

La pampa en una guitarra: un aleph del joven Borges

Pablo Martínez Gramuglia
Universidad de Buenos Aires

1.1a enumeración

El párrafo anterior al acaso más famoso de Jorge Luis Borges nos advierte de un problema estético: lo que estamos a punto de leer es, como un *brön* o el disco de Odín, un objeto imposible: “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato, empieza aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” dice el narrador. El problema es estético y también semántico: ¿cómo representar con un lenguaje limitado un referente ilimitado? La solución es conocida: “la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito” organizada con la apariencia de un caos puede *sugerir* el infinito. Pero es más que una mera sucesión numérica lo que aspira a representar: es un absoluto: “Los místicos, en análogo trance, prodigaban los emblemas; para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros...”¹. El problema es estético, y semántico, y metafísico: “En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia”.

Una larga oración, la más larga de su obra según Daniel Balderston, describe esa visión; su fama me permite esquivar la cita; recuerdo sus elementos heterogéneos, el modo desparejo en que se parcela la experiencia, el orden establecido por la insistente anáfora del verbo “vi”, la escondida alusión a la relación amorosa -ahora obvia- de Beatriz Viterbo entre esa sugerida infinitud. No es la única enumeración caótica de la obra de Borges, que aparece tanto en prosa como en verso, desde su primer hasta su último libro, y se han dedicado comentarios más atentos que el mío².

¹ Como anota una de las primeras lectoras críticas de Borges, de las más sutiles, “‘Borges’, narrador ficticio del cuento, rechaza irónicamente ese procedimiento por su carácter literario (‘este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad’ A, 139) e intenta su propia transcripción aparentemente directa y espontánea (pero no menos contaminada de literatura, según bien lo sabe el Borges escritor)” (Barrenechea 1967, 117).

² El estudio más completo del recurso como tal es Giraud 2013, aunque son clásicos ya Barrenechea 1957, Alazraki 1968 y 1986 y Molloy 1979.

Es posible que la primera aparición del recurso en su obra sea el poema “La guitarra”, incluido en la versión original de *Fervor de Buenos Aires* de 1923 y en las subsiguientes, hasta su elisión del tomo recopilatorio *Obra poética (1923-1966)* de 1966. Así lo ha señalado Edwin Williamson, y Mariela Blanco ha trazado su posible relación con “El Aleph”³. Sabemos que en el medio ese primer poemario tuvo (y tendría después) cambios, que en el caso de este texto en particular son más bien menores. Lo cito, esto sí, completo en su versión de 1923:

LA GUITARRA

He mirado la Pampa
De un patiecito de la calle Sarandí en Buenos Aires.
Cuando entré no la vi.
Estaba acurrucada
en lo profundo de una brusca guitarra.
Solo se desmelenó
al entreverar la diestra las cuerdas.
No sé lo que azuzaban;
a lo mejor fue un triste del Norte
pero yo vi la Pampa.
Vi muchas brazadas de cielo
sobre un manojito de pasto.
Vi una loma que arrinconan
quietas distancias
mientras leguas y leguas
caen desde lo alto.
Vi el campo donde cabe
Dios sin haber de inclinarse,
vi el único lugar de la tierra
donde puede caminar Dios a sus anchas.
Vi la pampa cansada

³ Williamson 2007, 134, citado en Giraud 2013, 249. Escribe Blanco: “La relación entre este poema y el cuento ‘El Aleph’ trasciende la operación de condensación que estoy tratando de describir y se hace extensiva al plano sintáctico. Basta pensar en la larga enumeración encabezada por la forma verbal ‘vi’ de manera anafórica, al igual que en el cuento...” (2013, 153n), apuntando una relación de sinécdoque entre un signo (la guitarra) y la patria toda.

que antes horrorizaron los malones
y hoy apaciguan en quietud maciza las parvas.
De un tirón vi todo eso
mientras se desesperaban las cuerdas
en un compás tan zarandeado como este.
(La vi también a ella
cuyo recuerdo aguarda en toda música).
Hasta que en brusco cataclismo
se hallanó la guitarra encabritada
y estrujóme el silencio
y hurañamente tornó el vivir a estancarse.

