

Jorge Luis Borges y las analogías rítmicas: los poemas en prosa de *El hacedor**

Jorge Luis Borges and the rhythmic analogies: the Prose poems of *El hacedor*

MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA

Universidad de Sevilla. Departamento de Lengua Española, Lingüística y Teoría de la Literatura, Facultad de Filología, Calle Palos de la Frontera, s/n, 41004-Sevilla (España).

Dirección de correo electrónico: vutrer@us.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9096-5935>.

Recibido: 16-1-2022. Aceptado: 11-4-2022.

Cómo citar: Utrera Torremocha, María Victoria. “Jorge Luis Borges y las analogías rítmicas: los poemas en prosa de *El hacedor*”. *Castilla. Estudios de Literatura* 13 (2022): 582-611, <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.582-611>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.582-611>.

Resumen: En la poética de Jorge Luis Borges, el poema en prosa es clave para la comprensión del concepto de poesía como expresión analógica del mundo. En este trabajo, se aborda el ritmo de los poemas en prosa de *El hacedor* en relación con la tradición endecasilábica y la tradición hexamétrica y su significado en el imaginario épico-narrativo. La prosa de *El hacedor* se convierte en un dispositivo retórico-formal en el que el ritmo se utiliza como intertexto épico y motor rítmico.

Palabras clave: Borges; poema en prosa; hexámetro; épica; motor rítmico.

Abstract: The prose poem is key to understanding poetry as an analogical expression of the world in Jorge Luis Borges’ poetics. In this study, prose poem and rhythm of *El hacedor* are addressed in regard to the hendecasyllabic and the hexametric traditions, and its meaning in the epic universe. Prose becomes within *El hacedor* a rhetorical-formal device by which rhythm becomes an epic intertext and a rhythmic engine.

Keywords: Borges; prose poem; hexameter; epic; rhythmic engine.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación “Analogía, equivalencia, polivalencia y transferibilidad como fundamentos retórico-culturales e interdiscursivos del arte de lenguaje: literatura, retórica, discurso” (Referencia PGC2018-093852-B-I00. Acrónimo: TRANSLATIO), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España y por la Unión Europea.

INTRODUCCIÓN

En la producción poética de Jorge Luis Borges suelen distinguirse dos etapas, una primera compuesta por los libros *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno de San Martín* (1929) y otra que comenzaría con *El hacedor* (1960). Entre ambas median más de treinta años, empleados sobre todo en una importante producción en prosa, especialmente de cuentos y ensayos, si bien es verdad que en este intervalo Borges escribió un buen número de prosas breves que iría publicando desde la década de los treinta, de las que algunas se incluirían después en *El hacedor*. También desde 1954 el escritor argentino retomó la escritura de los poemas en versos luego recogidos en ese mismo libro.

En esta segunda etapa de su actividad poética en verso se produce un cambio notable, ya que, en general, domina en los poemas la versificación tradicional, con metros como el endecasílabo o el alejandrino, mayoritariamente en poemas con rima y en un estilo conciso y sencillo (Sucre, 1967: 51; Sylvester, 2017: XC). Para Zunilda Gertel, *El hacedor* supone un punto de inflexión en la creación literaria borgesiana y se corresponde con el “momento de plenitud lírica” del autor (Gertel, 1967: 132). También para Vicente Cervera Salinas, este libro es central en la obra de Borges, pues no solamente “deja atrás sus incursiones poéticas ultraístas de juventud y también su etapa bonaerense o «trilogía porteña»”, sino que supone “superación del «hiato lírico» en que disminuyó su cultivo de la poesía” (Cervera Salinas, 2019: 243-244). La vuelta al verso más tradicional y a la rima, así como la presencia de composiciones poéticas en prosa se vinculan a los graves problemas de visión de Borges, que se ve obligado a dictar sus poemas (Borges, 1999: 127).

Se estudiarán a continuación los poemas en prosas de este libro considerando el sentido estético y la función del ritmo versal de la prosa en el ideario de Jorge Luis Borges. El ritmo de la prosa, fundamental en la poética del autor, es clave en la delimitación del género literario y del imaginario poético, si bien ha sido escasamente atendido por la crítica. El análisis rítmico se abordará desde el método formal de la métrica tradicional que distingue prosa y verso como entidades diferenciadas y tiene en cuenta sus interrelaciones, pero sin olvidar la dimensión cultural de todo procedimiento literario.

