

Liliana Zimmermann

Facultad de Humanidades y Ciencias

Universidad Nacional del Litoral

## El discurso de la crítica: marcadores y persuasión

El propósito de este trabajo es analizar los marcadores y operadores discursivos, que se utilizan en un texto de crítica literaria acerca de la poesía de Borges.

Partimos del enfoque que considera que los marcadores no tienen un significado conceptual sino de procesamiento (Portolés, 1998) y constituyen una forma de significar que consiste en una serie de instrucciones semánticas y/o argumentativas que guían las inferencias que han de efectuar los distintos receptores del discurso en que aparecen dichos marcadores.

Analizaremos la forma en que favorecen la subjetividad del hablante que está inscripta en su emisión, y su intento de persuadir al lector para que adopte su punto de vista (Lavandera, 1993).

203 {zimmermann}

*The purpose of this work is to analyze the markers and discursive operators that are used in literary critic's text about the Borges's poetry.*

*We start from the focus that considers that the markers don't have a conceptual meaning but of processing (Portolés, 1998) and they constitute a form of meaning that it consists on a list of instructions semantic and/or argumentative they guide the inferences that must make the different receivers of the discourse in which this markers appear.*

*We will analyze the way they support the speaker's subjectivity that is recorded their emission, and their intent of persuading the reader so that it adopts their point of view (Lavandera, 1993).*

## Introducción

Este trabajo intenta ser una aproximación a la caracterización del discurso de la crítica literaria como un género discursivo particularizado que se realiza en situaciones comunicativas concretas. Explicar constantes presentes en los textos de crítica, ayuda a entender también sus funciones sociales y su alcance en determinados sectores de la cultura, entre otras cosas. Esto implica considerar al texto como resultado de procesos de producción y de interpretación, interactuados por los sujetos involucrados, que responden a condiciones de producción y de interpretación propias de toda práctica social (Fairclough, N. 1989).

Estas condiciones están inscritas en los rasgos formales del mismo texto a la manera de señales, de huellas que va dejando el productor/crítico, muchas de las cuales van encauzando la dinámica discursiva hacia opiniones personales por un lado, y hacia sustentos probatorios como argumentos y referencias convenientes, por el otro.

El texto del cual partimos corresponde al diario *La Nación*, del 22 de junio de 1986, donde se conmemora la muerte de J.L. Borges. Se trata de la página final de la sección cuarta, donde reconocidos autores fueron convocados para recordar la vida y la obra del autor recién desaparecido. El nombre del crítico, Oscar Hermes Villordo, sigue al título "Notas sobre su poesía" que elide el nombre de Borges, nombre que el lector debe reponer a partir de datos paratextuales procedentes de la sección, espacio discursivo-social en el que se encuentra la nota. Este "su", que funciona como conector, simplemente, dispara un procedimiento de interpretación que llevará a cabo cualquier lector, como sujeto social competente.

Éste es uno de los procedimientos que apoyan la construcción de significados, actúan como condicionantes y a la vez como parámetros de acuerdos necesarios para un intercambio efectivo: el lector puede arriesgar significados posibles a partir de una lectura rápida de los paratextos; el escritor sabe qué lineamientos no puede quebrar para dialogar con el lector, para consensuar significados en un discurso que sea realmente cooperativo en términos comunicacionales.

Pero no es el único recurso: existen otros componentes de orden semántico, estructural y discursivo –estilístico dirá Bajtin– relativamente estables y normativos que los enunciadores de cada género no pueden dejar de respetar (Bajtin, M. 1985: 248), al producir y al interpretar textos, a riesgo de generar malentendidos o desconcierto.

El hablante se dirige a un sujeto social, desde determinado lugar socialmente legitimado, desempeñando determinado papel y vectorizado por diversos factores de alcance social y cultural –rol participante– dirá van Dijk (1998: 278).

