



HAL
open science

Borges y yo: la rima y su doble

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. Borges y yo: la rima y su doble. Carla Fernandes. El hacedor, de Jorge Luis Borges: des textes à l'oeuvre, Presses Universitaires de Bordeaux, pp.27-42, 2015, 978-2-86781-961-2. hal-02955304

HAL Id: hal-02955304

<https://hal.science/hal-02955304>

Submitted on 1 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Borges y yo: la rima y su doble

Y, hecho de consonantes y vocales
habrá un terrible Nombre, que la esencia
cifre de Dios y que la Omnipotencia
guarde en letras y sílabas cabales.

Jorge Luis BORGES, *El Golem*.

En el sentido filológico del término, que es también su acepción más consensual, la rima es la “igualdad o semejanza de los sonidos en que acaban dos o más versos a partir de la última vocal acentuada¹”. La rima oscila así entre identidad y semejanza y se vuelve eco más o menos fiel de otra voz cuya forma se repite (consonancia) o se imita (asonancia), instaurando solidariamente un vínculo semiótico en que quedan involucrados tanto el significante como el significado. Si es condición a la vez suficiente y necesaria, la homofonía reviste implicaciones semánticas: dos voces no riman sólo porque se parecen, sino porque, además, en el significante de una vibra y se prolonga el significado de otra, de modo que se produce una doble transfusión de significante a significante y de significado a significado. Dicho de otro modo: toda rima fónica es expresión de una rima semántica. El presente ensayo, dedicado al opus colectivo publicado por Borges bajo el título *El Hacedor*, baraja la hipótesis de una posible extensión funcional del concepto de rima, susceptible de dar cuenta de la poética que rige no sólo los poemas rimados, sino el conjunto de textos tanto en verso como en prosa reunidos en la *silva de varia lección*: siendo una reflexión de otra, partiremos de **la rima** para explicar **la estructura del libro** y tratar de aclarar su funcionamiento interno.

La rima da cuerpo, ritmo y medida a los versos. Con todo, referido a los 56 textos de que consta la miscelánea, el fenómeno no es en absoluto masivo. Estadísticamente hablando, la rima sólo afecta de hecho a un texto de cada tres. Un rápido repaso de los finales de verso no arroja, por lo demás, datos especialmente sobresalientes en lo que a su empleo se refiere. De corte clásico, la rima de Borges rehúye artificios e innovaciones y resulta, desde un punto de vista formal, bien poco espectacular. Si descartamos las 8 composiciones que cierran el libro bajo el epígrafe “Museo”, los 24 poemas incluidos en *El Hacedor* presentan rima consonante con excepción de 4 textos, compuestos en versos blancos (“El otro tigre” y “Oda compuesta en 1960”) o en versos libres (“Mil novecientos veintitantos” y “Al iniciar el estudio de la gramática”). En datos brutos, de un total de 814 versos, 677 están rimados y 137 son versos blancos (con metro, pero sin rima) o sueltos (sin metro ni rima), lo que significa que, entre la rima consonante (que representa un 83% del conjunto) y la ausencia total de rima (que suma el 17% restante), no hay término medio: Borges repudia sin contemplaciones la

¹ Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1987, p. 353.

rima asonante. De los 20 poemas rimados que contiene el libro, 11 son sonetos (el díptico “Ajedrez”, “Susana Soca”, “La lluvia”, “A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell”, “A un viejo poeta”, “Blind Pew”, “Alusión a la sombra de mil ochocientos”, “Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges”, “Los Borges” y “A Luis de Camoens”): la mayoría de ellos se aviene al esquema ABBA ABBA CDD CDD, con o sin cambio de timbre entre los dos cuartetos y entre los dos tercetos, aunque frente al modelo petrarquista tampoco faltan sonetos de corte Shakespeariano, compuestos como una serie de tres cuartetos más un pareado final, ABBA ABBA ABBA CC, como el titulado “Susana Soca”, modelo cuya elección evidencia la preferencia casi exclusiva de Borges por el cuarteto, forma estrófica dominante, arquitectónicamente perfecta, rígidamente simétrica, geoméricamente dual.