El hacedor es el primer libro de poesía en el que Borges mezcla poemas en verso y en prosa. Otros libros posteriores continuarán esta práctica, caso de *Elogio de la sombra* (1969), *El oro de los tigres* (1972),

La cifra (1981) o *Los conjurados* (1985). *El hacedor*, dedicado a Leopoldo Lugones, está dividido en dos partes simétricas, una de prosa y la otra de verso, con veinticuatro composiciones cada una —si incluimos entre las prosas la dedicatoria inicial—, a las que se añade la sección de siete textos, en prosa y en verso, de *Museo* y, finalmente, un Epílogo, también en prosa. Todas las composiciones de este libro, como las de otros posteriores que también utilizan las formas del verso y de la prosa, han de ser leídas como poesía. Recuérdense a este respecto el prólogo a *Elogio de la sombra*, donde declara el poeta: “En estas páginas conviven, creo que sin discordia, las formas de la prosa y del verso. (...) prefiero declarar que esas divergencias me parecen accidentales y que desearía que este libro fuera leído como un libro de versos.” (Borges, 1989b: 354). En la misma línea, en el prólogo a *El oro de los tigres*, Borges señala que optó por aceptar “los misceláneos temas que se ofrecieron a mi rutina de escribir” (Borges, 1989b: 459) y que se cifran en la parábola, la confidencia, el verso libre o blanco o el soneto, formas, en prosa o en verso, que se justificarían como conjunto por su reminiscencia mágica primitiva de la palabra en correspondencia con la realidad, idea sobre la que volveremos después.

En su *Autobiografía*, Borges considera que el libro, además de ser el más personal, es el mejor de los suyos:

Allá por 1954 empecé a escribir textos breves: ejercicios y parábolas. Un día, mi amigo Carlos Frías, de Emecé, me dijo que necesitaba un libro nuevo para la serie de mis supuestas “obras completas”. Le dije que no tenía ninguno, pero Frías insistió. *Todo escritor tiene un libro —dijo—. Sólo necesita buscarlo*. Un domingo, revolviendo en los cajones de casa, empecé a descubrir poemas y textos en prosa que en algunos casos se remontaban a la época de mi trabajo en “Crítica”. Esos materiales dispersos —organizados, ordenados y publicados en 1960— se convirtieron en *El hacedor*. Para mi sorpresa, ese libro —que más que escribir acumulé— me parece mi obra más personal, y para mi gusto la mejor. (Borges, 1999: 137-138)

La caracterización por parte de Borges de esta clase de prosas es diversa. Además de mencionar “ejercicios y parábolas”, habla igualmente de textos en prosa, prosas o fragmentos en prosa (Borges, 1999: 83). El escritor argentino era consciente de la hibridez genérica de estos textos. De hecho, cuando incluyó algunos de los textos breves en la *Nueva antología personal* (1968), distingue la sección de “Prosas” de la de los “Relatos”. No cabe duda de que consideraba esta clase de textos como algo

diferente a la narración. La indeterminación genérica se reitera en otras ocasiones y su amigo Bioy Casares habla de “cuento”, pero también de “fragmento” o “poema en prosa” o simplemente de “prosas” (Bioy Casares, 2006: 355, 416).

Son pocos los críticos que consideran explícitamente estas prosas como poemas. En general, se prefiere la denominación más neutra de *prosas*. Zunilda Gertel, como Carlos Collado Mena, sí habla de poemas en prosa y de prosas breves de sentido poético (Gertel, 1969: 64, 132; Collado Mena, 1989: 261). Y Vicente Cervera Salinas destacó el *El hacedor* como libro de poesía con “breves creaciones de prosa poética” (Cervera Salinas, 1992: 164), reconociendo en las prosas composiciones líricas. En el poemario habría poemas en verso, “breves poemas en prosa, donde la emoción poética fluye al hilo de escuetas tramas narrativas” e “intensas reflexiones” (Cervera Salinas, 2019: 245). En todo caso, señala que esos breves textos tienen una gran variedad de registros. Más recientemente, Ruiz Martínez califica las prosas como poemas en prosa (2020: 177).

