

Borges: poesía y política en los años 60

Alfredo Alonso Estenoz

Una de las varias paradojas de la labor poética de Borges es el notable contraste entre sus dos momentos principales de incursión en el género. En el primero, mientras proclamaba el movimiento ultraísta, se hallaba en el centro de la conversación en torno a la nueva literatura, tanto en España como en Argentina. En el segundo, durante su llamado “retorno a la poesía”, que se produjo en 1960 con *El hacedor* y continuó con otros tres libros de poesía esa década y seis más en las décadas siguientes, Borges parecía haberse quedado a la zaga. Su último gran libro, *Otras inquisiciones* (1952), había salido ocho años antes, y lo componían muchos textos escritos en la década del 40, su etapa de mayor productividad.

Lo que se había quedado atrás no era tanto su obra en sí, como la percepción de ésta que tenían las nuevas generaciones de escritores y críticos en Argentina y en América Latina en general. A mediados de la década del 50, uno de los grupos que se autodefinía como la vanguardia del pensamiento crítico literario en Argentina –los jóvenes de la revista *Contorno*– había declarado su desinterés en Borges, la falta de correspondencia entre

su obra y la situación presente del país, así como el distanciamiento de su generación con respecto al tipo de escritor que éste representaba, supuestamente ajeno a los conflictos sociales inmediatos.

A las circunstancias dentro de la Argentina, se había sumado otra, de repercusión continental: la llegada de la Revolución Cubana al poder un año antes de imprimirse *El hacedor*, o sea, en 1959. Además de los cambios sociales, este hecho histórico trajo consigo nuevas concepciones acerca de la poesía y del rol del intelectual. La Revolución representó un estímulo para la poesía coloquial, conversacional (para utilizar el término del crítico cubano Roberto Fernández Retamar) o exteriorista (según la definió el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal). Con respecto al papel de los intelectuales, se acrecentaron los debates en torno a su compromiso político del escritor, y después, según avanzó la década, se llegó a pedir que los escritores adoptaran una postura intelectual revolucionaria, aunque la definición de lo revolucionario cambiara de acuerdo a cómo lo entendía la dirigencia política. Tales concepciones venían acompañadas de un sentimiento compartido acerca de la necesidad de escribir una poesía comunicante (según la llamó Mario Benedetti) y de cederles a los lectores un protagonismo hasta entonces inédito.¹

Como resulta obvio, a partir de los años 60 la poesía de Borges se decanta por las formas preestablecidas, con preferencia el soneto; por la métrica, con el predominio de los versos endecasílabos; y se aleja de la complejidad sintáctica y de las imágenes rebuscadas. Borges mismo atribuyó esa diferencia con su poesía anterior a su paulatina ceguera: los versos medidos, la rima le permitían componer mentalmente con mayor facilidad y recordar los textos en proceso. También la explicó como el abandono de una concepción poética en la que la metáfora, la sorpresa de la expresión, ocupaban el lugar central. Sus críticos, sin embargo, vieron en ese cambio no sólo una manifestación literaria de su conservadurismo político, sino además una muestra de su progresivo alejamiento de la realidad, en parte por su edad y por su ceguera real, pero también por su negativa a aceptar las transformaciones sociales que vivía el continente latinoamericano. En 1968, por ejemplo, Saúl Yurkiévich escribió que Borges se distanciaba cada vez más de su contexto y que era un “hombre reñido con su tiempo”. “Su

1 Para una definición de estos términos, puede consultarse el libro de Alemany Bay.

progresiva propensión hacia los módulos clásicos manifiesta exteriormente un proceso ideológico” (120), anotó, y más adelante: “Los generadores de su poesía pocas veces surgen de lo circunstancial; sus contactos con el mundo exterior son escasos” (124); Borges elimina de su poesía “todo signo de contemporaneidad” (137).