Pese a la factura clásica y poco innovadora de la rima, no faltan en *El Hacedor* aspectos de interés: así la combinación, dentro de una misma composición, de la rima abrazada (predominante) y cruzada, alternancia susceptible de semantizaciones diversas como en “Lucas, XIII”, donde la rima cruzada irrumpe precisamente en las tres estrofas en que aparece a su vez el significante *cruz*, o el ya aludido recurso al endecasílabo suelto, esto es al verso metrificado pero no rimado, esquema versal que en el poema “El otro tigre” no deja de recordar la forma que adoptan las traducciones poéticas en que el traductor se atiene a una rigurosa isometría para compensar el abandono de la rima, tan difícil de salvaguardar, y que bien podría invitar al lector a considerar la tirada de 49 versos, significativamente encabezada por una cita de William Morris en lengua original, como una especie de traducción apócrifa. Interesante asimismo es la presencia de nombres propios en posición de rima: *Alejandro / día, Durero / severo, Leteo / creo, Quevedo / puedo, Lugones / variaciones, Apolodoro / oro, Inglaterra / guerra, Castilla / amarilla, Muraña / acompaña / engaña, Ulises / países, Porfirio / delirio, Edipo / arquetipo, Cuernavaca / laca, Roncesvalles / valles, Arturo / duro, Medoro / oro, Ferrara / rara, Brandimarte / arte, Agramante / turbante, Judea / tarea, Herrera / cochera*. Otros aspectos igualmente llamativos, como el sutil manejo de la rima mínimamente diferenciada (*oro / tesoro / suerte; oro / tesoro / muerte*²) o el puro y simple eco verbal (*río / río, agua / agua*³), merecen estudio aparte. Pero quien busque en los poemas de *El Hacedor* curiosidades o recursos insólitos deberá contentarse con observar aquí un seseo (*paraíso / hizo*⁴), allí una rima esdrújula (la única del poemario: *mágica / trágica*⁵), más allá una rima morfológica (preposición *para / rara*⁶), fenómenos todos ellos puntuales, sin mayor impacto estructural.

No ignoramos que, calificando así el quehacer del poeta “hacedor” de rimas, rayamos en el juicio de valor, pero hay que reconocer, por objetiva que pretenda ser la descripción, que una cosa es que Borges haga rimar más o menos previsiblemente *espejo* con *reflejo*, *historia* con *memoria*, *destino* con *camino*, *años* con *engaños* o *suerte* con *muerte* (al modo como la poesía clásica automatiza ciertas asociaciones, como *ojos / enojos, amor / rigor* o *viento / acento*, etc.) y otra muy distinta, en términos de esfuerzo cognitivo y de originalidad creadora, que se complazca en aparear insulsamente *lograron* con *alumbraron*, *dijeron* con *murieron*, *puede* con *antecede*, *había* con *prefería* o *mojada* con *deseada*: apenas si una tabla de conjugaciones resulta más palpitante. Y es que Borges no se arredra ante las rimas más obvias

² “Blind pew”.

³ “Arte poética”.

⁴ “Lucas, XIII”.

⁵ “La luna”.

⁶ *Ibidem*.

(*figurarla / usarla, arman / alarman, feroces / atroces*) ni ante las consonancias más trilladas (*cielo / vuelo, suerte / muerte, oro / tesoro, flores / amores*), y hasta descuella por momentos en el estrambótico arte de la rima horrisona (*imponderable / irrevocable, incansable / deleznable, impenetrable / inhabitable, inasible / posible, implacable / deleitable*). Si bien no exento de ironía métrica, *El Hacedor* se puede leer así como un florilegio de ripios, rimas previsibles y consonancias ñoñas.

En una entrevista que hizo época publicada en la revista *Inti*, Enrique Lihn afirmaba con proverbial sentido de la provocación, a propósito de los versos “metronometrados” de Borges:

Es una rima de una pobreza poco común, con meros sonidos idénticos, en las antípodas de la rima semántica que encuentra o descubre la homología del sentido en la homofonía, en la semejanza o igualdad de los sonidos. Borges rima como lo hacía Núñez de Arce o algunos modernistas tan desasistidos como José Santos Chocano: espejos con reflejos, cielo y vuelo, impenetrable e inhabitable. Rimadas obvias; ningún descubrimiento en la relación del sonido entre las palabras. Un diccionario de rimas, por la exigencia de exhaustividad propia del sistema, es más audaz. Y se trata de algo harto importante, el ritmo, que es inseparable de la gesticulación sintáctica: piensa tú qué habría podido hacer Vallejo con un metrónomo y un diccionario de rimas, o Neruda en las *Residencias*, donde el ritmo envolvente e hipnótico es sustancial. Borges tampoco tiene un sentido mayor para la polisemia: su discurso es monosémico y gramaticalmente correcto, regular. Y francamente, aunque no cuente historias, la poesía de Borges reprocesa muy a menudo el material narrativo y reflexivo de sus ensayos y ficciones con mucha menos suerte que en esos dos géneros. En suma, me parece un poeta anticuado y desprovisto de ciertos sentidos que son esenciales para hacer el tipo de poesía que nosotros reconocemos como poesía moderna [...] Creo que hay una expresión en inglés *–prose meaning*: el significado prosístico de un poema, y me parece que los textos poéticos de Borges no perderían demasiado si fueran vertidos en prosa⁷.

