

**Jorge Luis Borges,**  
**autor de *En el aura del sauce*<sup>1</sup>**

*Sergio Delgado*

Dos enemigos suben a un mismo barco, y para mantenerse a distancia, uno se ubica en la popa y el otro en la proa. Cuando se encuentran en altamar se desata de pronto una terrible tormenta y, dado que el naufragio parece inminente, el hombre que se encuentra en la popa pregunta a un marinero dónde comenzaría a hundirse el barco. El marinero le contesta, sin dudarle: “por la proa”. El hombre exclama: “en ese caso, no lamento mi muerte porque me da la ocasión de poder ver ahogarse primero a mi enemigo”.

Este relato pertenece al corpus de fábulas de Esopo –aunque, por cierto, es una de las menos memorables– y termina, evidentemente, con una moraleja: “muchas personas no se preocupan de sus propios males en la medida en que observan que su enemigo se encuentra en peor situación”. Pensar que un enemigo es alguien que merece el infortunio, alguien

---

1 Debo agradecer a Daniel Balderston, que supo solicitar esta reflexión hace algunos años, y a Magdalena López, que creyó en su posibilidad.

cuya desgracia será una bendición para nosotros, no sólo es ingenuo. Es simplista. Planteando de otra manera la moraleja de la fábula, podríamos pensar en los beneficios que nos procura el *buen enemigo*, aquel adversario digno, a nuestra medida, que en determinadas circunstancias nos ayuda incluso a sobrellevar las desgracias.

Hans Blumenberg señala, en su libro *La inquietud atraviesa el río*, que la conclusión de la fábula de Esopo no da cuenta de la complejidad del relato: ninguno de los dos hombres tomó ese barco pensando que iría derecho a un naufragio; ninguno de los dos hombres tomó ese barco pensando que el otro habría de ahogarse. Esto en cuanto al origen de la historia. Pero en lo que hace a su resolución, es evidente que el relato se interrumpe antes del final. ¿Es que en verdad el barco termina hundándose? ¿Y entonces, si no se hunde, si acaso los enemigos llegan indemnes a tierra, al final de la travesía, sería el mismo el sentido de la moraleja?

Es cierto que ninguna fábula acepta la incertidumbre como principio. Las fábulas tienen una finalidad pedagógica, ejemplar, y una rara y refinada complejidad se genera cuando vislumbramos la ambigüedad del relato. En este sentido, señala precisamente Blumenberg:

El primero de los dos [enemigos] se informa al comienzo de la travesía respecto al lugar más seguro para situarse en un barco en caso de peligro (lo que se suele hacer hoy en día, cada uno lo ha podido constatar, cuando se viaja en tren o en avión). De esta manera [el madrugador] se beneficia con la información y se ubica en el lugar más seguro. El otro sube a bordo, percibe al hombre que le resulta desagradable y se ubica naturalmente en la otra extremidad del barco. Es probable que no se entere nunca de la desventaja ligada a esta posición. Pero su enemigo [el madrugador], en cambio, se complace pensando en la satisfacción que podría procurarle la llegada de una tormenta y de un naufragio. Al fin del viaje, abandonará el barco con el sentimiento de haber gozado de un tratamiento de favor. (12)<sup>2</sup>

La fábula podría tener una segunda moraleja: al que madruga, Dios lo ayuda.

¿A qué viene a cuenta este rodeo inicial? Nos preguntaremos justamente en este trabajo, en el marco complejo que supone todo enfrentamiento, por la función del “enemigo” como principio de lectura de la

---

2 En todos los casos la traducción es mía.

poesía argentina. Pienso, concretamente, para ir entrando en el tema, en la manera si se quiere beligerante que tenía Borges de leer y sobre todo de conducirse públicamente como lector frente a sus contemporáneos, principalmente los poetas. Juan José Saer plantea en su ensayo “Borges como problema” que esa *manera* de Borges forma parte de un sistema: “sentimos que hay una agresividad estructural en su temperamento, que su modo de afirmarse consiste en atacar, y que es cuando piensa estar oponiendo razones justas a algún adversario, real o fantasmático, que mejor funcionan sus genuinas dotes retóricas” (116).