### El dialogismo del texto de la crítica

El discurso es un *eslabón*, repetirá Bajtin, en relación con la *cadena muy complejamente organizada de otros enunciados* (1985: 258), de otros discursos so-

ciales. Se trata de una unidad de comunicación y de intercambio que da lugar a sustituciones de los roles de los sujetos, que una vez serán emisores y otras, receptores; a actitudes recíprocas entre ellos: *el discurso siempre está vertido en la forma del enunciado que pertenece a un sujeto discursivo determinado y no puede existir fuera de esta forma* (op. cit.: 260). El interlocutor adopta una postura activa a lo largo de todo el proceso de la comprensión, dirige y selecciona los procedimientos interpretativos pertinentes a las anticipaciones sobre el género y va construyendo significado entre avances y retrocesos. La *alternancia de los sujetos discursivos* constituye una de las fronteras precisas de cada enunciado, que adoptan los diferentes géneros discursivos socialmente configurados.

Esta primera característica no niega la *conclusividad*, por la cual todo discurso tiene un principio absoluto y un final absoluto: antes y después están los enunciados de los otros. Fundamentalmente, esta característica discursiva inaugura la posibilidad de ser contestado, de generar nuevos discursos motivados por la interpretación del primero.

Así, el género de la crítica está fundado especialmente en esta posibilidad de respuesta, o responsividad que adoptará formas y posturas contrarias, de apoyo, u otras originales.

En el texto elegido se expresan opiniones acerca de la poesía borgeana desde un lugar social, como dijimos, legitimado.<sup>4</sup> Esa subjetividad aseverada con marcas específicas, selección de vocabulario altamente connotativo, y huellas evidentes de afirmaciones sin escalas, reclama también la actitud activa del receptor que es apelado directamente y que acordará o se opondrá a esta interpretación sobre la poesía de Borges.

El primer párrafo se inicia con un enunciado declarativo, expresado en tercera persona, formato que supondrá una aseveración acerca de un fenómeno o un determinado estado del mundo. En este caso:

*La impresión más fuerte que le queda al lector de los poemas de Borges, es la de la belleza. Más allá de los laberintos, los espejos y los tigres, lo bello es la presencia constante en sus versos.*

Sin embargo, se trata de una 3ª persona *personal*, de una opinión subjetiva pues expresa una evaluación general acerca de la poesía borgeana, una valoración global de su obra. Por lo tanto, estamos autorizados a entender que esta declarativa encubre una modalización implícita del tipo *yo creo, yo opino*. Declarar que *lo bello es la presencia constante en sus versos* implica una afirmación polémica que desafía otras opiniones y propone al lector que siga leyendo a fin de hallar las pruebas que constaten o no la verdad eventual de esta hipótesis. Es, entonces, un enunciado apelativo, provocador, persuasivo y en especial movilizador para que el lector continúe la lectura y co-participe en su devenir.

Por una parte, la primera reflexión se refiere a la actitud del crítico en relación a otro sujeto, el autor; por otro lado, desde su lugar social, debe *plantearse a sí mismo como sujeto pensante y emitir juicios...* (Todorov, T. 1991: 151). Ésta es la instancia de la crítica dialógica que propone Todorov, que aspira a la verdad, considerada un punto de arribo y una normativa de trabajo, a la que se llega mediante el diálogo.

#### Marcas discursivas de la interacción

Un inicio semejante, que transcribimos y comentamos en el apartado anterior, ayuda al lector a decidirse en la continuación de la lectura, como queda dicho, a involucrarse con el enunciado una vez que ya que ha inferido el género discursivo de la crítica a que corresponde el texto.

Dicho de otro modo: direccionar un enunciado supone una circunstancia comunicativa en la que el productor del texto conduce al destinatario, mediante distintas argucias lingüísticas, a lo largo del devenir textual hasta lograr la conclusividad y promover alguna forma de respuesta. Una de las huellas formales más evidentes de este desempeño son los *marcadores discursivos*, categoría de dimensiones pragmáticas propuesta en el marco de la gramática del texto (Martín de Zorraquino, 1988).

Los marcadores no tienen un significado conceptual, sino que su forma de significar consiste en una serie de instrucciones dadas por el hablante para guiar la puesta en funcionamiento de inferencias que el receptor debe realizar; se trata de unidades de procesamiento que cooperan en la reconstrucción de muchos significados que se presentan como no concluidos, que se deben recomponer a partir de algunos segmentos implícitos de sentido. Definimos marcadores discursivos como *unidades lingüísticas invariables, que no ejercen una función sintáctica en el marco de la predicación oracional, sino que son ejemplos marginales y poseen un cometido coincidente en el discurso: el de guiar, de acuerdo con sus distintas propiedades morfosintácticas, semánticas y pragmáticas, las inferencias que se realizan en la comunicación* (Portolés, 1999: 25).