Todo lo cual le llevaba a sentenciar, a modo de conclusión, que “la especialidad de Borges es la poética, no la poesía”. No le falta razón al crítico cuando afirma que su poesía procesa material narrativo, pero tal vez radique ahí una de las claves de su escritura, pues en la pluma de tan ducho escritor semejante falta de inventiva solo puede ser prueba de audacia creadora y de pericia técnica. Pensamos efectivamente, y esta será la tesis que intentaremos defender aquí, que la rima excepcionalmente aburrida y convencional de que hace uso el poeta forma parte de un dispositivo analógico perfectamente orquestado tendente a instaurar un sistema de correspondencias, semejanzas, proporciones y arborescencias que compromete todos los niveles de la organización textual.

La rima oscila entre semejanza e identidad. En efecto, el lector no tarda en advertir en el muestrario de versos “metronométricos” que ofrece *El Hacedor* la fuerte propensión de la rima a la reduplicación, al eco, a la pura repetición. Designaremos esta tendencia del discurso poético con el nombre de **rima estática**. Entre sus diferentes realizaciones, cabe destacar una forma de consonancia que llamaremos **rima inclusiva**, rayana en lo que Tomás Navarro Tomás da en llamar “rima con repercusión”, que emplea voces por así decirlo “condenadas” a rimar totalmente entre sí, pues una de las dos palabras está íntegramente incluida en el significante de la otra, produciendo así, a la par que un efecto de repetición, una impresión de pseudo-prefijación en un juego dialéctico de expansiones y contracciones verbales: así *opio* rima con *telescopio* como *obra* lo hace con *zozobra*, pero más allá de la rima generada por la homofonía, lo que domina, gráfica y acústicamente hablando, es la imagen de un significante fagocitado por otro, como si de palabras “matrioskas” se tratara. Más cerca del eco que de la

⁷ Enrique Lihn & Pedro Lastra, “Borges, gran poeta y mediocre versificador”, *Inti: Revista de literatura hispánica*, 1978, n° 8.

simple consonancia, cabe considerar esta rima como una forma de derivación fantástica en que un término aparece como forma aumentada de otro: *opio / telescopio, ido / consumido, pieza / empieza, acto / pacto, arman / alarman, verso / universo, ella / bella, una / luna, hombre / nombre, rosa / venturosa, años / engaños, ira / delira, oro / Tesoro, hora / vencedora, uno / ninguno, lento / violento, vida / olvida, arco / parco, hombres / renombres, verso / diverso, arte / parte, ella / mella, para / separa, opio / calidoscopio, deja / madeja, hombre / nombre, obra / zozobra, oro / toro, horas / auroras, hombre / nombre, tema / sistema*; parejas a las que cabe añadir las rimas inclusivas ya consignadas *oro / Apolodoro, valles / Roncesvalles, oro / Medoro, rara / Ferrara, arte / Brandimarte*. Otra manifestación de esta rima estática es la **rima paronomástica** que se da entre voces casi idénticas, apenas diferenciadas por un solo fonema. Teniendo en cuenta que toda rima supone un segmento fijo y un segmento invariable –imprescindible para no incurrir en la pura inanidad sonora–, el tipo de rima a que hacemos referencia aquí es producto de la extensión del segmento homófono a la casi totalidad del significante, de modo que el eco de la palabra se prolonga en el verso siguiente (o subsiguiente) mínimamente distorsionado: entre *prisionero* y *tablero*, por ejemplo, el segmento invariante se limita a sufijo *-ero*, pero entre *ruego / fuego, sabe / nave, hombre / nombre, para / rara, suerte / muerte, leyes / reyes, sueño / dueño, modo / todo, sombra / nombra, puertas / muertas, casa / pasa*, hay algo más que rima o, en todo caso, si no hay más rima de la necesaria, la invariante se confunde prácticamente con la palabra entera; a la vez a este y al anterior conjunto cabría adscribir rimas como *acto / pacto, ella / bella, arco / parco, arte / parte, ella / mella, oro / toro*, en que los términos apareados se encuentran en una doble relación de paronimia y de pertenencia o inclusión. El fenómeno culmina con una forma más extrema y radical: la **rima tautológica**, esto es la repetición pura y simple de la misma palabra a final de verso, geminación léxica que no deja de ser una proeza técnica pues cada significante clonado adquiere en el nuevo contexto en que aparece un valor diferente, ilustrándose así el principio semiótico según el cual la palabra que se repite en el discurso poético ni desarrolla totalmente la misma significación ni desempeña totalmente la misma función: *oro / oro, tesoro / tesoro, agua / agua, río / río, sueño / sueño, muerte / muerte, símbolo / símbolo, años / años, ocaso / ocaso, poesía / poesía, cara / cara, espejo / espejo, prodigios / prodigios, Itaca / Itaca, interminable / interminable, mismo / mismo*. Las palabras dejan de aconsonantar para repetirse pura y simplemente: ¿cabe seguir hablando de rima? ¿o hay que ver en esta reduplicación de significantes su expresión más perfecta y acendrada?