Hace ya algunos años, escribiendo sobre la poesía de Jorge Luis Borges y de Juan L. Ortiz<sup>3</sup> (sin compararlos en esa ocasión o, más bien, poniéndolos en contacto), me planteaba la necesidad de una “historia crítica de la poesía argentina” pero sobre todo de una historia crítica de la lectura de la poesía en Argentina. Esa historia o esas historias, que todavía no ha sido escrita, debería asumir el desafío de la enemistad. Es impensable un mundo sin amigos pero también sin enemigos. Pocas letras separan en definitiva las palabras *amigo* y *enemigo* pero es también muy frágil la frontera entre los sentimientos que procuran ambos estados del alma. Y cada cultura, cada pueblo, tiene su modo de la amistad y de la enemistad, como tiene su modo de cantar o de hacer la guerra. El sentido y la medida que alcanzan la amistad y la enemistad en una literatura deberían permitirnos al menos vislumbrar, en ese encuentro de individualidades que es una sociedad, el problema de su origen. La poesía es una caja de resonancia privilegiada donde resuena esa tensión entre la voz colectiva y la individual de la que nace un país.

En el caso de la poesía, la falta de escucha es el primer signo de esta enemistad, de esta falta de “entendimiento”. El primer verso de la poesía argentina es el “oíd mortales” con que se inicia su himno nacional (¿quién pronuncia el mandato y quién escucha el terrible imperativo?). También están esos versos del *Martín Fierro*: “El amor como la guerra / Lo hace el criollo cantando” (Canto XIII, vv. 2263-64) ¿Quién canta, quién combate, quién escucha ese canto, quién es su interlocutor? Creo que cada país tiene su modo de cantar pero también de no escuchar al otro, de escucharlo a medias, distorsionando incluso lo escuchado. Vuelvo a citar el *Martín Fie-*

3 Me refiero a “El aura de Juan L. Ortiz: la autonomía y los poetas”.

rro, que comienza su segunda parte solicitando de su auditorio: “Atención pido al silencio / y silencio a la atención” (*La vuelta*, canto I, vv. 1-2). Si acaso hay una manera particular de escribir y leer la poesía latinoamericana, la poesía argentina en nuestro caso (podría también hablar de la poesía rioplatense), debería en gran medida pasar por esta suerte de mala audición (“no hay peor sordo que el que no quiere oír”, dice el dicho), ese no escucharse, como marca de una enemistad casi congénita. Entre nosotros, cuando un poeta, puesto en la piel del crítico o del historiador, lee y comenta a otro poeta, como los personajes de la fábula, obtiene, si se quiere, un placer rioplatense muy particular. Como el “madrugador” de la fábula, el crítico escucha como disfrutando del placer de ver al otro hundirse, prestando una particular atención a esos hundimientos del texto, a sus ripios, los solipsismos o las contradicciones del otro y disfruta con esas módicas tormentas verbales en las que el enemigo se hunde y desaparece en la profundidad de lo no poético.

En un reportaje radial, realizado en 1979 y publicado en 1982, el periodista y bibliófilo Antonio Carrizo le tira a Borges, como si barajara unos naipes (pienso naturalmente en el juego de truco), los nombres de distintos poetas, a los que Borges *retruca* con una frase... ¿Baldomero Fernández Moreno?, “¡Un gran poeta!”, ¿Enrique Banchs?, “Ha dejado unos sonetos perfectos”, ¿Leopoldo Marechal?, “La verdad es que no lo he leído”, ¿Horacio Rega Molina?, “¡Un excelente poeta! ¡Un admirable poeta!”, ¿Alfonsina Storni?, “Creo que es una superstición argentina”, ¿Carlos Mastronardi?, “Un gran poeta, con un curioso destino: se pasó la vida limando un solo poema, *Luz de provincia*”... En este truco-retruco, el periodista tira de pronto el nombre de Juan L. Ortiz. Borges responde: “No, yo no lo conocí a Ortiz. Yo creí que era una invención de Mastronardi. Pero me dicen que no. Yo no he leído nada de él. Y quizás lo he conocido alguna vez, pero no estoy seguro, tampoco. ¿Ha muerto?” (268).<sup>4</sup>

Borges no sólo excluye a Juan L. Ortiz de su parnaso personal sino que ni siquiera lo considera como un poeta. La misma operación realiza, acto seguido, con el nombre siguiente: Oliverio Girondo. ¿Oliverio Giron-

4 El reportaje fue grabado en julio y agosto de 1979. Se difundió en el mes de agosto de ese año en el programa radial “La vida y el canto”, conducido por Carrizo en Radio Rivadavia, Buenos Aires. Ortiz murió en Paraná el 2 de septiembre de 1978, acontecimiento interior que, sin embargo, promovió necrológicas en todos los medios nacionales.

do?, pregunta Carrizo. Borges responde: “Yo no lo incluiría en una lista de poetas. *Él tampoco*. Era un individuo muy sonoro para mí, demasiado seguro de sus opiniones” (269, el énfasis es mío). En esa lista caprichosa de “grandes, excelentes, admirables” poetas argentinos, Borges excluye entonces nada menos que los nombres de Oliverio Girondo y Juan L. Ortiz. De este último, como de tantos otros, dice además que no lo ha leído, lo que es por lo menos una paradoja: ¿cómo puede saber entonces que se trata de un mal poeta?