Es posible leer, en varias de las intervenciones de Borges durante la década del 60, un posicionamiento frente a tales observaciones o acusaciones. Como ha evidenciado ampliamente el diario de Bioy Casares, los debates sobre el rol del intelectual, el compromiso del escritor y otros temas que ocupaban las conversaciones de esa década, llegaban a este escritor aparentemente tan alejado de la realidad. No sería desacertado, por ejemplo, encontrar en las conferencias Norton, que impartió en Harvard entre 1967 y 1968, un diálogo con las críticas que circulaban en torno a su escritura y su posición como intelectual. Allí defendió la contemporaneidad de su obra o la necesidad de liberarse de la historia a la hora de leer y escribir poesía. En una de las charlas, “El credo del poeta”, cita la frase que Goethe esgrimió en defensa propia: “Usted podrá decir de mí lo que quiera, pero nadie negará que soy un contemporáneo” (111, la traducción es mía). Comenta que el deseo de ser moderno es superfluo, por el simple hecho de que vivimos en el presente. No es casual que la idea reaparezca más desarrollada en el nuevo prólogo que, en 1969, escribió para un libro de 1925, *Luna de enfrente*, en uno de esos típicos momentos suyos de reapropiación o corrección del pasado. Allí escribió: “Hacia 1905, Hermann Bahr decidió: *El único deber, ser moderno*. Veintitantos años después, yo me impuse también esa obligación del todo superflua. Ser moderno es ser contemporáneo, ser actual; todos fatalmente lo somos. [...] No hay obra que no sea de su tiempo” (OC 1: 55). De esta forma, no sólo criticaba el anhelo impuesto o autoimpuesto de modernidad que, según él, llevó a los poetas a alterar artificialmente su lenguaje para ajustarlo a las expectativas sobre la expresión vanguardista, sino que defendió su propio lugar, el lugar de su poesía, en medio de un contexto que lo consideraba un poeta del pasado, que nada tenía que aportar al presente.

En las conferencias de Harvard, Borges también disintió de la crítica que enfatiza el significado histórico de la poesía. Luego de apuntar que quizás “estemos demasiado conscientes de la historia” de la literatura (114), señaló que, al leer desde la perspectiva histórica, estamos conce-

diéndoles a la obra un valor momentáneo e indicando que quizás, dentro de unos años, ese valor se transformará o se perderá. Afirmó –aclarando que al hacerlo estaba “siendo bastante ahistórico” (*unhistorical*)–, que “hay cierta eternidad en la belleza”, que aun cuando los seres humanos “escriben en su tiempo, metidos en las circunstancias y los accidentes y los fracasos de su tiempo, de alguna manera pueden alcanzarse cosas de belleza eterna”. De esa manera, continuó, “cuando escribo trato de ser fiel a mi sueño y no a las circunstancias” (115, la traducción es mía). Las circunstancias ocupaban un lugar central en la poesía coloquial de esos años, la cual daba paso a lo anecdótico, a los discursos de los medios de comunicación, de los políticos, de la cultura popular.

Pero más allá del diálogo oblicuo que Borges estableció con los conceptos y las prácticas poéticas de la época, algunas características de la poesía que comenzó a escribir y publicar en los 60 planteaban dificultades para las concepciones dominantes en esa década. Me centraré en tres: la cuestión de la voz poética y la ideología del texto, la construcción del lector, y el vínculo entre el arte y la realidad. Recurriré a ejemplos de las lecturas que se hicieron desde Cuba, pues en este país se materializaron las aspiraciones que muchos intelectuales de izquierda o simpatizantes de la Revolución tenían con respecto a la función de la poesía y el aporte de ésta a la construcción de un proyecto social. Tanto es así que, de acuerdo con Mike González y David Treece, es únicamente después de 1959, con la llegada de la Revolución Cubana al poder, que la poesía pública escrita en América Latina durante los años 50 (la obra de Ernesto Cardenal y de Pablo Neruda, por ejemplo) encuentra una audiencia organizada y coherente: sólo la existencia de una realidad social que se corresponde con las aspiraciones de las voces colectivas de *Canto general* haría posible la comprensión cabal del texto (269).