Rima inclusiva, rima paronomástica y rima tautológica son, pues, tres manifestaciones diferentes de la **rima estática** que domina los versos de Borges. Pero nuestro propósito no es ofrecer una tipología de las diferentes modalidades que presenta la rima en el poemario, sino despejar a través de estas tendencias una orientación, un movimiento interno, una progresión capaz de vertebrar los textos del libro y de arrojar luz sobre su estructuración. Desde este punto de vista, lo esencial del material recopilado no radica ni en su extensión ni en su importancia numérica sino en su intensión y en su ordenamiento dentro del poemario. Pues a lo que asiste aquí el lector es a la creciente expansión de la rima y a la progresiva inmovilización de los paradigmas que la sustentan, de modo que de ser inicialmente paronímica (*reproche / noche, cosas / borrosas*, etc.) la rima pasa a ser ecoica (*tema / sistema, valles / Roncesvalles*, etc.) para convertirse, al final del poemario, en totalmente tautofónica (*agua / agua, río / río*, etc.): dentro del conjunto de 24 poemas de que consta *El Hacedor*, el lector ve convertirse la rima en repetición en dos poemas estratégicamente colocados –singularmente equidistantes–, el número 12 y el 24, y observa así cómo la rima, que en “Blind Pew” da ya muestras de pereza (los tercetos del soneto ofrecen rimas repetidas: *oro / tesoro / suerte, oro / tesoro / muerte*), se gripa y se vuelve completamente estática en el poema final,

Arte poética, donde se convierte en repetición mecánica. El último poema del libro representa así el **triunfo definitivo del eco sobre la rima**, convertida en pura mitosis verbal: *agua / agua, río / río, sueño / sueño, muerte / muerte, símbolo / símbolo, años / años, ocaso / ocaso, poesía / poesía, cara / cara, espejo / espejo, prodigios / prodigios, Itaca / Itaca, interminable / interminable, mismo / mismo*. Dicho de otro modo, una palabra como *espejo* –por tomar un significante representativo del quehacer a la vez poético y filosófico de Borges–, que empieza rimando convencionalmente con *reflejo, perplejo, complejo* o *viejo*, acaba rimando consigo misma en el último poema, como si el paradigma hubiera quedado completamente extenuado al final del poemario: “...nos mira desde el fondo de un *espejo*; / el arte ha de ser como ese *espejo*”.

La rima es el reflejo de una palabra en otra, y eso es lo que hacen las palabras del último poema: reflejarse unas en otras con tal exactitud que el original no se distingue ya de su doble. La palabra repetida es a la vez ella misma y su proyección especular: el “río” (fluvial) es “otro río” (temporal) y el “sueño” es ya “otro sueño”... En este aturdidor juego de refracciones y desdoblamiento, no puede ser fortuito que el centro exacto del (meta)poema coincida con la (meta)rma *poesía / poesía*, eje de simetría del texto: si “la poesía / vuelve con la aurora y el ocaso”, es porque la palabra “poesía” *vuelve* otra vez dentro de la estrofa como un eco autónimo de la palabra actualizada en el verso inmediatamente anterior (“tal es la *poesía*”), como lo hace la palabra “ocaso” ya empleada en el primer verso de la estrofa (“ver... en el *ocaso*”). En la segunda actualización, la rima *hace mención* de la palabra de que *ha hecho uso* en la primera, de modo que, además de lo que significa referencialmente, el verso significa autorreferencialmente *la palabra “poesía” / vuelve con la palabra “aurora” y con la palabra “ocaso”*: **la mención no es aquí más que un eco del uso**. Como se ha dicho ya, dos palabras que se parecen no son idénticas, pero dos palabras idénticas nunca son iguales. El que la rima, identidad parcial entre dos significantes, acabe convirtiéndose al final del poemario en puro eco, identidad total entre los significantes, es sumamente revelador del proceso de inmovilización a que están sometidos los finales de verso en su propensión a la rima estática, proceso que culmina no menos significativamente con la rima autorreflexiva *mismo / mismo* – la última del poema, del poemario y del libro– que dice especularmente lo que hace y hace especularmente lo que dice. Al final de la serie de 24 poemas, la rima no se presenta ya como resultado de un apareamiento léxico sino como producto de una mitosis semiótica o de un desdoblamiento de significantes: allí donde la rima asocia palabras distintas, aquí disocia palabras idénticas. No se trata ya de descubrir en una palabra el latido de otra con la que consueña, sino de percibir la disonancia de dos significantes paradójicamente iguales, esto es la singularidad de una rima doblemente equívoca por hacer equivaler formalmente significantes que, contextualmente, son divergentes. Lo que ostenta aquí la escritura poética es el poder engendrador del significante, capaz de clonarse literalmente a sí mismo y de generar su doble especular.