De hecho, esta manera de desconocer a alguien, lo que se diría una “viveza criolla”, asume precisamente en Borges la forma de una módica tradición nacional. En una anotación de sus *Memorias* sobre Borges, del 11 de mayo de 1967, Adolfo Bioy Casares recoge un comentario sobre el malogrado poeta Francisco López Merino. Dice Bioy Casares que dijo Borges que López Merino era “burlón y agresivo”. Y aclara: “Se complacía en simular que no conocía a la gente” (1175). Según Borges, López Merino, de esta manera, achacaba el descuido a su mala memoria y salvaba la situación con dignidad y picardía. En este ejemplo la agresividad se confunde con la ironía: desconocer aquí es rechazar, pero sin decirlo. Es evidente que el interpelado conoce a la persona aludida, pero lo borra de su consideración y si fuera posible del mundo. El desmemoriado disfruta viendo que su enemigo, en la proa de barco, se hunde antes sus ojos en el olvido.

A principios y mediados de los años 70, que fueron los años en que Juan L. Ortiz, un poeta hasta entonces “ignorado” u “olvidado”,<sup>5</sup> publica los tres volúmenes de *En el aura del sauce*, su obra reunida, y alcanza una impensada fama, Borges repitió bajo diversas modalidades esa desmemoriada agresividad. Insistía, contra viento y marea, en desconocer a Juan L. Ortiz, en no haberlo leído o sencillamente en no considerarlo como un auténtico poeta. Vuelvo a citar las memorias indiscretas de Bioy Casares. En una anotación, del martes 31 de diciembre de 1974, Borges dice:

Una personalidad tenue que está imponiéndose es la de Juan L. Ortiz. No pasa un día sin que me lo nombren. Yo creo que ya es inexpugnable. Si escribís *versos en líneas muy cortas*, de estilo alusivo y delicado (aunque per-

5 La serie puede completarse con los artículos de Horacio Salas, “Juanele. El último de los olvidados” (revista *Análisis*, Buenos Aires, 29 de enero de 1969) y de Francisco Urondo, “Juan L. Ortiz. El poeta que ignoraron” (diario *La Opinión*, Buenos Aires, 4 de julio de 1971).

sonalmente uno sea tan grosero y bruto como Molinari) y si te afiliás al partido comunista, entonces no te sacan ni a patadas. Yo creí que el poeta de Gualeguay era Mastronardi, pero ahora parece que es este Ortiz. (1494-95, el énfasis es mío)

Sería cómico si no fuera patético: el “verso corto” domina en la primera poesía de Ortiz, la de los años 30 y 40, probablemente la que Borges leyó y no apreció. Cuando Borges dice esas palabras, el verso de Juan L. Ortiz tiene otra presencia en la página.

Lo cierto es que Borges debe haber conocido a Ortiz u oído hablar de él desde mediado de los años 30. Y gracias a otros escritores. Puedo nombrar dos. El primero de ellos es Carlos Mastronardi, que menciona a Juan L. Ortiz en su correspondencia y sus conversaciones con Borges. No es improbable tampoco que Ortiz haya compartido alguno de los paseos nocturnos que, por los barrios de Buenos Aires, solían hacer Borges y Mastronardi. El segundo escritor que le habló a Borges de Ortiz es Juan José Saer. En junio de 1966 Borges visita la ciudad de Santa Fe para dar una conferencia, invitado por un grupo de estudiantes. En el viaje en tren desde Rosario a Santa Fe, una comitiva lo acompañó y entre ellos se encontraba Saer. Durante el viaje –la anécdota es contada por Hugo Gola–, Saer le preguntó a Borges qué pensaba de la poesía de Juan L. Ortiz. Borges naturalmente la descalificó de inmediato, considerándola “una poesía impresionista muy diluida, en la línea de los simbolistas” (Becerra). Saer intentó convencerlo, pero Borges, impermeable a todo cuestionamiento, era categórico. En un momento, con picardía, Saer recitó unos versos en voz alta. Borges los elogió y le preguntó si eran suyos. Saer le contestó que eran de Juan L. Ortiz.<sup>6</sup> No se sabe qué dijo Borges entonces. Tampoco puede saberse qué pensó, en qué se quedó pensando, en la intimidad ciega de sus pensamientos. ¿Acaso fue sincero en el elogio, acaso la trampa y su consecuente sorpresa lo hicieron al menos vacilar en sus principios? Luego de la conferencia se quedó a dormir una noche en Santa Fe. Según la crónica de Bioy Casares, a su regreso Borges se quejó del poco dinero que finalmente aceptó le pagaran, de la informalidad de esos jóvenes y del hotel en el que lo alojaron, que calificó de “inmundo” –es la palabra que registra Bioy Casares– (1114-

6 Además de Becerra, Osvaldo Aguirre también hace referencia a la anécdota en el prólogo a Juan L. Ortiz, *Una poesía del futuro*.