Una de las bases de la crítica literaria que comenzó a hacerse en Cuba y que su naciente Revolución estimuló eran los paralelos entre los planteamientos ideológicos del texto y de sus autores. A menudo estas dos cosas se confundían. Es por ello que, si se leen las críticas oficialistas que se hicieron a libros considerados problemáticos y que resultaron en castigos a varios escritores, resulta difícil establecer una diferencia entre el punto de vista de los textos y el de los autores. El ejemplo más conocido es el del poeta Heberto Padilla, cuyo libro *Fuera del juego* (1968) le valió la

repreñión de las instituciones y fue uno de los factores que provocaron su encarcelamiento tres años después. El incidente fue definitorio para la intelectualidad latinoamericana, que terminó dividiéndose entre quienes apoyaron incondicionalmente las políticas culturales de la Revolución Cubana y los que se alejaron de éstas. En la nota de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba que acompañó el libro, se sostiene: “En el caso del libro de poesía, desde su título: *Fuera del juego* [...] deja explícita la auto-exclusión de su autor de la vida cubana” (*Fuera*). Añade más tarde:

el autor mantiene dos actitudes básicas: una criticista y otra antihistórica. Su criticismo se ejerce desde un distanciamiento que no es el compromiso activo que caracteriza a los revolucionarios. Este criticismo se ejerce además prescindiendo de todo juicio de valor sobre los objetivos finales de la Revolución y efectuando transposiciones de problemas que no encajan dentro de nuestra realidad. Su antihistoricismo se expresa por medio de la exaltación del individualismo frente a las demandas colectivas del pueblo en desarrollo histórico y manifestando su idea del tiempo como un círculo que se repite y no como una línea ascendente. (*Fuera*)

No es necesario comentar esta cita para ver en ella algunas de las mismas líneas de ataques que se dirigieron a Borges durante aquellos años.²

Las posiciones políticas de Borges estaban claras,³ pero algunas características de su obra, y la relación entre ésta y su autor, suscitaban un dilema que ocupó a la crítica durante décadas. La creación del yo poético en la obra de Borges, para comenzar con este aspecto, ha representado un reto para la lectura ideológica de sus textos. Las contradicciones abundan no sólo entre poemas que se ocupan del mismo tema, sino entre lo que el hablante afirma en los poemas y lo que Borges señala en sus prólogos o entrevistas. Acaso el ejemplo más conocido en su obra sea la celebración

2 Como ejemplo, puede citarse la lectura que hizo Blas Matamoro del tema del eterno retorno en Borges: “negar el curso temporal de los hechos históricos de un estadio a otro, negar su absoluta singularidad concreta, es una manera de decir que el hombre nada tiene que hacer en la historia, ya que las formas arquetípicas están prefijadas en la mente divina, y habrán de aparecer, desaparecer y reaparecer eternamente, más allá de la voluntad de los hombres y de su comprensión histórica” (236).

3 Acaso uno de los sitios donde las expresó con más nitidez fue en la entrevista de Rita Guibert para la revista *Life en Español*: “En cuanto a mi actitud política, siempre la he definido bien: he sido anticomunista, antihitlerista, antiperonista, etc., pero también he tratado que mis opiniones, que son meras opiniones y, por tanto, pueden ser superficiales, no intervengan en mi obra –llamémosla así– estética” (352).

del coraje individual de los compadres, cuchilleros y guapos de finales de XIX y principios del XX como portadores de una noción desinteresada del valor, para después admitir que en realidad se trataba de matones contratados por los políticos locales para alterar las elecciones e influir en la voluntad de la gente: “Siempre el coraje es mejor”, dice en la milonga de Jacinto Chiclana (OC 2: 338), pero en el epílogo de las *Obras completas* de 1974, refiriéndose a sí mismo en tercera persona, escribe: “Era de estirpe militar y sintió la nostalgia del destino épico de sus mayores. Pensaba que el valor es una de las pocas virtudes de que son capaces los hombres, pero su culto lo llevó, como a tantos otros, a la veneración atolondrada de los hombres del hampa” (OC 3: 500). Entonces, ¿cómo entender esta contradicción? ¿Se trata sólo de un recurso literario o de una creencia fundamental que informa sus preocupaciones éticas y políticas? En cualquiera de los dos casos, Borges merecería el reproche desde la perspectiva crítica como la que se instauró en Cuba en los años 60. En el primer caso, ningún recurso literario debía existir en función de sí mismo: la realidad debía determinar qué recursos expresivos se usaban; en el segundo, el valor sólo podía entenderse como sentimiento colectivo; si se asumía como algo personal, se debía a que ese individuo poseía una gradación superior de un sentimiento compartido por todos.