La evolución interna de la rima dentro del poemario reviste a su vez implicaciones semánticas y estructurales. Dominantemente autorreferencial, la escritura de Borges no habla de otra cosa que de dobles y de desdoblamiento, de espejos y espejismos, de imágenes y reflejos: el espectacular isomorfismo de la rima al final del poemario no es sino un exponente más de su recursiva especularidad. El desdoblamiento es el motor del discurso: lo acabamos de ver a nivel microestructural en relación con la rima, pero se observa también en los niveles superiores del análisis. Así, el desdoblamiento es también el del propio creador, escindido entre su yo profundo y su proyección fantasmática, radicalmente disociado en el transcurso del proceso de escritura, pues todo escritor que trabaja en su creación es trabajado a su vez

por su propia creación. Tal es la disociación que relata el texto en prosa “Borges y yo”, donde el autor —a la vez persona y personaje— se desdobra en dos instancias distintas, pasiva una, activa otra: el otro (Borges) y yo. El que, por su estatuto de hacedor, tiene por misión adiestrar el lenguaje es finalmente adiestrado por él, pues “lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición”. Reflejo invertido uno de otro, el yo privado y el Borges público son, cual Jano bifronte, dos proyecciones del mismo ser y nos atreveríamos a decir, aun a riesgo de pecar de determinismo onomástico, que los dos riman entre sí como **JORGE** rima con **BORGES**. Por lo demás, quien leyendo “Borges y yo” no haya advertido que, a imagen de la rima estática que informa los versos de Borges, el texto está literalmente empedrado de geminaciones, tampoco habrá advertido, a escala superior, que *El Hacedor* no es sino un incesante y obsesivo juego de variaciones estilísticas en torno a los mismos núcleos temáticos: “...para que Borges pueda tramar *su literatura y esa literatura* me justifica...”, “ha logrado *ciertas páginas* válidas, pero *esas páginas* no me pueden salvar”, “...*la piedra* eternamente quiere ser *piedra y el tigre un tigre*...”, “...pasé de las mitologías del arrabal a los *juegos* con el tiempo y con lo infinito, pero *esos juegos* son de Borges...” ¿Hay realmente alguna diferencia entre estas reduplicaciones y la rima tautológica de que acabamos de hablar? ¿No se hace rimar aquí *literatura* con *literatura*, *páginas* con *páginas* o *juegos* con *juegos* como en “Arte poética” se hacía rimar *sueño* con *sueño* y *muerte* con *muerte*? ¿Ofrece la reduplicación en este texto en prosa un funcionamiento distinto del que evidencian los textos en verso? ¿Puede decirse cabalmente que lo que allí formaba rima aquí no es más que repetición o anadiplosis? Y es que la prosa ofrece aquí juegos paronímicos y derivaciones poéticas de una intensidad que no alcanzan los prosaicos y (a posta) mecánicos versos de “Arte poética”: cuando Borges (o el otro) escribe “...me consta su *perversa* costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren *perseverar* en su ser”, sólo está jugando con dos parónimos⁸; pero cuando afirma “me reconozco menos en sus *libros* que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de *librarme* de él”, lo que hace es reinventar poéticamente la etimología del verbo “librar”... La transfusión verso / prosa está en marcha. Prueba de ello es que la frase que sirve de colofón a “Borges y yo”, último texto en prosa de la miscelánea, reaparece transformada en endecasílabo sáfico en el poema inmediatamente siguiente: “No sé cuál de los dos escribe esta página” > “¿Cuál de los dos escribe este poema⁹...”

Asistimos aquí a un salto cuantitativo importante pues no son ya dos palabras las que se contestan en perfecto eco, sino dos frases enteras, pertenecientes a textos distintos, las que riman, una en prosa (“Borges y yo”), otra en verso (“Poema de los dones”). Inicialmente circunscrita a la terminación de la palabra, la rima se extiende a la palabra primero y a la oración después, progresión que sugiere la posibilidad de una tercera extensión de la rima a la totalidad del discurso. Interconectados por múltiples isotopías, los textos de *El Hacedor* no se limitan a sucederse linealmente: solidariamente vinculados, algunos de ellos consueñan entre sí con tal perfección que parecen “rimar”, como si en la lectura de un texto se actualizara, sobreimpresa, la imagen remanente de otro texto ya leído. El que el último de los 24 textos en prosa de *El Hacedor* —aquel precisamente que escenifica el desdoblamiento del escritor— engarce con el primero de los 24 poemas en verso no hace sino subrayar la arquitectónica simetría del libro y sugerir que el lector se apresta a descubrir, una vez franqueado ese umbral, la forma versificada de los mismos textos que acaba de leer en prosa, **como si de uno y otro lado del espejo se desplegaran simétricamente dos versiones diferentes,**

⁸ A no ser que perverso ‘pervertido’ deba leerse al pie de la letra como per-verso ‘a través de los versos’.