En la versión de 1970, a la que agrega un prólogo fechado en 1969, además del irónico aserto (“No he reescrito el libro”), señala que ha mitigado sus excesos barrocos, sensiblerías y vaguedades, para afirmar que el muchacho del 23 y el señor del 69 son el mismo; “para mí -cierra el razonamiento Borges-, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después”. Y en “La guitarra” vemos, en efecto, no la devoción de Shopenhauer o de Stevenson que menta en ese prólogo, pero sí el sur mítico de la ciudad (“la calle Sarandí”), el arrabal donde la ciudad y el campo se penetran mutuamente, la hipálage precisa (“una brusca guitarra”), el diminutivo afectivo (“manojito de pasto”), el pasado nacional y, claro, la enumeración caótica. ¿Caótica? Borges la llama así al comentar el poema “Aquél” incluido en *La cifra* (1981): “Esta composición, como casi todas las otras, abusa de la enumeración caótica. De esta figura, que con tanta felicidad prodigó Walt Whitman, sólo puedo decir que debe parecer un caos, un desorden, y ser íntimamente un cosmos, un orden”. Parece ser el caso: partimos de un concepto acabado en el primer verso “He mirado la Pampa”, atravesamos la minuciosa enumeración escandida por la anáfora (vi, vi, vi) y llegamos a una nueva totalidad: “De un tirón vi todo eso / mientras se desesperaban las cuerdas / en un compás tan zarandeado como éste”. Este compás es el del propio poema; si en lo que podríamos llamar la anécdota de la composición el sujeto percibe la pampa de golpe, como una totalidad, a partir de un sonido (como ha observado Emiliano Sued⁴), de una música que desencadena la expansión de esa pampa acurrucada en la guitarra, en su recepción queda al lector acceder a esa imagen gracias a este zarandeo, el de los versos que nos

⁴ Citado en Schwartzman 2020, 238.

presentan un absoluto: “el único lugar de la tierra / donde puede caminar Dios a sus anchas”; casi un paraíso.

Un absoluto, a la vez, que como en “El Aleph”, sirve para esconder, con argentino pudor, el sentimiento del poeta: “la vi también a ella / cuyo recuerdo aguarda en toda música”, como las cartas obscenas de Beatriz Viterbo y su inmediato correlato, su reliquia atroz, es un punto minúsculo (como todos) en el infinito representado.

2. que los tratadistas

Una hipótesis, más interesante que posible (prescindamos de esa obligación): Borges imaginaba ya en el 23 uno de sus cuentos más famosos, publicado por primera vez en 1945. Sabemos que el cuento tiene elementos biográficos: el protagonista se llama Borges, el Premio Nacional de Literatura que obtiene Carlos Argentino Daneri en 1942 es el que Borges no recibió en 1941, la relación de Beatriz Viterbo con su primo (hermano en el manuscrito) se parece a la Estela Canto con su hermano Patricio. Interesante, mas no posible. Los estudios genéticos de Julio Ortega y Elena del Río Parra (2001) por un lado y de Daniel Balderston (2018) por el otro nos informan de la tortuosa reelaboración del famoso párrafo, cada vez más con mayor cantidad de cláusulas, que solo en la última factura incorpora las cartas obscenas de Beatriz Viterbo. Interesante, mas no posible.

Otra: como “El Sur”, de *Ficciones* (1944) parece reescribir “Isidoro Acevedo”, de *Cuaderno San Martín* (1929), según una idea de Ricardo Piglia, “El Aleph” reescribe “La guitarra”.

