

ACERCA DEL DECIR ELEGÍACO EN BORGES



Alicia Chibán

Sentí lo que sentimos cuando alguien muere: la congoja, ya inútil, de que nada nos hubiera costado haber sido más buenos. El hombre olvidado que es un muerto que conversa con muertos. (El libro de arena)

La universalidad del tema de la muerte en la poesía, y su calidad de respuesta a una situación límite de la humanidad, explican la persistencia en las más diversas literaturas, de la elegía, el poema que religa de múltiples modos al yo con un tú entrañable, ausentado definitivamente por la muerte.¹ Dante decía en *De vulgari eloquentia*: “Por elegía entendemos el estilo de los desdichados” (Marchese y Forradellas 115), puntualizando el sentimiento fundante del género, cuya estructura típica -ideal- comprende el anuncio de la muerte, el lamento de los sobrevivientes, las alabanzas del difunto y los varios modos de la consolación.²

¹ Una historia del género encuentra muestras de perfectas elegías entre los hebreos (en las *Lamentaciones* de Jeremías, ciertos fragmentos del *Libro de Job* y algunos *Salmos*), antes de ubicarla en la poesía clásica y rastrearla a lo largo de la literatura occidental. Si bien en la Antigüedad, “elegía” designaba un cauce formal, ha prevalecido la perspectiva temática, que la concibe en un sentido estricto como “elegía funeral” (Camacho Guizado).

² Un interesante aporte a los estudios de la elegía es el de Víctor G. Zonana -incluido en nuestra bibliografía-, en tanto relaciona cada secuencia de la estructura elegíaca ideal con los géneros primarios estudiados por Mijail Bajtín (248).

Nos interesa ahora indagar en qué medida un poeta de la talla y la originalidad de Borges -más aún, un poeta fundacional en muchos sentidos- se relaciona con una tradición, con un canon tan fuertemente consolidado como el elegíaco, y de qué modo lo asume y renueva.

Es amplísimo el campo dentro de la producción borgesiana en el que podemos ubicar elegías en un sentido bastante estricto. Y, si le otorgásemos una mayor extensión al género, creemos que son pocos los poemas que no debiéramos considerar, más aún si nos atenemos al decir acertado del propio Borges: "Todo poema, con el tiempo, es una elegía" (OC 3: 482).

Pero intentaremos acotar nuestro corpus, partiendo del hecho de que Borges tiene en cuenta al género, ya que un buen número de poemas lleva por título "Elegía" o alguna otra expresión que sugiere su carácter funeral: "In memoriam...", "Inscripción sepulcral", etc. De todos modos, y en tanto no nos limitaremos al estudio de esas composiciones, atenderemos a aquellas que giran en torno a una muerte personal, pero sin desconocer que una persistente "tonalidad elegíaca", o a veces verdaderos poemas funerales ("Elegía de los portones", "Adrogué", "Elegía de un parque") cubren las *muertes metafóricas*, las lentas desapariciones de las cosas y acontecimientos del mundo por obra del "insaciado tiempo".³ Tampoco hay que olvidar la presencia de la autoelegía, una lírica de la muerte propia que, como *leit-motiv*, ingresa a través de unos pocos versos dentro de las más variadas composiciones, y también en las elegíacas, cuando el yo -o el nosotros- co-padece las muertes ajenas (claros ejemplos serían "Hilario Ascasubi", OC 3: 130 y "En memoria de Angélica", OC 3: 108). Estas formas fragmentarias o completas autoelegías,⁴ retoman el antiguo tópico del *vado mori*, bajo diversas modulaciones como el anhelo de la muerte, la constatación de su proximidad o la vacilación entre el deseo de aniquilamiento y el de supervivencia por la poesía.⁵

³ Esta expresión aparece en la "Elegía" incluida en la edición de *La rosa profunda*, de 1996 y modifica la que leemos en el volumen de 1989 de las *Obras Completas* (3: 105): "(...) la muerte, ese otro nombre/del incesante tiempo que nos roe."

⁴ Podemos considerar como tales, "Elegía" (OC 2: 311), "Yo" (OC 3: 79) o "Soy" (OC 3: 89).