Aun admitiendo un perfil lírico, muchos investigadores subrayan su diversidad genérica. Teodosio Fernández se refiere a ellas como “prosas de factura variada: reflexiones, anécdotas, brevísimos relatos” que “comparten con los versos unas intuiciones y preferencias similares” (Fernández, 1988: 82). Michel Lafon explica que la mezcla genérica en los poemarios borgesianos desde *El hacedor* es una transgresión de los modelos tradicionales (Lafon, 1990: 275-279). Otros críticos hablan igualmente de ensayos, cuentos, microrrelatos, narraciones, apostillas, anécdotas, pensamientos, etc. (Pickenhayn, 1979: 12-175; Tissera, 2006: 11, 21; Jarkowski, 2021: 170-171; Lagmanovich, 2010: 201; Tomassini, 2017).

1. PLURALIDAD Y UNIDAD

La unión de poemas en prosa y en verso en un único libro pudo ser motivo, por otra parte, para la consideración de *El hacedor* como libro misceláneo que el propio escritor reconoce en el Epílogo final. También habría contribuido a esa misma idea la recuperación para la composición final del libro de poemas de distintas temáticas y de cronología varia:

Quiera Dios que la monotonía esencial de esta miscelánea (que el tiempo ha compilado, no yo, y que admite piezas pretéritas que no me he atrevido a enmendar, porque las escribí con otro concepto de la literatura) sea menos evidente que la diversidad geográfica o histórica de los temas. De cuantos

libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada silva de varia lección, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones. (Borges, 1989b: 232)

Aunque lo misceláneo apunta a la variedad, el poemario se asocia a una característica contraria: la monotonía, que Borges hace depender de la motivación personal por la que cristalizan diversos reflejos e interpolaciones. En efecto, *El hacedor* responde a un sentido unitario y a una estructura bien perfilada (Gertel, 1967; Maier, 2011). Quizás esa unidad resida en la revelación de la interioridad del hombre (Tissera, 2006: 24). En este sentido, en el Epílogo se pone de manifiesto que las diferentes imágenes desplegadas en la escritura, los reflejos y las interpolaciones, conforman un laberinto de líneas que remiten, finalmente, al sujeto:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara. (Borges, 1989b: 232)

La analogía de las imágenes en la significativa enumeración se corresponde entonces no tanto a una esencia como a la imagen construida en el texto: la de la máscara del hombre. Federico Calle Jordá entiende precisamente lo subjetivo borgesiano a partir de un sistema de reflejos que se superponen como ecos y que se asocian a “une instance d’identification, toujours à refaire” (Calle Jordá, 2020: 121). También en el prólogo al libro podría apreciarse ese movimiento perpetuo en torno a un sujeto plural en continuo cambio (Calle Jordá, 2020: 123).

La mezcla de verso y prosa y el carácter misceláneo del libro conectan con la pluralidad de imágenes y voces. En la visión de Borges, la poesía es una fuerza mágica e inexplicable con distintas manifestaciones y variaciones analógicas. Si atendemos a la presencia de la prosa junto con el verso, se ha de comprender entonces que estas formas de expresión están subordinadas a un mismo origen. La palabra se corresponde con el misterio plural del universo y se relaciona con una concepción musical de la actividad literaria. En el “Prólogo” a *El otro, el mismo*, el poeta apunta precisamente esta filiación mágica e irracional del lenguaje originario poético:

La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico. El danés que articulaba el nombre de Thor o el sajón que articulaba el nombre de Thunor no sabía si esas palabras significaban el dios del trueno o el estrépito que sucede al relámpago. La poesía quiere volver a esa antigua magia. Sin prefijadas leyes, obra de un modo vacilante y osado, como si caminara en la oscuridad. (Borges, 1989b: 235)

Igualmente, en la dedicatoria de *Los conjurados* insiste Borges en que “escribir un poema es ensayar una magia menor”, cuyo instrumento, el lenguaje, “es asaz misterioso”. Nos recuerda, asimismo, que en esa magia el ritmo y la sugerencia se imponen: “la cadencia y el ambiente de una palabra pueden pesar más que el sentido” (Borges, 1989c: 455). Esta misma idea se desarrolla en otros pasajes de su obra. En la conferencia titulada “Pensamiento y poesía”, al comentar el origen de la palabra, señala la imposibilidad de separar en la música sonido, forma y contenido, porque son una sola identidad. Y añade: “cabe sospechar que, en cierta medida, sucede lo mismo con la poesía” (Borges, 2001: 102). E insiste luego en la primacía del sonido, al afirmar: “He sospechado muchas veces que el significado es, en realidad, algo que se le añade al poema. Sé a ciencia cierta que *sentimos* la belleza de un poema antes incluso de empezar a pensar en el significado” (Borges, 2001: 104). A este respecto, es especialmente significativo el prólogo a *La rosa profunda*, donde el poeta declara:

La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría. La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud. Dos deberes tendría todo verso: comunicar un hecho preciso y tocarnos físicamente, como la cercanía del mar. (Borges, 1989c: 77)

La magia de la palabra poética se manifiesta fundamentalmente en el verso, como ha declarado en varias ocasiones el autor, destacando su esencial oralidad y la necesidad de su lectura en alta voz.¹ Sin embargo, y a pesar de la clara relevancia de la sonoridad en la creación de significado

¹ “Ya entonces observé que los versos, sobre todo los grandes versos de Dante, son mucho más de lo que significan. El verso es, entre tantas otras cosas, una entonación, una acentuación muchas veces intraducible. (...) el verso exige la pronunciación. El verso siempre recuerda que fue un arte oral antes de ser un arte escrito, recuerda que fue un canto.” (Borges, 1989c: 209).

poético, en más de una ocasión Borges ha defendido que el tema manda en el escritor. La imaginación y los motivos artísticos serían aspectos predominantes sobre las meras cuestiones formales. Así, por ejemplo, en “La supersticiosa ética del lector”, de *Discusión* (1932), se muestra deudor de la poética horaciana clásica al hacer prevalecer la *res* sobre la *verba*, concediendo al ritmo un lugar secundario, frente al tema tratado con pasión:

Afirmo que la voluntaria emisión de esos dos o tres agrados menores —distracciones oculares de la metáfora, auditivas del ritmo y sorpresivas de la interjección o el hipérbaton— suele probarnos que la pasión del tema tratado manda en el escritor, y eso es todo. La asperidad de una frase le es tan indiferente a la genuina literatura como su suavidad. (Borges, 1989c: 204)

Borges parece sostener que la riqueza de una lengua reside en el pensamiento, por lo que defiende una prosa al servicio de la idea (Pellicer, 1986: 8ss.), es decir, una prosa “que no se distrae en el regusto de las palabras” (Alazraki, 1983: 124). Pero su mundo imaginativo no solamente se manifiesta a través del pensamiento, en un estilo apoyado en la sintaxis y en la frase, sino también en la sonoridad y la musicalidad de las palabras y sus combinaciones. Y es que, si bien la imaginación es, para él, la más importante de las facultades creativas, el oído es una capacidad básica completamente necesario en el buen escritor: “Si una persona no tiene oído, por ejemplo, no puede escribir versos y no sé si puede escribir prosa tampoco (yo diría que no)” (Vázquez, 1977: 83). El acento y la entonación son distintivos de la escritura:

Lo más importante en la poesía y en la prosa es el “acento” del poeta, la entonación del acento del poeta. Pienso que el lenguaje poético y el que se utiliza para la prosa se diferencian profundamente del lenguaje oral. Cuando hablamos no estamos haciendo prosa ni poesía. Para ambas es importante el “sonido”. Por eso una persona que no tiene oído jamás podrá escribir bien. (Borges, 1995: 74)

Por tanto, y a pesar de la defensa del tema en la literatura, el sonido y los juegos auditivos del lenguaje son fundamentales. Su práctica de la traducción ratifica esta idea. Y no solamente en lo que se refiere a la poesía, sino en lo que concierne a la prosa, como demuestran sus reflexiones en torno a “La música de las palabras y la traducción” (Borges, 2001: 75ss.).

En un artículo sobre Borges como traductor, Walter Carlos Costa llama la atención sobre el ritmo de su prosa. Comentando la traducción del *Bartleby* de Melville, se sorprende del cuidado de Borges en la reproducción sonora de ciertos patrones ingleses, de su esfuerzo evidente por reproducir en español las aliteraciones y los juegos rítmicos del original (Costa, 1998: 92-94). También al referirse a lenguas como el portugués o el italiano, afines al español por la sonoridad y el origen, Borges señala que “no deberían traducirse los textos”, pues la música de las palabras basta para llegar a la comprensión: “yo no sé portugués y he leído a Eça de Queiroz. Cuando no entendía una frase la leía en voz alta y el sonido me revelaba su sentido” (Vázquez, 1977: 43).