Otra: en 1957, Ana María Barrenechea publica un libro basado en su tesis doctoral, *La expresión de irrealidad en la obra de Borges*, en la que dedica un apartado a “Las enumeraciones”, citando en primer lugar la reflexión del propio Borges al respecto: “Es verosímil que en la insinuación de lo eterno (...) esté la causa del agrado especial que las enumeraciones procuran” (Barrenechea 1967, 115) para analizar luego “la más interesante de estas series”: la que remite al aleph, que “le da ocasión de presentar dos problemas teóricos que le apasionan: la incomunicabilidad de las experiencias no compartidas (...) (y) la inabarcabilidad del infinito” (117), señalando además el modelo de Whitman, que Borges mismo había referido en su ensayo “El otro Whitman”, poniéndolo en relación con las Escrituras y Homero. El libro de Barrenechea no es el primer trabajo crítico de cierta profundidad que se dedica a su obra; sí es el primero netamente académico, que circula también en México y en

inglés en Estados Unidos y que tendrá una muy leída reedición en 1967. Borges, que ya por entonces es una figura intelectual central en la Argentina (Biblioteca Nacional, cátedra en la Universidad de Buenos Aires, tomos recopilatorios de *Poemas*, *Obras completas*, *Obra poética*), empieza su despliegue internacional (*Labyrinths*, la primera antología en francés, es de 1953; *Labyrinths*, la primera en inglés, del 62); las revisiones sucesivas de *Fervor de Buenos Aires* (que llegará luego a un 45% de versos cambiados, según Tomasso Scaranno) van de 1943 a 1974. ¿Borges se arrepiente de sus magias parciales, borra las pruebas de sus trucos de estilo más obvios, esconde “La guitarra” para evitar la repetición? En esos años reitera sin embargo el *jeite* en los poemas y las prosas de *El hacedor* (1960), su vuelta al verso. Incluso en “La escritura de Dios” es el verbo “vi” el introduce los términos de la enumeración:

Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos: hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. (...) Vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Vi las montañas que surgieron del agua, vi los primeros hombres de palo, vi las tinajas que se volvieron contra los hombres, vi los perros que les destrozaron las caras. Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad, y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre.

Unos años después, en “Otro poema de los dones”, de *El otro, el mismo* (1964), la organizada enumeración caótica está unificada con la anáfora “por” y el sujeto único al que esos dones remiten, además de mentar, otra vez, un modelo, doble ahora: “por el valor y la felicidad de los otros, / por la patria, sentida en los jazmines / o en una vieja espada, / por Whitman y Francisco de Asís, que ya escribieron el poema, / por el hecho de que el poema es inagotable / y se confunde con la suma de las criaturas / y no llegará jamás al último verso / y varía según los hombres”. Menos interesante, mas (o más) posible.

3. llaman caótica

En su último libro de poemas, *Los conjurados* (1985), recurre a la enumeración caótica para representar a la divinidad en un poema titulado “Alguien sueña” y, como una puesta en escena final del procedimiento, lo incluye en los sueños de Alguien (con mayúscula judeocristiana): “Ha soñado cosas atroces. / Ha soñado la certidumbre, que enciende cruzadas y hogueras. / Ha soñado la aniquilación de Cartago por el incendio y por la sal. / Ha soñado la espada, cuyo mejor lugar es el verso. / (...) Ha soñado la enumeración que los tratadistas llaman caótica y que, de hecho, es cósmica, ya que todas las cosas están unidas por vínculos secretos.” Cosmos donde otros ven caos. El recurso, en la poética de Borges (no sé si cabalmente en toda literatura), sugiere orden antes que desorden. Si Barrenechea postulaba la inabarcabilidad del infinito, si Sylvia Molloy ve en esas enumeraciones (que denomina “heteróclitas”) la naturaleza arbitraria y conjetural de toda clasificación, el modo que Borges prefiere, “enumeración caótica”, fue postulado por primera vez en un breve libro de Leo Spitzer, publicado por el Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en 1945, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, quien lejos de leer allí el caos ve la unidad del cosmos.