⁵ Alcanzamos algunos ejemplos: "Sólo una cosa no gustada espero, (...)/ esa virgen, la muerte" (OC 3: 300); "Espacio y tiempo y Borges ya me dejan" (OC 2: 258); "Y en el

Ahora bien, centrándonos en las elegías que nos ocuparán, las del tú personal, ¿quiénes son sus destinatarios? La profusa galería está formada por amigos reconocibles (“Susana Bombal”, “Elvira de Alvear”), por personajes históricos más o menos distantes (“Inmemoriam J.F.K.”, “A Carlos II”), por míticos compadritos (“Milonga de Jacinto Chiclana”, “Milonga de don Nicanor Paredes”), por muertos innominados (“Un soldado de Lee-1862”, “A la efígie de un capitán de los ejércitos de Cromwell”) o nominados en clave (“H. O.”) y por seres más abstractos y generales (“Remordimiento por cualquier muerte”, “Inscripción en cualquier sepulcro”). Pero los poemas más numerosos corresponden a sus antepasados y a poetas, es decir, los más próximos al yo en la sangre y en el común oficio del verso.

Un primer acercamiento a estas composiciones, a la luz del canon elegíaco tradicional, nos permite una constatación nada sorprendente para el lector de Borges: dominan en los versos, la ausencia de los tópicos de la lamentación o bien su asordinamiento: si por acaso ellos asoman, lo hacen de una manera fugaz y reticente, en la con-fusión del yo y el tú (“...digo que has muerto. Yo también he muerto” -dice a Francisco Luis Bernárdez OC 3: 304), o en la sobria manifestación de la congoja, detrás de un mero anuncio (“... para no pensar tanto en Buenos Aires/y en los rostros queridos. Uno falta.” OC 3: 156).

Inusuales son, también, las referencias al llanto y en ellas, el sentido del duelo se anula por la negación, por el reclamo de la ruptura elegíaca (“No profane mi lágrima este verso...” OC 2: 208) o por el giro paradójico (“Esta noche puedo llorar como un hombre, (...) porque sé que en la tierra no hay una sola cosa que sea mortal...” OC 3: 467). Lo mismo sucede con otro tópico de la *lamentatio*, la “reducción de la muerte” (Camacho Guizado 198): las referencias a la ceniza como destino trágico de una existencia de grandeza, se equilibra y modera por la alusión enaltecedora a la gloria o, más directamente, por su negación. Así leemos en “Inscripción sepulcral” (OC 1: 24):

confín la no gustada muerte./Sólo esa piedra quiero. Sólo pido/las dos abstractas fechas y el olvido” (OC 2: 480); “Que mis días merezcan el olvido, (...)/Pero que algún verso perdure (...)” (OC 2: 284).

⁶ Camacho Guizado (177) estudia este tópico que consiste en romper, mediante variados procedimientos, el curso de la lamentación.

“Ahora es un poco de ceniza y de gloria”, y en el poema dedicado “A John Keats” (OC 2: 473): “No eres hoy la ceniza. Eres la gloria.”

En fin, podríamos decir que la ocasional y atemperada consternación que encontramos en las elegías borgesianas, obedecen a una distancia reflexiva y, sobre todo, a una particular valoración de la muerte: ella está equiparada -en una misma positividad, podríamos decir- y entrelazada con la vida: El vivir está acechado de muerte. Cualquier gesto nimio puede instantáneamente cubrirse del valor de ser el último, de esconder una insospechada despedida (“Hay que mirarla bien.” -dice de la luna OC 3: 103- “Puede ser la última.”).⁷ Y asimismo la muerte, “que es de todos” (OC 1: 61), se concibe como un acto de vida.

Como afirmación de estas consideraciones, resulta altamente significativo que Borges, en *Cuaderno San Martín* (OC 1: 91), recoja el canto del orillero, lo acate como “un fallo del destino” y lo cite:

*La muerte es vida vivida,
la vida es muerte que viene,
la vida no es otra cosa
que muerte que anda luciendo.*

A través de los poemarios, el morir no solamente se asume como ley natural e inexorable, sino también como “necesaria” (OC 2: 204) y, más aún, puede percibirse como deseable (“Soy el que envidia a los que ya se han muerto.” OC 3: 79), como umbral de revelación y de posible acceso a la identidad definitiva (“Pronto sabré quién soy.” OC 2: 396).⁸

Pero hay una línea de pensamiento en la concepción borgesiana que eleva todavía más la positividad de la muerte por la certeza de las perduraciones en la vida

(...) María Kodama, Isabelle Monet y yo no somos tres, como ilusoriamente creíamos. Somos cuatro, ya que tú también estás con nosotros, Maurice. (“Abramowicz”, OC 3: 467)

⁷ Trataremos este motivo como tópico elegíaco, más adelante.