Con frecuencia, el poeta argentino ha hablado de la magia en relación con el momento de la creación literaria, o de la intuición literaria, en el arte de la narración y del verso. La magia de la palabra se asocia en su poética, como antes en la de Wordsworth o en la de Mallarmé, a un lenguaje original, iluminado y primitivo. En varios de sus prólogos insiste en esta idea. En el prólogo a *La rosa profunda*, leemos: “La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud” (Borges, 1989c: 77). El misterio de la palabra, como el de la rosa o el laberinto, no es sino el misterio de la escritura y de su ritmo en correspondencia musical con el universo que el poeta recupera y repristina. Este platonismo no es ajeno a la concepción rítmica del universo y entronca directamente con el gusto por la cábala. En realidad, la magia del lenguaje no es otra que la de su música, como el mismo escritor declara en una de sus conferencias sobre la traducción poética en la que afirma que “esta discusión debería allanarnos el camino hacia el tema de la música de las palabras (o quizá la magia de las palabras), del sentido y el sonido en la poesía” (Borges, 2001: 75). Como vemos, la sonoridad y la musicalidad son elementos clave de su obra. Y lo son tanto en prosa como en verso.

2. LA IDENTIDAD ÉPICA

La idea de la magia original de la palabra tiene que ver con los orígenes épicos de la poesía. El título de *El hacedor* es, a este respecto, clave para entender el sentido del poemario como una “miscelánea”. La identidad creadora se basa en el “hacer”. En *Borges el memorioso*, se indica expresamente esta idea de “hacer” como ‘construir’: “Bueno, *El hacedor*. Yo lo traduje de una palabra inglesa, corriente en el siglo XIV, sobre todo en Escocia: *the maker*. Que es una traducción de poeta. Porque

poeta quiere decir eso, hacedor” (Carrizo, 1982: 276). En efecto, *maker* en inglés antiguo se vincula al poeta, como hace ver Maier, que añade que el arquetipo de poeta en Borges es el poeta épico ciego Homero, al que se alude en el poema en prosa también titulado “El hacedor” (Maier, 2011: 71).

El título está fundamentado en el procedimiento retórico de la antonomasia, por el cual un nombre o expresión sustituye a otro nombre. Así, hay antonomasia cuando Mahoma es sustituido por “el Profeta” o cuando Cicerón es sustituido por “el Orador”; también cuando se quiere significar la belleza de un hombre diciendo de él que es “un Adonis”, por ejemplo. Es un tropo reconocido en la retórica antigua y suele vincularse a la sinécdoque (Pujante, 1999: 209-210). Como otros procedimientos retóricos, la antonomasia demuestra el carácter cultural de la retórica, pues su interpretación depende del contexto y la tradición. En virtud de estos componentes, en el discurso literario se proyectan elementos culturales vinculados con el imaginario cultural (Albaladejo, 2013; Chico Rico, 2015; García Berrio 1994: 472-482; Gómez Alonso, 2017). Y es justamente lo que sucede en este tropo, pues en el imaginario borgesiano y en el imaginario literario general el gran poeta es el poeta de la sociedad, el poeta épico, el poeta nacional, el que identifica a la colectividad. De acuerdo con el poema en prosa “El hacedor”, el hacedor estaría referido a Homero, figura analógica del mismo Borges. Homero es cifra del creador y símbolo de la actividad poética (García Gual, 1992: 328-335). Pero el poeta de la *Ilíada* es uno entre varios, *primo inter pares*, y a él se suman otros “hacedores”, entre ellos el mismo Borges, en un movimiento de yuxtaposiciones múltiples.

En la dedicatoria a Leopoldo Lugones se pone de manifiesto esta interrelación analógica de las identidades poéticas. Como Milton o Lugones, Virgilio se convierte para Borges en una de las caras del hacedor. Parecen confluír aquí las tres grandes tradiciones que Borges asume como parte de su formación: la inglesa, la argentina y la greco-romana. No pretendemos de ningún modo reducir el universo poético de referencia del autor argentino a esos tres únicos nombres y sus tradiciones respectivas; más bien funcionarían aquí como modo de representación simbólica de las tradiciones más cercanas o queridas. Se convertirían entonces en lo que Alejandra M. Salinas llama “arquetipos representativos”, entre los que precisamente cita, entre otros, a Virgilio (Salinas, 2020: 135-137).