⁹ “Poema de los dones”.

versificada una y prosificada otra, del mismo trasunto especular. No le falta razón a Enrique Lihn cuando habla de *prose meaning* para referirse al “significado prosístico” de los poemas de Borges, pero el contenido propiamente narrativo de los textos compuestos en prosa, saturados de disquisiciones estéticas, especulaciones conceptuales y devaneos metafísicos, no es menos difuso y evanescente : si las narraciones “riman” con los poemas es porque la escritura borgiana procesa dos veces, en prosa y en verso, el mismo material especulativo. Así lo sugiere formalmente la arquitectura general de la obra, empezando por la disposición de los títulos que, si bien no siguen un orden alfabético, sí tienden a formar series binarias, como *Parábola / Paradiso*, *La luna / La lluvia*, *A la efigie / A un viejo*, *Alusión / Alusión*, dando la impresión de responderse unos a otros. Un simple vistazo al índice general del libro basta para advertir que la mitad de los títulos están secuencialmente conectados por la letra inicial: *Dreamtigers / Diálogo sobre un diálogo*, *Las uñas / Los espejos velados*, *El cautivo / El simulacro*, *Delia Elena San Marco / Diálogo de muertos*, *Un problema / Una rosa amarilla*, *Martín Fierro / Mutaciones*, *Parábola de Cervantes y del Quijote / Paradiso*, *XXXI, 108 / Parábola del palacio*, *La luna / La lluvia*, *A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell / A un viejo poeta*, *Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos / Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-1874)*, *Ariosto y los árabes / Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona*, *Adrogué / Arte poética*. Se sugiere de este modo la posibilidad de emparejar secuencias sucesivas y, más allá del orden lineal en que aparecen los textos, de hacer una lectura tabular de *El Hacedor*, invitando al lector a establecer correspondencias, analogías y simetrías entre textos distintos por su forma y distantes por su ubicación, pero temáticamente afines: la rima, que se presenta primero como el eco de una palabra prolongándose en otra, acaba siendo la de todo un texto reproduciéndose especularmente en otro. Así, no resulta descabellado afirmar que el texto en prosa “Everything and nothing” rima a distancia con “Los espejos”, su versión poética, como riman en contacto “Los Borges” (“Nada o muy poco sé de mis mayores / portugueses...”) y “A Luis de Camoens”, con todo lo que de carga ideológica supone tal reivindicación genealógica, sonetos ambos engarzados no solo por el común trasfondo lusitano que los emparenta, sino por la presencia de inequívocos nexos textuales, como el sintagma “en el místico desierto” del primer soneto (v. 13) que “rima” en el soneto siguiente con el sintagma “en el mágico desierto” (v. 5). “Delia Helena San Marcos”, que concluye refiriéndose al “diálogo incierto” entre Borges y Delia, y “Diálogo de muertos” están concatenados por la palabra *diálogo* como lo están anularmente por la palabra *símbolo* el primer relato y el último poema del libro, “A Leopoldo Lugones” y “Arte poética”. *El Hacedor* se revela en fragmentos que se resuelven en otros fragmentos, prosas que se trastruecan en versos, narraciones poéticas y poemas narrativos que dialogan, se completan y se responden.

La analogía y la repetición propulsan la escritura de Borges, cuyo universo referencial (diegético, poético, conceptual) se reduce a una alternativa rígida: **o dos se convierte en uno o uno se convierte en dos**. Dicho de otro modo, todo lo que no se desdobra está llamado a aunarse y a (con)fundirse en un juego de espejos totalmente análogo al que ofrece la rima. No hay texto de *El Hacedor* que escape a este algoritmo ni relato o poema de la miscelánea que cuente otra historia que la de dos entidades improbables que acaban encontrándose en el espacio y en el tiempo o –versión centrífuga del mismo argumento– la de una unidad indivisa escindiéndose en dos entidades. En un caso como en otro, de lo que se trata es de hacer rimar no ya palabras, sino situaciones para hacerlas coincidir en el aquí y ahora de la ficción: el procedimiento formal se convierte en materia narrativa o poética. Por el movimiento contradictorio de unión (paronímica) y de desunión (léxica) que supone, la rima no hace sino materializar esta tensión entre unidad y dualidad haciendo converger dos significantes