Agreguemos que no constituyen una clase de palabra, ni se ajustan totalmente a las categorías de la gramática oracional; tienen versatilidad distributiva e invariabilidad morfológica, además de un papel semántico operativo.

La organización discursiva se resuelve en una secuencia argumentativa, sustentada en la afirmación que se infiere en el párrafo inicial y que funciona como tesis a demostrar: *Más allá de los laberintos, los espejos y los tigres lo bello es la presencia constante en sus versos... atributo que caracterizó a la lírica de todos los tiempos.*

Para justificar la aseveración inicial y dar avance a su texto, recurre a marcadores como “más allá de”, y “tanto...como” que inician enunciados que señalan aspectos de la poesía borgeana relacionados con la belleza: primero enumera los

símbolos más caracterizadores de la poesía de Borges (los laberintos, los espejos, los tigres) y luego cita recursos que utiliza el poeta para crear los símbolos mencionados:

*Mas allá de los laberintos, los espejos y los tigres lo bello es la presencia constante en sus versos... Tanto en la sorpresa del epíteto como en el juego de la antítesis, los poemas de Borges siguen produciendo el deslumbramiento que atrae en la poesía sobre cualquier otro el de la belleza, precisamente.*

En el segundo párrafo, definirá la belleza de la poesía de Borges apelando nuevamente al formato declarativo, con anáfora del sintagma *belleza* más el verbo *ser*, que se elide en la última expresión. Todo este párrafo muestra un avance del texto, encaminado hacia el agotamiento de la expectativa formulada al inicio:

*'Belleza son' las ideas que desconciertan por su oposición, su erudición curiosa o sus temas repetidos (pero nunca agotados). 'Belleza es' el manejo del verso, los hallazgos formales; 'belleza' la actitud del poeta ante el mundo.*

En el tercer párrafo, *claro* es un marcador que, por un lado, reúne la percepción del crítico respecto de la belleza aludida y, por otro, anticipa una expansión de la idea propuesta en el párrafo 2. Además, este *claro* explicita una posición subjetiva, antes solapada por el empleo de la 3ª persona.

*'Claro', el mundo de Borges está en sus poemas. 'Si' descontamos sus primeros libros, a partir de El hacedor lo que pensó y sintió de la realidad está en su obra. 'Y todo eso', hecho de muchas lecturas y meditaciones – un mundo en que el intelecto tuvo sobre las otras facultades mayor importancia– asomó, se desarrolló y creció en versos medidos y rimados generalmente para ahondar su originalidad única. El acento puesto en la forma regular del verso castellano –sonetos, aunque a la inglesa; cuartetos endecasílabos– señalan con claridad que el poeta había optado por modelos clásicos. Su lírica encontraba en ellos la expresión adecuada, aún en contradicción con las búsquedas de los primeros tiempos. 'Y' lo intelectual, flexibilizado en las sutilezas de los argumentos –'otra vez' el tema del tiempo y sus argucias–, habría de dar paso a lo emotivo, en una rara vuelta de tuerca insospechable.*

De este modo se complejiza el concepto de belleza con un concepto personal y propio del crítico: la vida del poeta como parte de la belleza de su producción lírica.

Otro marcador y todo eso retoma la relación instaurada y la fundamenta refiriéndose a los intertextos y a la forma poética que le dio Borges a sus composiciones.

El cuarto párrafo se inicia con una expresión que tuerce y desorbita la emisión, produciendo un hipérbaton. Se inicia con la expresión de una razón, una causa que explica la última afirmación del párrafo anterior utilizando el marcador *porque*. Rescata la neutralidad del género en expresiones como *lo bello*, *lo sentimental*, *lo afectivo*.