⁸ Este tópico ha sido suficientemente estudiado, de acuerdo con su recurrencia, tanto en la lírica como en la narrativa de Borges.

o a través de los que viven.

Mi padre ha muerto y está siempre a mi lado. Cuando quiero escan-
dir versos de Swinburne, lo hago, me dicen, con su voz. (OC 3: 482)

Ciegamente reclama duración el alma arbitraria
cuando la tiene asegurada en vidas ajenas,
cuando tú mismo eres el espejo y la réplica
de quienes no alcanzaron tu tiempo
y otros serán (y son) tu inmortalidad en la tierra.
("Inscripción en cualquier sepulcro", OC 1: 35)

La muerte, entonces, revierte su negatividad, ya que Borges pone
el acento en motivos consoladores

Sé que he perdido tantas cosas que no podría contarlas y que esas
perdiciones, ahora, son lo que es mío (...) Sólo el que ha muerto es
nuestro, sólo es nuestro lo que perdimos (...) (OC 3: 482)

hasta culminar en lo que llamaríamos una *apoteosis del morir*, con la
que clausura la perfecta elegía dedicada a Abramowicz: "(...) debe-
mos entrar en la muerte como quien entra en una fiesta" (OC 3: 467).

Sin embargo, y por encima de estas certidumbres, planea la con-
ciencia de la muerte como misterio insondable, también en esto si-
milar a la vida, al "inconcebible universo". La muerte "es rara" -dirá
el poeta en varias oportunidades- tan rara como su contrario, la in-
mortalidad.

Y puesto que todo misterio subsiste siempre como lo desconocido
e incognoscible, como lo absolutamente ajeno a las claridades de la
razón, el lenguaje poético -en no pocas instancias- escoge la vía del
oxímoron (la muerte es "una oscura maravilla", "un oro de la som-
bra") o de la paradoja ("nos libra del sol y de la luna/ y del amor").

Y ¿qué actitud concita el misterio de la muerte? No en vano Bor-
ges habla de "el antiguo estupor de la elegía" (OC 2: 220). Si aten-
demos a la significación de ese movimiento pasional, quizá podam-
os acercarnos al sentir que más frecuentemente el yo lírico asume.

El campo de las pasiones se define por sus direcciones tensivas
hacia la euforia o la disforia. Sin embargo, sentimientos como el
asombro o el estupor se instalan en un horizonte previo a la polari-
zación, a la positividad o la negatividad del objeto (Greimas 23).

Esa “neutralidad” pasional, justamente, se aviene con la condición de lo misterioso y, en nuestros poemas, puede explicarnos la serenidad reflexiva, la ya mencionada atenuación de la *lamentatio* canónica, o al menos su resolución en una apacible nostalgia. Este sentimiento predominante supone siempre una distancia que la palabra poética es capaz de revertir, en su oficio conjurador del que Borges demuestra tener clara conciencia cuando dice: “Ilión fue, pero Ilión perdura en el hexámetro que la plañe. Israel fue cuando era una antigua nostalgia” (OC 3: 482).

No extraña, pues, que la retórica borgesiana elija con insistencia aquellos tópicos que de algún modo re-viven, presentifican al ausente, como la interpelación o la “visión en vida” (Camacho Guizado 312).

Si el interpelar crea una instancia dramática, un diálogo imaginario que pone en el centro de la escena a un yo que se levanta como una voz, por su parte el *topos* de la “visión en vida” construye al tú sobre todo como una imagen visual y vital.

Es fácil constatar en Borges que el primer caso -la interpelación- es frecuente en las elegías a poetas, sin duda las más plenas de afectividad. Verdaderos homenajes a amigos-compañeros de vida o a aquellos otros distantes pero entrañables por el vínculo amoroso de la lectura, los poemas fundan un territorio de entrelazamiento de las poéticas: la evocada, del ausente, y la actuante, del yo elegiaco. Pero también se cumple, decíamos, una relación personal cuando en varias de estas composiciones, la voz reclama al tú ya sumergido en el misterio:

¿Me oyes, amigo no mirado, me oyes
A través de esas cosas insondables
Que son los mares y la muerte?
 (“A cierta sombra”, OC 2: 369)

dice el poeta a De Quincey, y a Abramowicz, el compañero ginebrino: “No sé si estás oyéndome” (“Elegía”, OC 3: 467).