Los correlatos poéticos identitarios son, así, variaciones del hacedor y reflejos de su identidad. En la dedicatoria, la mención de Virgilio y de

Milton enlaza también con un tipo de poesía épico-narrativa representada por el hexámetro de Virgilio o el verso blanco de Milton y de su *Paraíso perdido*. En esta tradición, cabría añadir a otros grandes poetas, como Dante y su *Divina comedia*, en la que, además, Virgilio guía al poeta. El sujeto poético se manifiesta en identidades múltiples y desdobladas, como se aprecia en “Borges y yo” o en el “Poema de los dones”, donde se plantea la paradoja de una identidad plural y única:

¿Cuál de los dos escribe este poema
De un yo plural y de una sola sombra?
¿Qué importa la palabra que me nombra
Si es indiviso y uno el anatema? (Borges, 1989b: 188)

Como arquetipo del poeta, el hacedor es, pues, el que hace y construye (*facio*), en diferentes maneras o facetas literarias, en prosa y en verso. Es quien, a través de todos sus reflejos o *caras*, se hace a sí mismo como faz (o haz) (*facies*). Los hacedores, en fin, son variantes por analogía de una misma identidad: Borges, Lugones, Homero, Dante, Virgilio, Milton... Por eso, y de acuerdo con el ideario borgesiano, de filiación platónica, el poeta es uno y varios: un yo plural repetido en sombras y reflejos. Como apuntó tempranamente Oscar A. Hahn, “la pluralidad de ese yo admite la posibilidad de que los contrarios (...), y los análogos (...) no sean sino versiones del mismo Ser.” (Hahn, 1977: 694). Federico Bravo considera precisamente, en un concepto amplio de rima asociado al reflejo y la reiteración desdoblada, que “la analogía y la repetición propulsan la escritura de Borges” (Bravo, 2015: 7).

No sorprenden estas aparentes contradicciones si se considera el trasfondo platónico del autor, en el que la pluralidad y la monotonía se supeditan a lo personal. Esta contradicción explica la de que el libro sea una “silva de varia lección” dominada por la monotonía. En este sentido, Tissera afirma que “el arte como reflejo de la subjetividad liberada muestra la cara interna del sujeto; a veces disfrazada, opacada o alterada” (Tissera, 2006: 22). Como identidades poéticas, los hacedores sucesivos funcionarían como metáforas del arquetipo del poeta.

La idea de pluralidad no conviene solo al sujeto, sino al mundo y a sus manifestaciones rítmicas. Así, para Borges la inclusión en un mismo libro de prosa y verso, formas tradicionalmente contrarias, no es extraña. Hay que tener en cuenta que el hacedor es el poeta épico, el que canta y cuenta conjuntamente, de ahí el empleo del verso y de la prosa, porque esta última

es el medio característico del contar moderno. El interés de Borges por la prosa tiene que ver con la temporalidad y la música —el contar y el cantar— de la poesía épica a la que quiere volver y que el autor explícitamente vincula con autores como Homero, Dante o Shakespeare. En “El arte de contar historias”, una de las conferencias pronunciadas en Harvard en 1967, Borges declara explícitamente que el hacedor es el poeta que canta y cuenta, en prosa y en verso. En esta conferencia se lamenta de que “la palabra *poeta* haya sido dividida en dos” porque el poeta en la antigüedad era también un narrador de historias que recogía “todas las voces de la humanidad”: lo lírico, lo meditativo, lo melancólico, el coraje y la esperanza (Borges, 2001: 61). Para Borges, cantar y contar es la tarea del poeta auténtico: “Creo que el poeta volverá a ser otra vez un hacedor. Quiero decir que contará una historia y la cantará también.” (Borges, 2001: 74). Es evidente la importancia de lo narrativo para el ideario poético borgesiano, en especial en relación con la poesía de su segunda etapa en la que ve siempre el escritor argentino “un hilo narrativo” (Borges, 1999: 82). Precisamente, y a propósito de Dante y la *Divina Comedia*, declara:

Pero lo que la mantiene es el hecho de ser narrativa. Cuando yo era joven se despreciaba lo narrativo, se lo llamaba anécdota y se olvidaba que la poesía empezó siendo narrativa, que en las raíces de la poesía está la épica y la épica es el género poético primordial, narrativo. En la épica está el tiempo, en la épica hay un antes, un mientras y un después; todo eso está en la poesía. (Borges, 1989c: 211)