*'Porque' si algo fue Borges en sus poemas del comienzo fue el temor a la efusión. Lo puramente sentimental le sirvió para acuñar burlas a poetas –y especialmente poetisas– que le leían o acercaban sus versos. Prefirió eludir lo afectivo, que 'seguramente' le concernía, en aquellos primeros libros, desprovistos de otra emoción que la del temblor o estupor metafísico que se desprende de algunos de sus poemas. La intimidad está escamoteada, sólo sugerida en algunos casos. Esa vigilancia obedecía a un pudor y a un gusto innatos que no habría de desmentir en sus versos con emoción, los de la etapa final. Ocurría que lo humano, la presencia de una humanidad rica en sentimiento, iba a sumarse a sus temas y a devolverlo a la integración total de su figura de poeta.*

208 {texturas 1-1

Más adelante utiliza un conector adversativo pero para ubicar la idea siguiente relacionada con la conclusividad del subtema que argumenta la subjetividad de Borges en sus poemas. Luego repite el efecto con *finalmente* y, en la emisión que sigue, *sin embargo* agrega un nuevo concepto, contrario al anterior: las ideas presentes en algunas de sus poesías en relación al lugar de Borges como escritor, renovado hacia el final de sus creaciones literarias.

*Él lo reconoció: 'la poesía es inmortal y pobre'. Repitió (la misma idea está en el bello poema A un poeta menor de la Antología) que si de un autor perdurara únicamente un solo verso, el poeta podría darse por satisfecho. La eternidad –pensaba con Machado– suele pagar con esos mendrugos. 'Pero' ya es suficiente. Dijo 'también' que, escribiendo, entretejía 'nadarías'. Pensó, 'finalmente', que unos pocos poemas lo sobrevivirían: el Poema conjetural, el Poema de los dones, Everness, El golem y Límites. 'Sin embargo, no sólo' sus ideas 'sino' su persona (en la autobiografía que permite escribir el poema) están en sus versos después de la evolución que lo llevó a componer los de la segunda parte de sus libros.*

Un marcador reafirmante es *seguro* que asienta una de las conclusiones de sus argumentaciones; marcador que sirve de sello inaugural de ejemplos de sus últimas creaciones, donde Borges, con la ceguera como excusa, ofrece una visión del mun-

do particular y única, y logra que su obra se vuelva emotiva hasta cargarse de un patetismo que lo acerca a lo trágico según el crítico:

*'Es seguro que' resonará para siempre 'la penumbra hueca' que exploró con 'el báculo indeciso' en el Poema de los dones donde por primera vez habla de su ceguera. El comienzo es antológico y quienes recuerdan sus versos suelen citarlos, como lo hacen, por ejemplo, con aquellos dictados por la musa, como le hubiera gustado decir, de otro de sus poemas memorables. 'La noche cíclica: lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras: los astros y los hombres vuelven cíclicamente'. Ese comienzo –repetámoslo– dice: 'Nadie rebaje a lágrima o reproche lesa declaración de la maestría de Dios, que con magnífica ironía / me dio a la vez los libros y la noche'.*

El último párrafo está destinado a la explicación de una valoración personal del escritor y por tal motivo esmera su escritura con series cadenciosas de repeticiones de palabras y de estructuras que acentúan su mirada particular sobre el autor que trabaja y sobre el concepto que rescata: la trascendencia, la permanencia en el tiempo o mejor, la *continuidad* que supone el verdadero arte embanderado con el concepto de belleza. Utiliza marcadores como *al fin, pero, y*:

*Poesía del intelecto, a la que no le es ajena el pensamiento filosófico o la especulación metafísica; poesía de la reflexión, de la confesión y del sentimiento. Poesía, 'al fin' de la literatura, de la Literatura con mayúscula, reclama para su goce total el conocimiento de autores que el poeta admiró e incorporó a su personalidad singular. Como ningún escritor, Borges supo que el arte es continuidad. En esa continuidad inscribió su poesía, hecha de literatura, sí, 'pero' tocada por la sabiduría de un maestro de la palabra que sabía encontrar sus contrastes, iluminarla súbitamente en el nuevo significado, en una suerte de mágica presencia, o devolverla a su pureza para nombrar al mundo como recién nacido, nuevo Adán. ¿Y quién puede hacerlo sino el asistido por la belleza profunda de la poesía?*

209 { zimmermann

La pregunta final desestabiliza la conclusión, para darle al escritor la dimensión de un sujeto que *fue asistido por la belleza profunda de la poesía*, casi semejante a la llegada de musas, que ayudan en la labor del autor, que sabía utilizar la palabra, sus conocimientos, sus visiones del mundo, tal como lo explicita el crítico en la larga emisión anterior. Parece querer sumar al trabajo de Borges la magia de una inspiración venida de otro lado, de otra dimensión, el toque de lo sobrenatural.