Desde el principio de su carrera literaria Borges renegó del yo como un todo coherente que pueda expresarse con plenitud mediante sus efusiones líricas. Sin embargo, ello no le impidió construir un sujeto poético en el que identificamos las características “borgesianas”. Sylvia Molloy llamó la atención sobre esta aparente contradicción, y afirmó que, si bien “no hay un yo de conjunto” para Borges, “habrá yo diseminado” (229). Para Elisa Calabrese, tal operación se logra mediante “procedimientos de escamoteo, ausencia, desplazamiento o desdoblamiento” (266). El sujeto lírico se desdobra en una multitud de voces: a veces mediante el monólogo dramático, procedimiento que abunda en los libros de los años 60, en diálogos con poetas conocidos o anónimos, en representaciones en tercera persona de instantes de la vida de otros escritores y de figuras históricas. Ello le permite pensar un tema desde diferentes ángulos, volver sobre un asunto ya expuesto de otras maneras, incluso contradictorias. En otras palabras, le posibilita la creación de un espacio no limitado por la fidelidad a la historia, a la realidad, o por una supuesta necesidad de coherencia con respecto

a sí mismo. Esta transposición de voces, de espacios y de épocas históricas es precisamente lo que resultaba problemática para la crítica más politizada de entonces.

Dos ejemplos de *El otro, el mismo* pueden ilustrar la dificultad de establecer una coherencia que permita identificar a un sujeto censurable y, por tanto, sujeto a un castigo potencial: los sonetos “Camden, 1892” y “París, 1856”. Por el parecido en la sintaxis de los títulos y su publicación uno junto al otro en el libro, es posible que los escribiera por la misma fecha. El primero refiere los días finales de Walt Whitman, quien falleció en Camden, New Jersey, en 1892. A punto de morir, piensa: “Casi no soy, pero mis versos ritman/ la vida y su esplendor. Yo fui Walt Whitman” (OC 2: 291). La obra posibilita el consuelo o la salvación del poeta, que en el caso de este soneto corresponde a la persona de Whitman y no al protagonista de *Leaves of Grass* (también llamado Whitman).

El soneto siguiente refiere los últimos días de Heinrich Heine en París y (esta vez en tercera persona) declara:

Piensa en las delicadas melodías
cuyo instrumento fue, pero bien sabe
que el trino no es del árbol ni del ave
sino del tiempo y de sus vagos días.
No han de salvarte, no, tus ruiseñores,
tus noches de oro y tus cantadas flores. (OC 2: 292)

En este caso, la salvación por la poesía no es posible. ¿Cómo pensar esta contradicción, esta fe-no fe en el poder de la poesía? ¿A la necesidad de considerar el mismo problema desde todos los ángulos, aunque éstos se contradigan? ¿Estas dos perspectivas reflejan momentos diferentes en la vida de Borges, en los que su confianza en la poesía ha variado? (Recordemos que las historias contenidas dentro de la novela *April March* de Herbert Quain –en el relato de 1941, de *Ficciones*–, “una es de carácter simbólico; otra, sobrenatural; otra, policial; otra, psicológica; otra, comunista; otra, anticomunista, etcétera” [OC 1: 462]. De esta manera el autor se defiende de la lectura psicológica, pero también de la ideológica.)