distintos para aconsonantarlos (rima convencional: *sueño / dueño*) o haciendo divergir un mismo significante para que rime consigo mismo (rima estática: *sueño / sueño*): investido de una función deíctica, el eco de la rima señala semióticamente, exhibiendo el procedimiento analógico de que se vale la escritura, el juego de paralelismos, simetrías, desdoblamientos, correspondencias, contagios, encuentros y desencuentros que pueblan el universo borgiano. **Todo el arte prosístico de Borges consistirá en hacer rimar hechos y situaciones como hace rimar las palabras en sus poemas.** Así en “Diálogo sobre un diálogo” la escritura, convirtiendo en personajes a dos personas de carne y hueso (primer desdoblamiento), hace rimar dos diálogos interreferentes (segundo desdoblamiento), de tal modo que la irresolución de uno se resuelve en la irresolución de otro. “Las uñas” cuenta metonímicamente cómo, después de muerta la totalidad, la parte sigue viva: oxímoron y sinécdoque se dan la mano para referir ese momento singular en que la vida “rima” con la muerte. “Los espejos velados” relata la “duplicación o multiplicación espectral de la realidad”, una realidad persistente y tartamuda como la rima, tercamente atorada en la misma imagen (la cara del propio Borges), duplicación especular que desemboca en el simétrico quiasmo etimológico del *éxPLICIT* “ese odioso destino de mis *facciones* tiene que *hacerme odioso*”, en el que palpita el significante que da título al libro. “El cautivo” hace rimar dos edades de la vida como “El simulacro” o “La trama” hacen rimar dos momentos de la historia pues, como bien dice el narrador, “al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías”. Las repeticiones de la historia son, como la rima, pliegues en el tiempo que suspenden su avance y lo deslinealizan : “Esto que fue una vez vuelve a ser infinitamente¹⁰”. Si la rima es la expresión de un orden oculto, de un nexo secreto entre dos palabras, el universo físico se ofrece a quien lo contempla como “un orbe de símbolos¹¹” conexos cuya secreta analogía hay que desentrañar como se desentraña un grimorio o un pantáculo.

Todo es rima en *El Hacedor*: las palabras riman, las situaciones riman, los textos riman. El primero de ellos, transcrito en cursiva –como el último texto del libro, con el que rima estructuralmente–, pone en abismo este juego de reflexiones desde la primera frase: el lector entra en el libro de Borges en el preciso instante en que Borges entra en la biblioteca, dejando atrás “los rumores de la plaza”, dos situaciones –real una, ficticia otra– que, más que correr parejas, “riman”. Mucho antes de mostrar sus efectos en la sintaxis gripada y recursiva del relato (“*recuerdo haber recordado*”, “*le hubiera gustado que le gustara*”, “*como el agua en el agua*”, etc.), el espejo aparece ya desde la segunda frase sugerido por la simetría silábica del sintagma “*capicúa casi física*”, simetría en la que abunda la tercera frase: “A izquierda y a derecha...” La cuarta frase, despliega sucesivamente, como si de una magistral lección de gramática se tratara, el paradigma de los tres deícticos, “*recordando ya esa figura, en este lugar, y después aquel otro epíteto*”, a la vez que desarrolla el motivo de la triple hipálage de Milton (*officious lamps*), Lugones (*árido camello*) y Virgilio (*ibant obscuri...*), haciendo rimar en una misma frase *Paradise lost*, *Lunario sentimental* y la *Eneida*, a cuyo linaje reivindica su pertenencia *El Hacedor*. La hipálage es producto de un intercambio de adjetivos como el encuentro imposible de Borges con Lugones será fruto de un intercambio de tiempos, de un pliegue temporal o, si se prefiere, de una equivocación: el adjetivo no está donde debiera o, en todo caso, en el lugar que le asigna la norma, como “la vasta biblioteca [...] está en la calle México, no en la calle Rodríguez Peña...”. La quinta frase nombra una vez más el procedimiento mediante el sintagma anfibológico “*Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho...*” donde el sustantivo *reflexiones* se puede entender como efecto y acción de

¹⁰ “Martín Fierro”.

¹¹ “A Leopoldo Lugones”.

reflexionar, pero también como acción y efecto de *reflejar*. La hipálage es, al pie de la letra, una suplantación: aquí la del original por su doble. Del mismo modo que diciendo “yo he de quedar en *Borges*, no en *mi*” el narrador de “Borges y yo” produce tres interpretaciones del mismo referente, *yo*, *mi* y *Borges*, tres alomorfos de la misma persona, así la rima, la hipálage o el espejo son otras tantas inflexiones de la misma matriz especular, pertinazmente declinada a lo largo de los 56 fragmentos que componen *El Hacedor*.