El título es engañoso: todo el libro está escrito para refutar la modernidad del procedimiento, que había sido sostenida por Detlev Schumann unos años antes; solo en un sentido amplio (del Renacimiento en adelante) puede pensárselo como “moderno”. Abanderado de la estilística, Spitzer propone que los rasgos de estilo son neutros: pueden significar dispersión en Whitman y unidad en Rilke, Pedro Salinas, Pablo Neruda o San Francisco de Asís. El barroco español habría llevado a su punto máximo la tensión caótica al sujetarla finalmente a un orden. De que Borges estaba atento a la producción de Spitzer nos informa uno de sus sarcásticos apartes⁵, así como el uso sistemático del adjetivo “caótico” en su propia conceptualización del recurso. La presencia de Dios que camina a sus anchas en esa pampa (que también, en esos años, es un dios borgeano, como reza el ensayo “La pampa y el suburbio son dioses”) y el todo visto de un tirón apenas dan una unidad menor que el compás del verso, la anáfora severa y el “brusco cataclismo” con que “La guitarra” se llama al silencio, que

⁵ “Es el exordio de una chabacana milonga, que luego se desmoronaba en un cúmulo de incongruencias idiotas, a imagen de la línea del fin. Su revelación me fue deparada en un almacén de campaña cerca del Arapey, a principios del año 31, y la repito con la seguridad de no equivocarme. Quererla por ingenua o menospreciarla, me parece igualmente inútil. Prefiero, ahora, distinguir sus operaciones. En cuanto a sus propósitos, seguramente irrecuperables y vagos, dejo su investigación final al Juicio Final —o al ascendente y rápido Spitzer, que *sube por los hilos capilares de las formas más características hasta las vivencias estéticas originales que las determinaron*. Básteme deslindar los efectos que producen en mí.” Escribe en “Elementos de preceptiva” (1933). Lo que Borges pone en bastardillas es cita literal de la presentación que Amado Alonso publicó un año antes para lo que era una novedosa forma de encarar el trabajo filológico, la estilística, que incluía trabajos de Karl Vossler, Helmut Haztfeld y Spitzer (ver Alonso, 12).

abandona el ligero tono ultraísta para resonar quevediano: “y estrujóme el silencio / y hurañamente tornó el vivir a estancarse”.

Bibliografía

Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1968.

----. “Enumeration as Evocation: On the Use of a Device in Borges' Latest Poetry”. En Cortínez, Carlos. *Borges, the Poet*. Fayetteville: The University of Arkansas Press, 1986. 149-57.

Alonso, Amado. “Propósito”, en K. Vossler, L. Spitzer y H. Hatzfeld, *Introducción a la estilística romance*, 1932, 7-15.

Balderston, Daniel. *How Borges Wrote*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2018.

Barrenechea, Ana María. *La expresión de irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México: El Colegio de México, 1957.

Blanco, Mariela. “Invención de la nación en los primeros poemarios de Borges”. *Variaciones Borges* 35, 2013, 1-19.

Borges, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta Serrantes, 1923.

----. “La pampa y el suburbio son dioses”. *Proa* 15, 1925, 14-17. Recopilado en *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa, 1926.

----. “Elementos de preceptiva”, *Sur* 7, abril de 1933, 158-161. Recogido en *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Editorial Celtia, 1982, y en *Borges en Sur (1931-1980)*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

----. *Obra poética (1923-1966)*. Buenos Aires: Emecé, 1966.

----. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1970.

----. *La cifra*. Madrid: Alianza, 1981.

----. *Los conjurados*. Madrid: Alianza, 1985.

Giraud, Henri. “‘Pronto sabré quién soy’. La ‘enumeración caótica’ en la poesía de Jorge Luis Borges”. En Funes, Leonardo. *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Actas del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Disponible en <http://www.uba.ar/aihbuenaosaires2013/literaturaLatinoamericana.html>

Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.

Ortega, Julio y Elena del Río Parra (eds.). *“El aleph” de Jorge Luis Borges*. México: El Colegio de México, 2011.

Scaranno, Tomasso. “Intertextualidad y sistema en las variantes de Borges”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* XLI:2, 1993, 505-537.

Schwartzman, Julio. “Borges y su tango triste”. *Chuy* 9, 2020, 206-242.

Spitzer, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1945.

Williamson, Edwin. *Borges, una vida*. Madrid: Seix Barral, 2005.