El procedimiento reaparece en otros dos sonetos complementarios: “Alexander Selkirk” y “Odisea, libro vigésimo tercero”, también de *El otro, el mismo* y publicados uno junto al otro. En el primero, el hablante es Alexan-

der Selkirk (1676-1721), el famoso náufrago que habría servido de inspiración a Daniel Defoe para su novela *Robinson Crusoe*: Selkirk está de vuelta en Inglaterra y sigue teniendo pesadillas con su vida en la isla. Ya no es el náufrago, pero éste continúa presente de alguna forma en él: “¿y cómo haré para que eso otro sepa/ que estoy aquí, salvado, entre mi gente?” (OC 2: 274). Selkirk es, de algún modo, dos hombres, y esto lo atormenta: al no poder deshacerse de su yo anterior, éste continúa existiendo en una región distante de su ser. El segundo soneto refiere (en tercera persona) lo que sucede después de que Ulises vence a los pretendientes de Penélope y ella lo reconoce. Ulises parece feliz, disfrutando la paz hogareña, pero el poema se pregunta: “¿dónde está aquel hombre/ que en los días y noches del destierro/ erraba por el mundo como un perro/ y decía que Nadie era su nombre?” (OC 2: 275). Aquí, es el hablante quien no está conforme con el Ulises que regresa a casa y comienza una vida tranquila. ¿Será que ese otro Ulises, el errante, es el verdadero? ¿Que el Ulises burgués no puede deshacerse de aquél o no sabe dónde encontrarlo? ¿O que Ulises continúa siendo dos hombres, porque el pasado no puede borrarse? Por un lado, Selkirk anhela deshacerse de su pasado; por otro, el hablante no quiere olvidar la vida itinerante de Ulises. La indeterminación de los dos sonetos se refuerza por el hecho de que ambos terminan en pregunta.

El yo poético, en Borges, se difumina en otros sujetos, pero a diferencia del procedimiento empleado por los poetas conversacionales, esos sujetos siempre son individuales, no representan una colectividad indefinida. Sólo en raras ocasiones asume una voz colectiva, como en “Invocación a Joyce”, de *Elogio de la sombra*, en el que habla por los escritores de la vanguardia. Ese yo puede asumir frecuentemente la forma de una persona menor dentro de un evento histórico o literario importante, como “Un poeta del siglo XIII”, “Un sajón, 449 A.D.”, “Un poeta sajón” o “Un soldado de Lee”. El caso de los soldados anónimos resulta particularmente sugestivo, pues los textos expresan una simpatía hacia esos hombres comunes, con la idea que no comprendieron del todo el conflicto en que se hallaban, ni su futuro. Hay un guiño de simpatía hacia el “hombre común”, pero, de nuevo, es una visión que no lo presenta como agente. Ésta es obviamente una perspectiva distinta del coraje en la representación del individuo revolucionario, cuyo valor surge precisamente de la comprensión de las razones de la lucha.

Borges constituía un problema también para el entendimiento de la figura del lector dentro de la nueva poesía. Fue acaso uno de los autores latinoamericanos que más conscientemente estuvo interesado en la teoría de la lectura y en la relación con el lector. Desde “Pierre Menard, autor del Quijote”, aparece la duda sobre la probabilidad de que éste pueda identificarse plenamente con el autor: el proyecto de Menard de escribir el *Quijote* está motivado en parte por una frase de Novalis “que esboza el tema de la *total identificación* con un autor determinado” (OC 1: 446, cursivas en el original), pero éste es el camino que Pierre Menard desecha. Según Elisa Calabrese, a Borges “le asombra el poder asociativo que produce la identificación del lector con las vivencias y sentimientos del sujeto imaginario” (265); para él, ésta es “acaso la esencial y la más difícil” de las operaciones del arte, o sea, en palabras de Borges, lograr la “omnipresencia de un yo, esa continua difusión de un alma en las almas” (citado en Calabrese 265).