En el otro extremo del libro y “rimando” con la dedicatoria, el “Epílogo” se presenta a la vez como prolongación y como imagen invertida del primer texto, pues el libro acaba inesperadamente con una *captatio benevolentiae* que el lector más bien hubiera esperado encontrar al comienzo: el autor se disculpa por la monotonía de las piezas reunidas, piezas que no se ha atrevido a enmendar, porque las escribió –dice– “con otro concepto de la literatura”. Pero la mayor contradicción radica en la caracterización de la miscelánea como “colecticia y *desordenada* silva de varia lección”, siendo así que la conclusión del libro, con la evocación del dibujante que en el ocaso de sus días comprende en un destello el sentido del dibujo que ha realizado a lo largo de su vida, afirma todo lo contrario, esto es, la existencia de un orden profundo, no inmediatamente perceptible, pero no menos real: ¿cómo no poner en paralelo la sorpresa del hombre abismándose en el dibujo de su propia cara y la del lector de Borges abismándose vertiginosamente en los textos especulares de *El Hacedor* (y que, a la postre, dan invariablemente en la misma cara, como en “Los espejos velados”)? ¿No es esta una forma de decirle al lector que los textos aparentemente inconexos que ha ido desgranando cobran sentido –direccional y semántico– a la vista del conjunto y guardan un orden si no lógico, cuando menos analógico, una proporción, una forma de simpatía estructural? Ese es, creemos, el objetivo que persigue aquí el narrador: que al final del libro el lector, volviendo la mirada atrás como hace el dibujante al final de su vida, repare en la *coherencia* de los textos y en la *cohesión* de su conjunto, en una palabra: que advierta que la “colecticia y *desordenada* silva de varia lección” forma un sistema, un todo orgánico regido por la rima y por su doble estructural, el espejo. En *El Hacedor*, todo lo que no es propiamente rima acaba rimando en un frenético y prodigioso juego de ecos, espejos y reminiscencias: mirando atrás el yo descubre el paisaje que se extiende al frente, bajando la mirada descubre lo que sólo una vista aérea sería capaz de abarcar, el macrocosmos se revela en el microcosmos y viceversa: todo es pura repetición porque al final todo rima con todo. Pero no se trata ya de hacer que se correspondan las palabras, las situaciones narrativas o los textos: al final, se trata de que el texto, en una espectacular transgresión diegética, rime con la vida, por decirlo con palabras de Henri Meschonnic. **De estática, la rima pasa a ser envolvente**: la meta de todos estos desdoblamientos, engastes y juegos de cajas chinas es que, leyendo *El Hacedor*, el lector se sienta leído por el libro que tiene entre manos, que la rima lo envuelva y lo convierta en caja de resonancia, que, presa de la rima, descubra, con el mismo aturdimiento que el dibujante del último relato, su propio retrato al azar de los textos que va leyendo, que sienta que no es sino un eslabón más dentro de la cadena de avatares, dobles y sosías que ha visto desfilar hasta ahí, que comprenda, en suma, que es parte integrante de la misma rima que hilvana los versos y ensarta las prosas de la miscelánea. “Borges y yo” es otra forma de decir “yo también soy Borges”...

Queda una pregunta en el aire: ¿qué función cabe asignar, en el dispositivo textual someramente esbozado en estas páginas, al conjunto poético reunido al final del libro bajo el subtítulo “Museo”? En términos estructurales, la incógnita se despeja, pensamos, si nos acogemos, una vez más, a la noción de rima funcional. Si excluimos el ucrónico relato “In memoriam J. F. K.” que, como una moviola, cuenta regresivamente, a contratiempo y a

contrahistoria, las transmutaciones históricas del mortífero proyectil, desde la *bala* que asesinó a Kennedy en 1963 –dislate temporal mayúsculo pues *El Hacedor*, supuestamente escrito tres años antes, invocaría así un hecho histórico... ¡por ocurrir!–, hasta la piedra que mató a Abel en “el *alba* del tiempo”, prodigiosa demostración a la vez del poder involutivo del tiempo (1963 > 1960 > 1897 > siglo XVII > Nuevo Testamento > Antiguo testamento) y del poder involutivo del significante (*bala* > *alba*), las demás viñetas de “Museo” comparten un rasgo formal que les confiere indiscutible unidad orgánica: el de presentarse todas ellas como traducciones de otros textos y, por lo tanto, como dobles textuales de otros tantos originales convocados por Borges en nutrida nomina de fuentes: “Del rigor en la ciencia”, “Cuarteta”, “Límites”, “El poeta declara su nombradía”, “El enemigo generoso” y “Le regret d’Héraclite” son, respectivamente, supuestas traducciones de *Viajes de varones prudentes* de Suárez Miranda (1658), *Diván de Almotásim el Magrebí* (siglo XII), *Inscripciones* de Julio Platero Haedo (1923), *Diván de Abulcásim el Hadramí* (siglo XII), *Anhang zur Heimskringla* de H. Gering (1893) y *Deliciae Poetarum Borussiae* (sin fecha) de Gaspar Camerarius. **Traducir un texto no es sino otra manera de hacerlo rimar con su versión translingüística**, máxime cuando, como aquí, se trata de traducciones apócrifas, impostura enunciativa que representa la victoria final del doble sobre el original. Al final de *El Hacedor*, el apócrifo ha suplantado definitivamente a la fuente, la copia al modelo, la cita al hipotexto, el heterónimo al autor. El Yo ha sido aspirado por el Otro: lo único que no explica Borges es cuál de los dos es el verdadero usurpador.

Federico BRAVO
Université Bordeaux Montaigne