15). Ni una mención, por supuesto, a la conversación con Saer ni a la poesía de Juan L. Ortiz.

Una última referencia, para tener la otra cara de la misma moneda. En marzo de 1975, Ricardo Zelarayán viaja a Paraná para entrevistar a Juan L. Ortiz y comienza la conversación diciendo que en ese momento había “dos grandes poetas argentinos”. Uno de ellos era Ortiz, naturalmente; el otro, Borges. La mención de Borges, para Zelarayán, en ese contexto, era una provocación. Con astucia provinciana, Ortiz responde:

Borges ha dicho cosas que no lo favorecen mucho, que no son dignas de él. Es un hombre muy cordial y siempre me ha distinguido. A pesar de que hay momentos en que lo juzgo un poquito macaneador, siento por él estima, respeto y admiración también. Hemos andado juntos, hasta las tres o cuatro de la mañana cuando yo iba a Buenos Aires. Hemos ido al cine. He ido a comer a su casa. (Ortiz, *Una poesía* 34)<sup>7</sup>

¿Por qué, en este caso, sobre todo de parte de Borges, la enemistad es tan profunda? Es probable, sería una manera de responder a la pregunta, que la causa tenga menos razones estéticas que políticas. En esos años 70 las posiciones se polarizan: Ortiz para Borges era un poeta “comunista” y Borges para Ortiz un poeta reaccionario. Se me ocurre que la verdad, como siempre, es al mismo tiempo más simple y más compleja de lo que parece.

Juan L. Ortiz representa, para Borges, todo lo que él no puede ser como poeta. Juan L. Ortiz, uno de los poetas más autónomos de nuestra literatura, generó un sistema poético único en la poesía argentina que, en búsqueda de una difícil unidad, al mismo tiempo tópica (reconcentrada sobre el espacio natal) y utópica (proyectada hacia el futuro), se propone en expansión permanente. Juan L. Ortiz generó también una figura de poeta, totalmente inédita hasta ese momento en Argentina (o, en todo caso, sólo comparable a la de Macedonio Fernández),<sup>8</sup> en la que una reposada y casi sabia marginalidad, en su caso marcada por sus rasgos orientales, finos y

7 Dice Osvaldo Aguirre, en el prólogo mencionado: “La referencia de Zelarayán no era inocente, apuntaba a situar a Ortiz en oposición a Borges [...] Y planteaba, de modo solapado, el problema del reconocimiento de Ortiz como poeta y su larga postergación, de acuerdo a la imagen que comenzó a construirse a fines de la década de 1960. Borges, el escritor cuyo elogio significaba una consagración, tenía algo que ver con ese silencio” (Ortiz, *Una poesía* 8).

8 Fue Adolfo Prieto quien estableció por primera vez este paralelismo entre Macedonio y Juanele en su *Diccionario básico de la literatura argentina*, Buenos Aires: CEAL, 1968.

estilizados, parece nutrir la potencia de un texto que no necesita de ninguna valoración exterior.<sup>9</sup> A medida que pasa el tiempo, la poesía de Ortiz se vuelve (lo que no es, en su caso, una paradoja) más compacta y más transparente. Este crecimiento o *afinamiento* de la obra y de la figura del poeta, lejos de ser un fenómeno mediático (lo fue, en todo caso, algunos años a principios de los 70), se genera en el interior mismo de este sistema poético, en la extensión de los versos, de los poemas y de los libros. En éstos y otros rasgos, Juan L. Ortiz es el reverso de la personalidad de un poeta como Borges.

A lo largo de su vida Ortiz publicó diez libros en pequeñas “ediciones de autor”, en tiradas de cien o doscientos ejemplares que realizaba él mismo y que repartía entre sus amigos, corrigiendo a mano las erratas en cada ejemplar. Vivió toda su vida en la provincia de Entre Ríos. Los primeros años en Gualeguay, su ciudad natal; a partir de 1942, a punto de cumplir los 60 años, en Paraná. Un primer momento de inflexión de este sistema puede encontrarse en *El álamo y el viento* (1947), marcado por el trasplante de Gualeguay a Paraná, donde aparece el primer poema extenso de la obra, “La casa de los pájaros”, que habla de una quinta donde el poeta vivió, en los alrededores de Gualeguay, primera medida, por cierto melancólica, del desarraigo. Los libros sucesivos serán escritos en Paraná, en un proceso de madurez de una poética reconcentrada sobre el propio silencio, en poemas que van confirmando un estilo y un repertorio temático definidos: *El aire conmovido* (1949), *La mano infinita* (1951), *La brisa profunda* (1954), *El alma y las colinas* (1956) y *De las raíces y del cielo* (1958). Los poemas extensos, como “Gualeguay” o “Las colinas”, se encuentran en cierto modo en el vértice de este período de madurez.