El escritor se decide por el formato de una pregunta retórica, que es en sí un testimonio de un concepto con el que desea persuadir al lector: Borges como *maestro de la palabra*, dice en el párrafo anterior, y *el asistido por la belleza profunda de la poesía*, asevera al final. ¿Quiere compartir o pretende imponer? ¿Intenta per-

suadir de su opinión al lector o en su afán de interactuar quiere provocar al lector para que responda y participe activamente?

Ésta es la actitud interaccional de los sujetos interlocutores, una de las constantes del género de la crítica, que intentamos exponer. La crítica literaria pretende provocar la respuesta, desamarrar el pensamiento, el punto de vista, la mirada personal, es una voluntad de diálogo, quizá la actividad más específica y más importante del crítico.

*...es sólo la interpretación como diálogo lo que permite recuperar la libertad humana (Bajtin, M. en Todorov, T. 1991: 86).*

Conclusiones: la crítica literaria, una práctica social direccionada

En general, en la comunicación se pretende transmitir del mejor modo posible lo que se desea que el interlocutor conozca. La intención es facilitar el proceso cognitivo de interpretación del receptor y favorecer la comunicabilidad entre los sujetos de una sociedad para lo cual el hablante se esfuerza, se esmera: algunas veces añade huellas claras, redundantes y muy precisas; otras, prefiere dejar afirmaciones implícitas.

El discurso de la crítica supone condiciones de producción y de interpretación contextual e intertextual que no convoca a interlocutores inocentes, ni a la realización de prácticas discursivas homogéneas. Muy por el contrario, la diversidad las caracteriza, y las intenciones persuasivas y manipuladoras, también. El discurso de la crítica, entendido como género cuenta con la constante de ahondar en la provisión de respuestas, la incitación al acuerdo o al desacuerdo, y la persuasión acerca de la manera de interpretar literatura de parte del crítico. En definitiva, la crítica vuelve su mirada hacia los demás fenómenos culturales. (Todorov, T. 1991: 99)

De este modo, en el ejemplo analizado, un discurso previsto por el lector como una crítica y hasta tranquilizado desde el inicio como una argumentación asentada en la afirmación de la presencia de la belleza en la poesía borgeana, se transforma, se muta, evoluciona hacia un nuevo concepto, la continuidad del arte, la supervivencia de la figura del escritor concentrada en su manera de producir discursos literarios. El crítico desenvuelve el concepto de belleza tan general y común cuando se habla de literatura y lo nomina con cualidades propias de la poesía de Borges hasta encontrar el verdadero nombre que tiene la belleza: la continuidad entre la poesía y la persona desde la subjetividad del mismo poeta a su obra.

Este dialogismo de la crítica como género insta a una medición de fuerzas entre sujetos sociales que ocupan lugares circunstanciales que deben cuidar o que pretenden mejorar. El crítico toma su derecho al uso de la palabra y lo vuelca en enunciados de opinión, provistos de interpretaciones de obras literarias que también el lector eventualmente ha hecho por su propia cuenta. Pero él las verbaliza, las enuncia desde un género que se lo permite: la crítica literaria. A la vez, y también con la displicencia de este género, incita al receptor a dar su opinión, a



generar ideas compatibles o discordantes, pero siempre a responder, a participar activamente.