El contraste de prosa y verso en un mismo libro obedece al deseo de recoger diferentes formulaciones líricas y rítmicas de lo universal literario: verso y prosa son entonces variantes de la fantasía, expresiones de la imaginación épico-lírica, de ahí las ideas de que las prosas breves puedan ser leídas como poemas y de que la poesía pueda englobar tanto el verso como la prosa (Utrera Torremocha, 1999: 11-20; Ruiz Martínez, 2020: 181-182). Pero entre ambas formas hay lógicamente diferencias. El verso posee mayor intensidad y crea en el lector diferentes expectativas: “Yo he sospechado alguna vez que la distinción radical entre la poesía y la prosa está en la muy diversa expectativa de quien las lee: la primera presupone una intensidad que no se tolera en la última.” (Borges, 1989a: 403). La poesía conlleva una especial concentración que se sostiene en el peso específico de cada palabra y en las cualidades rítmicas y musicales del verso. A partir de aquí, podemos considerar que, a diferencia de la prosa

narrativa, la prosa poética —o el poema en prosa—, sin llegar a tener la intensidad recurrente del poema en verso, sí participaría, por su cualidad poética, de cierta concentración donde la palabra y la música tendrían especial protagonismo. ¿Cuáles serían las cualidades que conducen a considerar esa prosa como poética?

3. EL RITMO

En el análisis del ritmo de la prosa, la ordenación sintáctica tiene un especial protagonismo. A veces se tienen en cuenta otros factores, como la entonación o la cadencia versal. Pero, en general, la mayor parte de los estudiosos tiende a explicar el ritmo prosaico a partir de la frase y la sintaxis, partiendo de la coincidencia entre unidad de pensamiento y unidad rítmica. Samuel Gili Gaya destaca la tendencia trocaica dominante en la organización rítmica de las sílabas, ritmo natural en el español que se conjugaría con el ritmo de la entonación del grupo fónico y de la oración (Gili Gaya, 1993: 55-66, 77-86). Amado Alonso se había referido ya a la prosa basada en la entonación y en la retórica (sobre todo paralelismos y antítesis), demostrando la dificultad de establecer un único ritmo para la diversidad prosística (Alonso, 1965: 301ss.), aunque para él la división sintáctica es clara en el ritmo de la prosa (Alonso, 1951; Alonso, 1965: 280). Isabel Paraíso ofrece un profundo y completo resumen de las principales teorías sobre el ritmo de la prosa con interesantes análisis, tres de ellos dedicados a Borges (Paraíso, 1976: 163ss.). A pesar de las diferentes clases de ritmo —lingüístico, tonal, de pensamiento—, señala que en la prosa el contenido semántico suele arrastrar al esquema rítmico (Paraíso, 1976: 41-43). Igualmente, María Ángeles Hermosilla estudia la estructura sintáctica y melódica prosística, atendiendo a las diferentes vertientes rítmicas, y sin dejar a un lado, como los investigadores previos, los aspectos de reiteración métrica ocasional (Hermosilla, 1991: 145ss.).

Con todo, el ritmo sintáctico de pensamiento es considerado, en general, como el fundamento rítmico de la prosa. Se organizaría, a diferencia del verso, de acuerdo con la secuencia lógico-sintáctica, en una ordenación libre y asimétrica de la cadena fónica. La diferencia entre verso y prosa supone, por lo tanto, un funcionamiento completamente distinto en el proceso de lectura. No obstante, se plantean algunas dudas ante las formas textuales intermedias, que evidencian que frontera entre verso y prosa, aunque existe, no es siempre nítida (Domínguez Caparrós, 2014: 25-27). Pueden existir grados intermedios entre prosa y verso. En mayor o

menor grado, la prosa retórica, la prosa poética y el poema en prosa presentan pasajes de ritmo versal apoyados a menudo por la sintaxis e incluso pueden estar sustentados en una estructura rítmica versal, como sucede en la prosa métrica (Henríquez Ureña, 1961: 268).