En la visión extrema de la poesía coloquial, el yo poético y el autor empírico debían ser la misma persona o al menos ubicarse en un plano de transparencia ideológica. El autor debía hablar desde una certeza ideológica que era lo que validaba los temas de su poesía. Esa certeza consistía en la adhesión a las causas de la revolución. Es por ello que Fernández Retamar, cuando se le interroga sobre los métodos de los poetas conversacionales para hacer que su poesía fuera accesible al común de los lectores, puede afirmar lo siguiente: “esa comunicación, pues, se logra no cuando se infieren no sé qué sacrificios a la obra (o al autor), sino cuando el autor mismo está identificado, sin sacrificio alguno, con el lector potencial” (citado en Alemany 79). Tal seguridad difiere de la de otros poetas coloquiales. Ernesto Cardenal, por ejemplo, admitió la posibilidad de un sacrificio a la calidad estética en aras de la comunicación con el lector, mientras que Juan Gelman ofreció una respuesta ambigua: lo que está dispuesto a sacrificar para lograr esa comunicación “no es una cuestión poética sino una cuestión de vida” (Alemany 79), aunque no especifica de qué se trata. Sin embargo, para Retamar, tal identificación se produce “sin sacrificio alguno”, lo que implica que la postura ideológica se supone preexistente: una comprensión, sin rastro de dudas, de los principios de la revolución.

En la poesía coloquial se produce un fenómeno particular: el poeta busca ser la voz de la experiencia colectiva, pero sus lectores son, a su vez,

los protagonistas de esa experiencia, o sea, la voz misma que –se pretende– habla en el poema. Así se logra, o se persigue, una identificación más cercana entre el autor, la voz poética y los lectores. En *Canto general*, por ejemplo, aún existe la diferencia entre la voz del poeta, que “da testimonio”, que recibe la petición de dar a conocer la experiencia (digamos) de los mineros, la voz misma de los mineros y los lectores del poema. O sea, los lectores no son esas mismas personas por las que el poeta habla; por el contrario, éste busca comunicar la vida de los explotados a quienes ignoran su existencia o sus tribulaciones. Como afirman Mike González y David Treece, en *Canto general* “se habla de [los explotados] y por ellos, pero todavía éstos no han encontrado su propia voz” (225).

Sin embargo, en un poema emblemático de la Revolución Cubana, “Tengo”, de Nicolás Guillén, la voz poética es un campesino, una “gente simple”, que habla en nombre de todos los que, como él, han sido beneficiados por la Revolución; sus lectores imaginarios son esos mismos beneficiados.⁴ Se asumía que los nuevos lectores, que antes estaban imposibilitados de acceder a la poesía oscura, metafórica, son los miembros de las antiguas clases desplazadas, ahora ubicadas en el centro del nuevo proyecto social. En su figura clásica, el poeta sólo puede, como afirma Fernández Retamar al final de su ensayo “Calibán”, reclamar un espacio entre sus “filas revueltas y gloriosas” (71) de las clases populares, que se hallan, como la vanguardia política, al frente de la sociedad.

La creación, como hizo Borges, de un hablante imaginario o poético que constituyera una figura del autor y no del lector, creaba una distancia donde la vigilancia de lo ideológico resultaba problemática. Fue acaso en su lectura de Walt Whitman donde desarrolló más explícitamente esta visión de los sujetos imaginarios de la poesía y del lector. Como se sabe, argumentó que el error en la lectura de Whitman se debía a la identificación del protagonista semidivino de *Leaves of Grass* con el periodista y editor que ocupaba una oficina en Manhattan. Para Borges, estas figuras son diferentes: Whitman el escritor crea al Whitman personaje y éste, el demócrata

4 El poema “Tengo” comienza con los versos: “Cuando me veo y toco/ yo, Juan sin Nada no más ayer/ y yo Juan con Todo,” y entre sus estrofas más pertinentes en ese sentido se encuentra la siguiente: “Tengo, vamos a ver,/ tengo el gusto de ir/ yo, campesino, obrero, gente simple/ tengo el gusto de ir/ (es un ejemplo)/ a un banco y hablar con el administrador/ no en inglés,/ no en señor,/ sino decirle compañero, como se dice en español” (“Tengo”).