En cuanto al tópico de la “visión en vida” del difunto, es uno de los privilegiados por la retórica borgesiana, que atribuye una función conjuradora a la imagen restituida por el verso: “Dios o Tal Vez o Nadie, yo te pido/su inagotable imagen, no el olvido” (OC 3: 140).

Bajo la forma simple del “memorial” (Jolles 182), muchas veces los poemas condensan el fluir de una vida en instancias puntuales, en pormenores sagazmente seleccionados para representar lo que tuvo de único y apreciable la existencia que fue. Como pequeñas historias revividas, se proponen casi ritualmente la con-memoración, el recordar en íntima empatía con el otro, ya desde la memoria “real” que actualiza, por ejemplo, la vida compartida con los poetas amigos (“¿Qué habrá sido de aquellos dos muchachos/que hacia mil novecientos veintitantos/buscaban con ingenua fe platónica/(...) la secreta ciudad de Buenos Aires?” OC 3: 304), ya desde una memoria imaginaria que conjetura vivencias de los seres distantes. Estas “imágenes de vida” pueden restringirse a un solo verso (“Y el caballo y la gloria y tu jornada” OC 2: 200), desplegarse en las tan borge-sianas y a la vez whitmanianas acumulaciones,

(...) su voz gritando a los peruanos que arremetieran,
 la luz, el ímpetu y la fatalidad de la carga,
 el furioso laberinto de los ejércitos,
 (...) el *godo* que atravesó con el hierro,
 la victoria, la felicidad, la fatiga, un principio de sueño, (...)
 (“Página para recordar al Coronel Suárez...” OC 2: 250)

o cubrir todo el poema, hasta desterrar la mención de la muerte que, sin embargo, actúa creando la distancia que pone en funcionamiento el “memorial”. Desde este punto de vista, incluimos entre las elegías, textos como “A un viejo poeta” (OC 2: 201), cifradamente dedicado a Quevedo. Allí el homenaje se resuelve en muy escasos elementos: una mínima escena (el poeta español caminando o mirando momentáneamente la luna), la interiorización hacia su pensamiento, su memoria y su afectividad, y el remate con la cita de un soneto quevediano muy caro a Borges (“*Y su epitafio la sangrienta luna*”).⁹

⁹ En su ensayo “Quevedo” (OC 2: 38), Borges ya había citado este verso -“Su tumba son de Flandes las Campañas/y su Epitaphio la sangrienta Luna”-, elogiando “la espléndida eficacia del dístico” perteneciente al por él considerado un “ilustre soneto” quevediano, “Memoria inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en la prisión”.

También a través de imágenes conjeturales, Borges personaliza varios de sus poemas, con el reiterado tópico de la inminencia del fin, de la *pre-muerte*. La reticencia, el no llevar la palabra más allá del morir, cobra sin embargo su efectividad elegíaca, en tanto esas representaciones liminares ya sugieren, sutilmente, el elogio y el lamento. Al igual que Laprida, en el tan recordado "Poema conjetural", protagonizan las escenas finales de sus vidas el Coronel Francisco Borges ("Lo dejo en el caballo, en esa hora/Crepuscular en que buscó la muerte..." OC 2: 206), Walt Whitman ("No está lejos el fin..." OC 2: 291), Enrique Heine ("La larga postración lo ha acostumbrado/A anticipar la muerte..." OC 2: 292) o Francisco López Merino, ocultando su nombre tras la fecha fatídica de su suicidio -"Mayo 20, 1928"- que da título al poema ("Dócilmente, mágicamente, ya habrá apoyado el arma contra la sien./ Así, lo creo, sucedieron las cosas" OC 2: 363).¹⁰

Dentro del tópico de la inminencia del morir, Borges incluye otro motivo novedoso: el de "la despedida postrera", insospechada como tal -puesto que el hombre desconoce la trama completa de su vida- hasta que la muerte la resignifica. Textos como "Delia Elena San Marco" (OC 2: 168) o "Límites" (OC 2: 257), desarrollan circunstanciadamente esta concepción, que en la elegía a Bernárdez está sólo aludida en el exacto adjetivo ("Yo, que recuerdo la precisa noche/del *ignorado* adiós... OC 3: 304. Resaltado nuestro).