Otro punto de inflexión de la obra puede encontrarse entre 1957 y 1958, cuando Ortiz viajó a China y otros países socialistas acompañando

9 No puedo dejar de mencionar aquí, la descripción que Juan José Saer hace de Ortiz en *El río sin orillas*; allí resuena también el aura del mito: “Le conocíamos una sola excéntrica: como era muy delgado, y tenía el cuerpo fino, la cara y las manos finas, que con el tiempo fueron volviéndose oscuros y nudosos como raíces, tal vez con el fin de obtener una proporción armónica entre su cuerpo y su entorno inmediato, todos los objetos, muebles, útiles y hasta prendas vestimentarias, eran largos y finos; su mesa de trabajo bajo la ventana que daba al río, era estrecha y larga, del mismo modo que el canapé en el que se sentaba a leer y que ocupaba un largo espacio en la pared lateral, o que los estantes de la biblioteca; sus plumas, sus lápices, sus boquillas, y hasta sus cigarrillos, que él mismo armaba, tenían todos unos pocos milímetros de diámetro” (226).



una delegación del Partido Comunista que asistió a la conmemoración de los cuarenta años de la revolución de octubre. Se trata, prácticamente, del único alejamiento importante del poeta de su provincia natal. A su regreso, Ortiz profundizó su silencio y dejó de publicar sus propios libros. Próximo a los 70 años, inició entonces un último movimiento decisivo de su obra. Los poemas crecen en su extensión y en la de sus versos, pero también en su complejidad e intensidad poética. Para decirlo rápida pero gráficamente: en diez años escribe más y mejor de lo que había escrito en los cincuenta años anteriores.

Es difícil reconstruir este vacío en el que Ortiz no sólo no publica ningún libro sino en el que tampoco sus libros anteriores prácticamente están a disposición del público o que, en todo caso, circulan entre las manos de algunos pocos amigos. En una carta que escribe a Alfredo Veiravé en 1962, Ortiz le cuenta que en ese momento ya estaban definidos los núcleos de dos libros: *El junco y la corriente* (que contiene los poemas escritos durante su viaje a China) y *La orilla que se abisma* (el que será su último libro). Y menciona como en proceso de trabajo la escritura de *El Gualaguay*, uno de sus poemas centrales, el más extenso de la obra. De 2600 versos de extensión, cuenta la historia del río natal, desde su origen, en el Mesozoico, cuando los mismos movimientos de placas tectónicas que alzaron la cordillera de los Andes formaron la cuenca del Plata, y sigue las distintas etapas importantes de su “vida”: la del poblamiento indígena, la de la conquista española –con sus consecuentes masacres–, la del diseño colonial, la de las luchas civiles que produjeron la revolución, la independencia y luego el enfrentamiento entre unitarios y federales, entre Buenos Aires y las provincias, para entrar finalmente en el siglo XX. Esta “historia” del río, cuya materia no es necesariamente cronológica puesto que está contada desde la perspectiva del agua que repite sus ciclos incesantemente pero nunca es la misma, y que tiene además la orientación del autor, que es la que le aporta el materialismo dialéctico, avanza, a su manera, como avanza todo curso fluvial.

En paralelo con la escritura secreta de estos libros, que Ortiz demora en publicar o que no encuentra posibilidad de hacerlo, se va cristalizando, de manera más o menos pública, esa figura del poeta que hemos mencionado. Algunos críticos, como Mastronardi, hablan del “mito Juanele”. En diciembre de 1963, el segundo número de la revista *Zona de la Poesía*

*Americana*, en la que figuran como editores Edgar Bayley, Miguel Brascó, Ramiro de Casasbellas, César Fernández Moreno, Julio E. Lareu, Noé Jitrik, Jorge Souza, Paco Urondo y Alberto Vanasco, lleva en la tapa una foto de Ortiz. Estos poetas, a los que habría que incorporar, por ejemplo, los nombres de Juan José Saer y Hugo Gola, encarnan en ese momento el rumbo de la “nueva” poesía argentina y asumen a Juan L. Ortiz como maestro. Por su parte, Ortiz, en el marco de una rica poesía dialógica, poblada de interjecciones, puntos suspensivos y preguntas, donde aparece regularmente la figura del “amigo” o de la “amiga”, incorpora para esta época, es decir hacia el final de la obra, a esta nueva generación de “amigos”. El gesto puede reconocerse, por ejemplo, en el poema “A Juan José Saer (En su casamiento)”,<sup>10</sup> que termina con los siguientes versos:

Y alcemos el corazón, amigos, en la copa de las rosas, que es decir  
 la del brindis del día  
 con la mano que, en levitación, ha de seguir  
 el ala del latido,  
 y que será, también aquí,  
 la del día  
 del día. (*Obra* 633)

Borges comienza su obra, al menos la cara visible de su obra, con la publicación en 1923 de *Fervor de Buenos Aires*, un libro de poemas. A medida que sigue escribiendo, frecuentando –y confundiendo– géneros tan diversos como el cuento o el ensayo, la poesía o una cierta necesidad poética, funcionan siempre como una trama secreta de la obra. Al publicar en 1969 *Elogio de la sombra*, que reúne “las formas de la prosa y del verso”, solicita en el prólogo que ese libro sea leído como poesía. Esa voluntad no será respetada por el mismo Borges como editor o por sus albaceas, en el momento de publicarse la “obra poética”. Si se toma como referencia la edición de la *Poesía completa*, de 1989, sorprende comprobar que en *Elogio de la sombra* se excluyen las prosas. Es cierto que textos como “El etnógrafo”

10 Este poema, que no está fechado, puede sin embargo datarse con precisión. Fue escrito (y probablemente leído) en ocasión del casamiento de Saer y Bibí Castellaro en 1962.

o “Pedro Salvadores” son propiamente relatos. Pero otros como “Leyenda” o “Una oración” podrían pensarse, ¿por qué no?, como prosas poéticas.

La dificultad para la determinación de la “obra poética” de Borges reside en que, de una manera ingenua, casi torpe, el verso parece ser la esencia del poema. Leo justamente uno de esos textos, “Una oración” –y vale la pena recordar que toda “oración” es, como el verso, una unidad gráfica y sonora del discurso, pero también un rito y un pedido–; leo entonces el texto “Una oración” como se lee un poema:

La libertad de mi albedrío es tal vez ilusoria, pero puedo dar o soñar que doy. Puedo dar el coraje, que no tengo; puedo dar la esperanza, que no está en mí; puedo enseñar la voluntad de aprender lo que sé apenas o entreveo. Quiero ser recordado menos como poeta que como amigo; que alguien repita una cadencia de Dunbar o de Frost o del hombre que vio en la medianoche el árbol que sangra, la Cruz, y piense que por primera vez la oyó de mis labios. (OC 1014)<sup>11</sup>

Aparece aquí una figura, el amigo, que se sitúa en el mismo plano, e incluso en un plano superior, a la figura del poeta. Volvamos a leer: “quisiera ser recordado menos como poeta que como amigo”. Esta figura del amigo íntimo, probablemente la contracara de aquel “enemigo” público, tan necesario ambos para ese espacio virtual donde resuena la poesía, puede ser también un discípulo, un alumno o simplemente un oyente, pero es antes que nada un lector. Esta figura del amigo-lector se irá acentuando en los textos posteriores, tanto en los prólogos o epílogos que acompañan los diversos libros, como en los poemas mismos. El poema “Proteo” de *La rosa profunda* (1975) termina con estos versos que, de alguna manera, son el programa de una definición de la lectura y del lector: “De Proteo el egipcio no te asombres, // tú, que eres uno y eres muchos hombres” (*Poesía* 406).

La obra poética de Borges revela hacia el final de la vida la presencia incesante de ese lector multiforme, sin duda uno de los protagonistas de la trama íntima, subterránea, que nutre la obra. Podríamos pensar su poesía, en cierto modo, como un “milagro secreto”. En el cuento de *Ficciones* que lleva este nombre, Borges proyecta a escalas inimaginables –a

11 Hace referencia a dos poetas norteamericanos: Paul Laurence Dunbar (1872-1906), nacido en Ohio de padres esclavos y uno de los primeros escritores afroamericanos; Robert Frost (1874-1963), poeta del paisaje rural, podría por su figura en el sistema norteamericano compararse a Juan L. Oriz.

niveles hiperbólicos inimaginables-, una banalidad. Como todo artista, el personaje de este cuento, el escritor Jaromir Hladík, quería que “los otros lo midieran por lo que vislumbraba o planeaba” (OC 509) antes que por lo ejecutado. Es decir, para decirlo de otra manera: el escritor Hladík aspiraba, nada menos, a ser el mejor lector de sí mismo. Un lector para quien ni siquiera es necesario escribir. A punto de ser fusilado por la Gestapo, el escritor Hladík logra el milagro de que el universo físico, y en consecuencia el tiempo, se detengan durante un año y así terminar, con la memoria como página en blanco, la obra planificada. El escritor trabaja a lo largo de un año glorioso y termina su obra, que no se escribe, que resuena en la memoria y desaparece con la muerte del escritor. ¿Quién la lee? Nadie. Escritor y lector mueren alcanzados por la misma descarga.