perfecto, incapaz de rechazar o de enjuiciar a los otros, se puede identificar con todos los hombres. Entonces Whitman, dice Borges, introduce un tercer personaje: el lector. Habla directamente con él, se presenta como amigo suyo, quiere ofrecerle compañía incluso cuando el Whitman real esté muerto. En sus palabras, “el héroe [del poema] es en parte el escritor, en parte una imagen soñada de sí mismo, el sueño de una magnificación de sí mismo, y también el lector, cualquier lector” (“Walt Whitman” 714; la traducción es mía). Aunque en esta operación esas tres personas buscan el mismo efecto, queda claro la diferencia entre ellas. En la poesía coloquial, en cambio, negada a toda glorificación del escritor, éste quiere borrarse del todo, como persona y como personaje, y ceder su lugar al lector, que es al mismo tiempo el verdadero protagonista de la historia.

Para el líder de la Revolución Cubana, Fidel Castro, ésta era la obra artística más acabada, como les comunicó a los intelectuales en 1961, en un discurso que, por primera vez, defendió el derecho del gobierno a censurar y que se adoptaría como política cultural durante esa década. Para Fidel Castro, “el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución” (“Palabras”). Entonces, en la visión extrema de arte en este contexto político, el arte no puede convivir con la Revolución, de la misma manera que la poesía, como hecho lingüístico, no puede competir con la realidad, mucho más elocuente y compleja.

Tal perspectiva sobre el arte trae a la mente la prosa poética o narración breve “Parábola del palacio”, de *El hacedor*, una de las reflexiones más significativas de Borges sobre la relación entre los intelectuales y el poder. En el texto, el Emperador Amarillo le muestra su magnífico palacio al poeta. Al término de la visita, el poeta recita la composición que el palacio le inspira. El narrador anota: “en el poema estaba entero y minucioso el palacio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos”, etc. El texto presenta entonces tres versiones de lo que ocurrió después. En la primera, luego de escuchar el poema, “el Emperador exclamó: ‘¡Me has arrebatado el palacio!’ y la espada de hierro del verdugo segó la vida del poeta” (OC 2: 180). En este caso, la capacidad del poeta para apropiarse, mediante las palabras, de la obra que encarna el poder imperial constituye una amenaza, y el soberano decide aniquilarlo.

En la segunda versión, “bastó [...] que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio”, porque “[e]n el mundo no puede haber dos cosas iguales”. Este desenlace es más filosófico, pues concierne a la naturaleza del lenguaje y lo presenta como más creativo o destructivo que la misma realidad. En ambos casos, las palabras tienen el poder de crear un mundo exactamente igual al mundo real (que se confunde con éste), pero también reemplazarlo. Si ello es así, también tienen la capacidad de transformar ese mundo o de crear otros y, como en “Las ruinas circulares”, “imponerlo a la realidad” (OC 1: 451).

Pero el poema concluye con una versión de los hechos que contradice las dos anteriores. “Tales leyendas [...] no pasan de ser ficciones literarias. El poeta era esclavo del emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo” (OC 2: 180). Esta última versión es tal vez la más realista sobre la naturaleza de las relaciones entre intelectuales y poder: el Emperador, como figura máxima en un sistema de gobierno totalitario, sigue disponiendo de la vida de los intelectuales a pesar de la posible amenaza que éstos puedan representar.

¿Será que la poesía de Borges logró escapar el olvido y constituirse, de alguna manera, en la palabra del universo? En los años 60, una parte considerable de la crítica literaria latinoamericana trató de relegarla al olvido, de reescribir la historia de la literatura continental sin ella, de presentarla como ajena a su contexto y de condenarla por ser una poesía del pasado, producida por alguien que nada tenía que aportar a los nuevos tiempos. Ello no quiere decir que su obra no tuviera defensores ni apoyos institucionales. Otros esfuerzos trataron de difundir a Borges como modelo del intelectual liberal, que mantenía su independencia frente al estado, como lo muestra la labor del Congreso para la Libertad de la Cultura.⁵ Sin embargo, la legitimidad del Congreso y de la alternativa que proponía a la noción del escritor comprometido, se vieron aún más cuestionadas al confirmarse el financiamiento de sus actividades por parte de la CIA y al otorgárseles del Premio Nobel a las figuras contra las que se buscaba promover al argentino: Miguel Ángel Asturias (en 1967) y Pablo Neruda (en 1971). Durante la década del 70, las cosas empeorarían, con los elogios que Bor-