Hasta aquí, creemos habernos acercado a algunos de los modos con los que Borges retoma y renueva el cauce elegíaco tradicional.¹¹

¹⁰ Resulta una interesante experiencia lectora relacionar este poema con la estricta elegía -quizás una de las más canónicas de Borges- dedicada "A Francisco López Merino" en fecha más inmediata a su muerte, en *Cuaderno San Martín* (1929). Ella se despliega entre las lamentaciones -metaforizadas en el "deshonor de las rosas" o "el oprobio del día"- y el consuelo que llega con la aceptación: "entonces es ligera tu muerte..." (OC 1: 93)

¹¹ Un tema que merece mayor atención que la que podemos dedicarle en este trabajo, es el de la condición elegíaca de algunas "milongas" borgesianas, nostálgicas de la desaparición de los personajes-símbolos del coraje. Al respecto, resulta de interés el siguiente dato: en un documento existente en la Universidad de Virginia-U.S.A., la "Milonga de Jacinto Chiclana" aparece titulada "Elegía" (ver Fangmann). Esas "sencillos coplas", como Borges mismo las califica, adoptan formas del canon elegíaco, como el retórico "ubi sunt" ("¿Dónde están los que salieron/A libertar las naciones /

Y no podemos dejar de aludir -aún rebasando el marco de los poemas destinados a un tú personal- a dos altos momentos en que su lírica nos entrega elegías absolutamente originales por las motivaciones que las generan. En una de ellas, la “Elegía del recuerdo imposible” (OC 3: 123), el reclamo nostálgico es concitado no por las desapariciones sino por lo no vivido, que se cubre de una negatividad superior a la de la muerte, pues ésta genera, según dijimos, el recuerdo como posesión y pervivencia:

Qué no daría yo por la memoria
De una calle de tierra con tapias bajas (...)
Qué no daría yo por la memoria
De mi madre mirando la mañana (...)
Sin saber que su nombre iba a ser Borges.

Y en segundo lugar, nos referimos a la titulada simplemente “Elegía”, incluida en *La cifra* (OC 3: 309), que resalta como novedosa por la amplificación de sus componentes. El lamento -atenuado, encubierto o ausente en las otras elegías borgesianas-, estalla aquí pero no desde el yo lírico sino desde una tercera persona ficcional, “un hombre” -emblemático de todos los hombres. Y se amplifica también, superlativamente, el objeto del dolor: “todas las cosas que merecen lágrimas”. Los versos minuciosos las repasan (“la hermosura de Helena”, “el río irreparable de los años”, “la mano de Jesús en el madero”), construyendo una elegía omniabarcadora, absoluta, un llanto general.

Del otro lado de la puerta un hombre
hecho de soledad, de amor, de tiempo,
acaba de llorar en Buenos Aires
todas las cosas.

Para terminar nuestro mínimo recorrido, podemos citar y parafrasear al Averroes borgesiano (OC 1: 586) diciendo que “el tiempo,

(...) “Qué fue de tanto animoso?” OC 2: 335), el elogio hiperbólico (“Nadie con paso más firme/ (...) Nadie habrá habido como él” OC 2: 337) o las reflexiones sobre la muerte, en registro serio o cercano a la ironía y al humor popular (“No hay cosa como la muerte/Para mejorar la gente.” OC 2: 335).

que despoja los alcázares, enriquece los versos". Las elegías de Borges, cuando éste las compuso, sirvieron para con-memorar a sus seres ausentes. Repetidas ahora, sirven para memoria de Borges "y para confundir nuestros pesares" con los suyos.

Alicia Chibán
Consejo de Investigación
Universidad Nacional de Salta

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bajtín, Mijail M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1985.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé, 1989-1996.
- Borges, Jorge Luis *La rosa profunda*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- Camacho Guizado, Eduardo. *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid: Gredos, 1969.
- Fangmann, Cristina. "La otra biblioteca de Babel". *Primer plano* (3 de octubre de 1993).
- Greimas, Algirdas J., Jacques Fontanille. *Semiótica de las pasiones*. México: Siglo XXI, 1994.
- Jolles, André. *Las formas simples*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.
- Marchese, Angelo, Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Madrid: Ariel, 1998.
- Zonana, Víctor Gustavo, "La elegía funeral en la lírica de Alfonso Sola González". *Piedra y canto* 2 (1994): 101-117.