronomía-platería-nunca pasa: imágenes que refutando la sucesión sólo habilitan un presente perenne.

4

Ese presente perenne no está ocupado por objetos "presentes" sino por emanaciones, sombras, reflejos: rastros de los objetos evocados.

En “El húmedo zaguán. La vieja casa.”, se antepone la percepción de lo agregado o desprendido por el objeto (la humedad, la vejez) a la percepción del objeto mismo.

En “la sombra de la parra se aboveda”, el espacio no es ocupado por el objeto sino por su sombra.

En “Silba un trasnochador por la vereda”, el espacio es ocupado por un sonido –el silbido– que es sonido de otro sonido, eco diferido en el tiempo de una melodía ausente. A la vez, el “trasnochador” habita un espacio incierto: yendo más allá de la noche, atraviesa la frontera nocturna sin llegar nunca al día.

En

del niño. La heredada platería
que se espeja en el ébano. La fuga

el espacio es ocupado por el reflejo del objeto y no por el objeto en presencia. Los encabalgamientos de estos versos permiten lecturas que multiplican lo ahí puesto: el “niño” como objeto poseído por su herencia y como anécdota fugaz en la historia de la “platería”; la “fuga” de la cual se atrapa sólo su reflejo y el reflejo como rastro de la fuga del objeto.

Por último, el único verso que se singulariza evitando el acento en la sexta sílaba, “Un grave rostro militar y muerto”, resume la forma de estar en ese presente: como retrato, rastro y signo de una ausencia.

Ese presente perenne se nutre de lo que *es más*, porque *casi es*: reflejo, sombra, eco, imagen. Su potencia, su fuerza desenfaticada, proviene de un casi ser de las cosas, de un apenas estar ahí.

5

En los dos últimos endecasílabos de “Buenos Aires, 1899” situaremos la última figura del *casi*:

Nada. Sólo esa pobre medianía
que buscan el olvido y la elegía.

El decimotercer verso vacila sin resolverse entre lo que registra la vista y lo que registra el oído, entre el punto que detiene y la melodía que lleva. El titubeo que simultáneamente frena y arrastra fija la atención sobre “Nada” y “Sólo”, par en el que se espejan la “a” y la “o”. De este titubeo sin término justo, la “Nada” sale intensificada por sustracción, por restricción, al repetidamente agregársele un único (“Sólo”) elemento (“la pobre medianía”).

Ese plus que gana la "nada" es la figura difícil que surge de dos movimientos opuestos, el *olvido* y la *elegía*.

Olvido del cual dan cuenta los objetos y seres a través de su presente de reflejo, rastro, eco, imagen, sombra; elegía de la cual da cuenta ese presente perenne que desconoce el dejar atrás.

6

El juego entre repetición y singularización de una forma soneto en su singularidad irreplicable nos recuerda que, de los objetos y seres, sólo poseemos su forma fantasmática, su casi ser.

Del presente, cuya continuidad e inmovilidad desalientan la posibilidad misma de repetición, se desprende una interminable melancolía que el *apenas ser* de los objetos añorados atiza y alivia. Apenas ser por el cual, "todo poema, con el tiempo, es una elegía" (OC 3: 478).

"Montevideo"

Si "todo poema, con el tiempo, es una elegía", bien podría suceder que el pasado sea lo único que tengamos por delante. La topología rioplatense figurada en el poema "Montevideo" puede ser entendida según este principio.

Este texto forma parte de *Luna de enfrente*, libro tempranero (1925) con respecto al cual el autor toma sus distancias al prologar la edición de 1969.² En su prólogo, Borges lamenta el gesto inútil que supone imponerse una fatalidad. La fatalidad en cuestión es ser moderno, contemporáneo, actual.³ Modernidad literaria y actualidad vital configuran la escena clausurada cuya puerta es de papel pintado.

² "Una que otra composición –"El general Quiroga va en coche al muere"– posee acaso toda la vistosa belleza de una calcomanía; otras –"Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad"– no deshonran, me permito afirmar, a quien las compuso. El hecho es que las siento ajenas; no me conciernen sus errores ni sus eventuales virtudes. Poco he modificado este libro. Ahora ya no es mío" (OC 1: 55).

³ "Ser moderno es ser contemporáneo, ser actual; todos fatalmente lo somos." (OC 1: 55)

En “Montevideo”, unos “versos libres”, encontramos las huellas de la fatalidad, –ser argentino⁴, ser moderno– así como las de sus momentáneas y fulgurantes suspensiones.

La redundancia que se achaca Borges en el prólogo, –haber querido ser lo que ya estaba siendo–, sin embargo deja como resto un juego sobre la posibilidad de clausura de lo mismo sobre lo mismo. En otras palabras, deja un poema que clausura un espacio en el momento mismo en que le dibuja la puerta.

Montevideo

Resbalo por tu tarde como el cansancio por la piedad de un declive.
 La noche nueva es como un ala sobre tus azoteas.
 Eres el Buenos Aires que tuvimos, el que en los años se alejó quietamente.
 Eres nuestra y fiestera, como la estrella que duplican las aguas.
 Puerta falsa en el tiempo, tus calles miran al pasado más leve.
 Claror de donde la mañana nos llega, sobre las dulces aguas turbias.
 Antes de iluminar mi celosía tu bajo sol bienaventura tus quintas.
 Ciudad que se oye como un verso.
 Calles con luz de patio. (OC 1: 63)

1

En el cuerpo del poema “Montevideo”, lo que aparece nombrado es “Buenos Aires”. Los dos nombres propios quedan reflejándose como dos espejos frente a frente.

Al mismo tiempo, una serie de posesivos y formas verbales –“tu tarde”, “tus azoteas”, “tus calles”, “tu bajo sol”, “tus quintas”, “eres”, “eres”– remiten a ese nombre propio desaparecido apenas fue proferido. Hablar *de* se vuelve hablar *a*. El título “Montevideo” se vuelve apóstrofe, vocativo dirigido a una pura ausencia.

2

Se le habla a un pasado –“Eres el Buenos Aires que tuvimos, el que en los años se alejó quietamente”– que es aquello que día a día se tiene por delante: “Antes de iluminar mi celosía tu bajo sol bienaventura tus quintas.” Mañana a mañana, el Buenos Aires ido está en lo por venir: “Claror de donde la mañana nos llega, sobre las dulces aguas turbias”.

⁴ “Olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino” (OC 1: 55).

3

Configuración sin exterior en la cual una puerta sin umbral atravesable devuelve siempre al punto de partida : "Puerta falsa en el tiempo, tus calles miran al pasado más leve."

Configuración sin otro exterior que el de la duplicación: los versos cuarto y quinto, isométricos, duplican ritmo (heptasílabo + dodecasílabo), adjetivación ("nuestra y fiestera"), vocales ("Eres", "como", "aguas", "falsa", "leve"), consonantes ("Puerta" "tiempo"), mientras evocan la duplicación de la "estrella" por las "aguas".

4

A lo largo de los nueve versos se establece un inventario suavemente urbano, discretamente tanguero: *azoteas, calles, quintas, patios*. Lugares comunes de la ciudad y de la poesía que la recrea.

La ciudad perdida ("que tuvimos" y "se alejó") se recupera en el canto a una ciudad que, perdiendo su nombre en cuanto es nombrada, lo gana echo verso, música y luz siempre por venir:

Ciudad que se oye como un verso.
Calles con luz de patio.

Alma Bolón Pedretti
Universidad de Aarhus

Bibliografía

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989-1996.