En la última etapa de la producción de Borges el poema o, en todo caso, el texto breve ocupan un lugar central. Estos textos se escriben más en la memoria que en el papel. La brevedad es aquí indispensable. No debería sorprendernos, en este marco, la proliferación enumerativa. Muchos poemas son listas de ideas, imágenes, paisajes filosóficos o literarios, símbolos, figuras, que el poeta recita, antes que nada, para recordárselos a sí mismo, como un lector que repasa las marcas, los subrayados de los libros que leyó. Tampoco deberíamos sorprendernos la utilización de la métrica regular y de la rima, recursos que, desde el origen de la poesía, tienen una función mnemotécnica.

En los prólogos o epílogos que acompañan la publicación de estos últimos libros de poemas, Borges ensaya en este sentido una poética. O en todo caso la postulación de sus límites: la conciencia, a esa altura de la vida, más de lo que le está vedado que permitido. De esta manera el lector accede a esa colección de lugares comunes típicos en Borges que se repiten hasta la saturación. El buen lector debería vislumbrar también, a contraluz o entre líneas, al menos los prólogos que lo invitan a esa experiencia, aquello que se escapa a lo dicho y que tiembla en su indecisión. Estos poemas, para pensarlos a la luz de la poesía contemporánea, son una suerte de lo que Francis Ponge denomina la “fábrica”. Y pienso, indudablemente en la *Fabrique du pré* (1971), una de las obras centrales de su última etapa de trabajo. En francés “pré”, por homofonía, puede ser al mismo tiempo tres cosas: una pradera, una proximidad, pero también un sufijo. El sufijo por excelencia, que precede a toda palabra, completaría Michel Collot.

Estoy queriendo decir con todo esto que Borges, ignorándolo sin duda, es contemporáneo de Ponge; estoy queriendo decir también que deberían reformularse muchas apreciaciones críticas sobre el último Borges, en particular el poeta; y estoy queriendo decir, naturalmente, que Borges es contemporáneo de Juan L. Ortiz. Su mejor contemporáneo, su mejor amigo, su mejor enemigo. Se dice con facilidad, lo que por otra parte es evidente y no contradice lo que estoy diciendo o queriendo decir, que hay en el último Borges el agotamiento de un sistema. Pero, precisamente, es posible que éste sea uno de los principales rasgos modernos de esta poesía, es decir: la repetición obstinada de los mismos temas, las mismas palabras, la misma sintaxis, el regreso a un vocabulario simple, a la rima, a la métrica regular. Esta repetición juega, con delicada ironía, con la noción de “agotamiento”. En la última etapa de su vida, Borges ensaya una suerte de *Museo del poema de la eterna* y acompaña así con una última sonrisa el agotamiento de la literatura de fines del siglo XX. Museo o lugar de memoria, su poesía regresa al paisaje más íntimo, el paisaje natal, que probablemente tiene la forma de la biblioteca paterna.

En los prólogos o epílogos que acompañan sus últimos libros, Borges enumera las astucias que le son útiles para escribir, los estímulos que en su caso hacen que sus textos existan y trata también, con torpeza, hay que decirlo, de justificarse. De alguna manera define a su poesía como una “poesía intelectual”, lo que en cierto modo es falsa modestia: hay hallazgos, hay imágenes que insisten y permanecen, hay formas puramente verbales, hay eufonía en el contacto de una sílaba con otra, hay luz en las palabras. Habla de la “experiencia poética”, que muchas veces relaciona con la magia o la religión: “Para un verdadero poeta, cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es” (*Poesía* 337). De estas formulaciones, al mismo tiempo abrumadoras y rutinarias, quisiera detenerme en dos elementos.

En primer lugar, hay que observar en estas poéticas el lugar destacado que ocupa una determinada prefiguración de la lectura, de su escenario íntimo. En este sentido, dice Borges: “El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo), la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro” (*Poesía* 11).