#### Referencias

- Bajtin, M.** (1985) *Estética de la creación verbal*. México. Siglo XXI.
- Bosque, I.; Demonte, V.** (1999) *Gramática descriptiva de la lengua española*. Tomo III. Madrid. Espasa Calpe. RAE. Colección Nebrija y Bello.
- Bourdieu - Wacquant** (1995) *Respuestas por una antropología reflexiva*. México. Grijalbo.
- Brown, G.; Yule, G.** (1993) *Análisis del discurso*. Madrid. Visor.
- Casado Velarde, M.** (1995) *Introducción a la gramática del texto*. Madrid. ArcoLibros.
- Cuadernos de sociolingüística y lingüística crítica. 1.** (1996) *El lenguaje como ideología*. Buenos Aires, UBA.
- Cuadernos de sociolingüística y lingüística crítica. 2.** (1997) *El lenguaje como ideología*. 2da parte. Buenos Aires. UBA.
- Fairclough, N.** (1985) *Language and power*. London. Logman. Trad.: E. Ghio, M. Hechim y R. Pina.
- Fuentes Rodríguez, C.** (1996) *La sintaxis de los relacionantes supraoracionales*. Madrid. ArcoLibros.
- Kress, G.** (1993) "Contra la arbitrariedad: la producción social del signo como un punto fundacional en el Análisis Crítico del Discurso", en *El análisis crítico. Fundamentos y actualizaciones empíricas*. Cuadernos de Sociología. Buenos Aires. UBA.
- Lavandera, B.** (1993) "Argumentatividad y discurso". en revista *Voz y Letra* N° 3, 1, Madrid.
- Morson, G.** (comp.) (1993) *Bajtin. Ensayos y diálogos sobre su obra*. México. FCE.
- Portolés, J.** (1998) *Marcadores del discurso*. Barcelona. Ariel.
- Schiffrin, D.** (1994) *Approaches to Discourse*. Oxford. Blackwel.
- Shi-xu** (1994) "Ideología: Estructuras de razonamientos y función de control en la explicaciones de El Otro no occidental", en *Journal of Pragmatics*. Traducción: Elsa Ghio.
- Van Leeuwen, T.** (1993) "Género y campo en el análisis crítico del discurso: una sinopsis", en *El análisis crítico. Fundamentos y actualizaciones empíricas*. Cuadernos de Sociología. Buenos Aires. UBA.
- Voloshinov, V.** (1992) *Marxismo y filosofía del lenguaje*. Madrid. Alianza.
- Wodak, R.** (1995) "Critical linguistics and Critical Analysis", en Verschueren, J.; Blommaert, J. *Handbook of Pragmatics Manual*. John Benjamins. Pub. Co. Amsterdam, Philadelphia. Traducción: Elsa Ghio.
- Todorov, T.** (1991). *La crítica de la crítica*. Barcelona. Paidós.

#### Nota

<sup>1</sup> Hermes Villordo es un conocido crítico de nuestro país. El lugar de la enunciación, un diario capitalino, también está legitimando al texto.

Notas sobre su poesía.

Por Oscar Hermes Villordo.

Para La Nación. Buenos Aires, 1986.

La impresión más fuerte que le queda al lector de los poemas de Borges, es la de la belleza. 'Más allá de' los laberintos, los espejos y los tigres, lo bello es la presencia constante en sus versos. En este largo momento de la poesía eclipsada por la experimentación, los poemas del autor de *Elogio de la sombra* continúan siendo testimonio del atributo que caracterizó a la lírica de todos los tiempos. Tanto en la sorpresa del epíteto como en el juego de la antítesis, los poemas de Borges siguen produciendo el deslumbramiento que atrae en la poesía sobre cualquier otro, el de la belleza, precisamente.

Belleza son las ideas que desconciertan por su oposición, su erudición curiosa o sus temas repetidos (pero nunca agotados). Belleza es el manejo del verso, los hallazgos formales; belleza la actitud del poeta ante el mundo.

'Claro', el mundo de Borges está en sus poemas. 'Si' descontamos sus primeros libros, a partir de *El hacedor* lo que pensó y sintió de la realidad está en su obra. 'Y todo eso', hecho de muchas lecturas y meditaciones —un mundo en que el intelecto tuvo sobre las otras facultades mayor importancia— asomó, se desarrolló y creció en versos medidos y rimados generalmente para ahondar su originalidad única. El acento puesto en la forma regular del verso castellano —sonetos, aunque a la inglesa; cuartetos endecasílabos— señalan con claridad que el poeta había optado por modelos clásicos. Su lírica encontraba en ellos la expresión adecuada, aún en contradicción con las búsquedas de los primeros tiempos. 'Y' lo intelectual, flexibilizado en las sutilezas de los argumentos —otra vez el tema del tiempo y sus argucias—, habría de dar paso a lo emotivo, en una rara vuelta de tuerca insospechable.