5 Para los detalles de cómo el Congreso para la Libertad de la Cultura influyó en la difusión internacional de Borges, cf. Mudrovic.

ges hizo –y de los cuales se desdijo– de la Junta Militar en Argentina y de la disciplina de la espada en el Chile de Pinochet. Tales posturas parecían confirmar las críticas que le formularon en los años 60 y no empezarán a revertirse, quizás, hasta el otorgamiento del Premio Cervantes, compartido con Gerardo Diego en 1979. Interrogado por el diario *El País* justo después de saber la noticia, Borges respondió: “Quiero suponer que la política no ha tenido nada que ver con la concesión de este premio” (“Borges”).

Obviamente Borges no halló la palabra del universo, pero de lo que sí escapó su poesía, quizás por su insistencia en una escritura que superara las circunstancias, fue que se la juzgara de manera inflexible, basándose en los criterios extra-poéticos que dominaron el campo literario durante los años 60 y 70. O sea, de la forma que se pretendía extender por toda América Latina como la nueva forma de hacer literatura y crítica. Se ha argumentado que tal vuelco –de ser un escritor al que muchos buscaban borrar, a convertirse, según las palabras de Beatriz Sarlo, en la “cifra’ [...] que permite interpretar la segunda mitad del siglo XX argentino” (citado en Dabove 10)–, se debió sobre todo al cambio del contexto de recepción. Pero es obvio también que no toda obra puede someterse a tal transformación. El propio Borges avanzó procedimientos de escritura que posibilitan que una obra se someta a continuas y cambiantes interpretaciones, las cuales nos lo devuelven, una vez más, enriquecido por la multitud de sus lecturas.

Alfredo Alonso Estenoz
Luther College

OBRAS CITADAS

- Alemanya Bay, Carmen. *Poesía coloquial hispanoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997.
- Borges, Jorge Luis. *This Craft of Verse*. Cambridge: Harvard UP, 2000.
- . *Obras completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.
- . “Walt Whitman: Man and Myth”. *Critical Inquiry* 1.4 (1975): 707-18.
- 52 “Borges: ‘El Premio Cervantes es una generosa equivocación’”. *El País*, 23 de enero de 1980. https://elpais.com/diario/1980/01/23/cultura/317430011_850215.html.
- Calabrese, Elisa. “Los varios Borges: vaivenes de el otro, el mismo”. *Borges poeta*. Ed. Alfonso de Toro. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2010.
- Castro, Fidel. “Palabras a los intelectuales”. 30 de junio, 1961. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>
- Dabove, Juan Pablo, ed. *Jorge Luis Borges. Políticas de la literatura*. Pittsburgh: IILI, 2008.
- Fernández Retamar, Roberto. *Todo Calibán*, Buenos Aires: CLACSO, 2004.
- Gonzalez, Mike, and Dave Treece. *The Gathering of Voices: The Twentieth-Century Poetry of Latin America*. London: Verso, 1992.
- Guibert, Rita. “Borges habla de Borges”. *Life en Español* 31.5 (1968): 48-60. *Jorge Luis Borges*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1984. 318-55.
- Guillén, Nicolás. “Tengo”. Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/guillen/poemas/poema_15.htm.
- Matamoro, Blas. “Detrás de la penumbra está Inglaterra”. *AntiBorges*. Ed. Martín Lafforgue. Buenos Aires, Ediciones B. Argentina, 1999.
- Mudrovcic, María Eugenia. “Borges y el Congreso por la Libertad de la Cultura”. *Variaciones Borges* 36 (2013): 77-104.
- Padilla, Herberto. *Fuera del juego*. Círculo de Poesía. http://circulodepoesia.com/wp-content/uploads/2009/06/galeria_fueradeljuego.pdf
- Yurkiévich Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. 2. ed. Barcelona: Barral Editores, 1973.