El segundo elemento que me gustaría destacar es la particular consideración que hace Borges de la obra como “miniatura”. Se suele pensar que Borges busca una obra “total”, ambiciosa, cuya forma es, quizás, la de una biblioteca babélica donde todos los registros, todas las lecturas, todas las voces y lenguas se confunden. Pero curiosamente, sobre todo hacia el final de la vida, insiste también en que la obra puede encontrarse, por decisión o fatalidad, en un único verso. Dice en el prólogo de *Los conjurados* (1985), que puede considerarse su último libro de poemas:

Al cabo de los años he observado que la belleza, como la felicidad, es frecuente. No pasa un día en que no estemos, un instante, en el paraíso. No hay poeta, por mediocre que sea, que no haya escrito el mejor verso de la literatura, pero también los más desdichados [...] Sería muy raro que este libro, que abarca unas cuarenta composiciones, no atesorara una sola línea secreta, digna de acompañarte hasta el fin. (*Poesía* 583)

Hacia el final de su vida, en particular a partir del año 1969, Borges se inclina hacia la poesía y hacia la brevedad. Ese año publica *Elogio de la sombra* y reedita como volumen independiente *El otro, el mismo*. En estos libros se reúnen poemas escritos a lo largo de esa década de los 60 (y en el caso de *El otro, el mismo*, de las décadas anteriores). En 1969 Juan L. Ortiz inicia también la publicación de *En el aura del sauce*.

Es decir que, de manera paralela, y aquí sin duda las simetrías son tan abominables como los espejos, Borges y Ortiz realizan, entre 1923 y 1969, recorridos similares en torno del poema, construyendo sin duda dos de las obras más significativas de la poesía argentina. Recorridos similares, paralelos y sin embargo divergentes. Cruzándose en algún punto o, más bien, tendiendo de manera asindética, como toda paralela, a juntarse en el infinito, probablemente la una sea contracara de la otra. Borges comienza su obra como poeta y hacia el final de la vida tiende a la poesía. Ortiz es un escritor que siempre ejerció la poesía y apenas se distrajo con otros géneros, logrando construir una de las obras más potentes de la historia de la literatura argentina, reunida en un único libro: *En el aura del sauce*.

Se me ocurre, a modo de hipótesis final, que al escribir su obra, sin proponérselo, o al menos sin confesarlo, Borges hubiera querido siempre escribir *En el aura del sauce*. Como Pierre Menard, Borges emprende el difícil camino de ser el otro. Quisiera ser el otro y con admiración, indiferencia o desprecio, no le queda otro remedio que ser él mismo. Como le sucede

a Pierre Menard, esa obra poética es más bien invisible: “la subterránea, la interminablemente heroica, la impar” (OC 446). Invisible e inconclusa: sobreviven algunos versos pero, entre líneas, todo está, más bien, por escribirse. Como lo señala Borges: “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (OC 450).

Es cierto que ninguna fábula promueve la incertidumbre. Las fábulas tienen una finalidad pedagógica, ejemplar y, sin embargo, o precisamente por eso, a pesar del mismo texto y en beneficio quizás de la curiosidad de su lector, no dejan de provocarnos a la reflexión en torno de nociones en apariencia tan distintas como son las de “amigo” y “enemigo” (distintas, principalmente, cuando es el sentimiento el que predomina). Las fronteras son lábiles, y es en todo caso frente a una amenaza (y no puedo dejar de pensar en ese naufragio que nos sobrevino como país en los años 70), que las posiciones se acentúan y las amistades y enemistades se distinguen y se tensan, incluso, de manera necesaria. Pero cuando llega la calma, cuando la nave alcanza su buen puerto, asistimos a este otro, magnífico, resplandeciente e inagotable milagro, el de las vidas paralelas. Como el cielo que se distiende sobre el mar distendido, vienen estos espejismos de la poesía de Jorge Luis Borges y Juan L. Ortiz a enseñarnos la diversa, ambigua y magnífica trama de lo contemporáneo.

*Sergio Delgado*

IMAGER/CREER, Université de Paris Est-Créteil

## OBRAS CITADAS

- Becerra, Juan José. “La lucha por la forma”. *Página/12*, 9 de junio de 2015.  
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/35753-8631-2015-06-09.html>.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Ed. Daniel Martino. Barcelona: Destino, 2006.
- Blumenberg, Hans. *Le souci traverse le fleuve*. Trad. Olivier Mannoni. París: L’Arche, 1990.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- . *Poesía completa*. 1989. Barcelona: Lumen, 2011.
- Carrizo, Antonio. *Borges el memorioso. Conversaciones con Jorge Luis Borges*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Delgado, Sergio. “El aura de Juan L. Ortiz: la autonomía y los poetas”. *El oficio se afirma*. Dir. Sylvia Saïtta. Vol 9. *Historia crítica de la literatura argentina*. Ed. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2004. 307-32.
- Ortiz, Juan L. *Obra completa*. Ed. Sergio Delgado. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1996.
- . *Una poesía del futuro*. 2da edición corregida y ampliada. Ed. Osvaldo Aguirre. Buenos Aires: Mansalva, 2016.
- Saer, Juan José. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Alianza, 1991.
- . “Borges como problema”. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Planeta, 1999. 113-137