'Porque' si algo fue Borges en sus poemas del comienzo fue el temor a la efusión. Lo puramente sentimental le sirvió para acuñar burlas a poetas —y especialmente poetas— que le leían o acercaban sus versos. Prefirió eludir lo afectivo, que 'seguramente' le concernía, en aquellos primeros libros, desprovistos de otra emoción que la del temblor o estupor metafísico que se desprende de algunos de sus poemas. La intimidad está escamoteada, sólo sugerida en algunos casos. Esa vigilancia obedecía a un pudor y a un gusto innatos que no habría de desmentir en sus versos con emoción, los de la etapa final. Ocurría que lo humano, la presencia de una humanidad rica en sentimiento, iba a sumarse a sus temas y a devolverlo a la integración total de su figura de poeta.

El lo reconoció: la poesía es inmortal y pobre. Repitió (la misma idea está en el bello poema *A un poeta menor de la Antología*) que si de un autor perdurara únicamente un solo verso, el poeta podría darse por satisfecho. La eternidad —pensaba con Machado— suele pagar con esos mendrugos. 'Pero' ya es suficiente. Dijo 'también' que, escribiendo, entretreija naderías. Pensó, 'finalmente', que unos pocos poemas lo sobrevivirían: el Poema conjetural, el Poema de los dones, *Everness*, *El Golem y Límites*. 'Sin embargo, no

sólo' sus ideas 'sino' su persona (en la autobiografía que permite escribir el poema) están en sus versos después de la evolución que lo llevó a componer los de la segunda parte de sus libros.

La ceguera hizo que seres y paisajes volvieran a sus poemas, con una doble carga, la de la evocación cuya nostalgia tiñe inevitablemente el objeto recordado y la de la condición de ciego que más adivina que reconoce las cosas de que habla. En Adrogué, poema en el que describe el pueblo, las quintas y la casa donde pasó largas temporadas, dice: más allá del azar y de la muerte/ duran, y cada cual tiene su historia. /pero todo esto ocurre en esa suerte/ de cuarta dimensión, que es la memoria. Fue esa cuarta dimensión la que lo ayudó a recrear el pasado dándole, por la segunda emoción de la carga aludida, el patetismo que lo acerca a lo trágico. El antiguo estupor de la elegía/ me abruma cuando pienso en esa casa/ y no comprendo cómo el tiempo pasa, / yo, que soy tiempo y sangre y agonía.

'Es seguro que' resonará para siempre la penumbra hueca que exploró con el báculo indeciso en el Poema de los dones donde por primera vez habla de su ceguera. El comienzo es antológico y quienes recuerdan sus versos suelen citarlos, como lo hacen, por ejemplo, con aquellos dictados por la musa, como le hubiera gustado decir, de otro de sus poemas memorables. La noche cíclica: lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras: los astros y los hombres vuelven cíclicamente. Ese comienzo —repitémoslo— dice: Nadie rebaje a lágrima o reproche lesa declaración de la maestría/ de Dios, que con magnífica ironía / me dio a la vez los libros y la noche.

Poesía del intelecto, a la que no le es ajena el pensamiento filosófico o la especulación metafísica; poesía de la reflexión, de la confesión y del sentimiento. Poesía, al fin de la literatura, de la Literatura con mayúscula, reclama para su goce total el conocimiento de autores que el poeta admiró e incorporó a su personalidad singular. Como ningún escritor, Borges supo que el arte es continuidad. En esa continuidad inscribió su poesía, hecha de literatura, sí, 'pero' tocada por la sabiduría de un maestro de la palabra que sabía encontrar sus contrastes, iluminarla súbitamente en el nuevo significado, en una suerte de mágica presencia, o devolverla a su pureza para nombrar al mundo como recién nacido, nuevo Adán. ¿'Y' quién puede hacerlo sino el asistido por la belleza profunda de la poesía?