El estilo de la prosa de Borges ha sido abordado generalmente, tanto para sus prosas extensas como para sus prosas más breves, teniendo en cuenta sobre todo cuestiones sintácticas y retóricas —el oxímoron o la metonimia, el uso de los adjetivos, las enumeraciones, las estructuras bimembres, los paralelismos y las simetrías, las anáforas, etc.— que, sin duda, tienen que ver con el ritmo de su prosa. En ocasiones, Borges ha manifestado la profunda vinculación de los temas y los rasgos estilísticos que los sustentan. Por poner un ejemplo, menciona las enumeraciones, que considera una figura feliz en la obra de Walt Whitman, y asocia al cosmos y a la eternidad (Borges, 1989a: 340). En términos generales, Jaime Alazraki habla de la evolución hacia un estilo “invisible”, influido, según reconoció el propio Borges, por Paul Groussac y Alfonso Reyes, y que daría primacía al tema y al pensamiento. De este modo, la prosa estaría al servicio de la idea, de la precisión, el rigor y la sobriedad (Alazraki, 2000; Alazraki, 1983; Pellicer, 1986; Barrenechea, 1953; Thon, 1989).

Aunque el poema en prosa de Borges comparte estos rasgos, conviene tener en cuenta que a ellos se suma un componente rítmico orientado a la concentración propia de la poesía. Teniendo en cuenta su teoría poética, verso y prosa estarían en clara correspondencia con los ritmos primitivos. Por eso, en el origen de la poesía lo poético y lo prosaico se confunden “En el principio de los tiempos, tan dócil a la vaga especulación y a las inapelables cosmogonías, no habrá habido cosas poéticas o prosaicas. Todo sería un poco mágico. Thor no era el dios del trueno; era el trueno y el dios.” (Borges, 1989b: 359). La búsqueda de un lenguaje que se corresponda esencialmente con la idea, un lenguaje de presencia simbólica, equivalente al universo, ha de relacionarse con los orígenes de la literatura y sus fundamentos: Homero —o Dante o Shakespeare— como arquetipo en quien se cifra la escritura simbólica, como en las sagas nórdicas, la salmodia bíblica o el metro clásico (Yurkievich, 1984: 85). En Borges, la inclusión de la prosa poética en sus poemarios obedece a un deseo de expresar la diversidad rítmica del cosmos. Al mismo tiempo, la presencia de ritmos versales en los poemas en prosa posee también un sentido simbólico y analógico respecto al universo y al origen mágico de la palabra.

En el poema en prosa, como en la prosa lírica, pueden apreciarse muy frecuentemente ritmos versales (Utrera Torremocha, 1999). Respecto de Borges, Miguel Ángel Márquez (2013) considera que en el poema en prosa rige el principio métrico de la organización rítmica endecasilábica —o ritmo impar—. Y, aunque es cierto que algunos de los poemas en prosa de Borges obedecen al patrón endecasilábico, generalmente no se sigue de manera regular y continuada. Y es que el poema en prosa, como su misma denominación señala, es un tipo de texto excéntrico y dominado por el contraste entre dos esferas generalmente enfrentadas en la tradición literaria: el prosaísmo y el lirismo. En él, el ritmo versal regular puede ser apreciable, pero muchas veces se conjuga con rupturas rítmicas prosaicas, en una tensión especialmente rica y fructífera. En la obra de Borges, salvo casos aislados, no suele haber una prosa métrica de regularidad regresiva ni en la que exista una clara cadencia reiterada a la manera de ciertos textos modernistas. Ahora bien, sí podemos hallar trazas y ritmos poéticos, que se acentúan en aquellos pasajes temáticos intimistas y confesionales, descriptivos y evocativos, así como en lugares estratégicos del texto. Me refiero, en este sentido, a los principios y, sobre todo, a los finales de cierre de oración y de párrafo, y, muy especialmente, a los cierres del poema, en los que a menudo aparecen cadencias métricas apoyadas también en la sintaxis.

En el prólogo a *La rosa profunda* su modo de concebir sus creaciones, destacando precisamente el principio y el final en el proceso de creación literaria, que le serían descubiertos en una suerte de mágica imposición:

Empiezo por divisar una forma, una suerte de isla remota, que será después un relato o una poesía. Veo el fin y veo el principio, no lo que se halla entre los dos. Esto gradualmente me es revelado, cuando los astros o el azar son propicios. Más de una vez tengo que desandar el camino por la zona de sombra. Trato de intervenir lo menos posible en la evolución de la obra. No quiero que la tuerzan mis opiniones, que son lo más baladí que tenemos. (Borges, 1989c: 77)

No me parece inoportuna esta cita al tratar el ritmo de la prosa borgiana como una revelación o una obsesión que se impone al escritor para su desarrollo y que se formula como principio o como fin, puesto que, como veremos, en muchas de las prosas analizadas el ritmo versal es claro en esas posiciones. Asiste el lector, por tanto, a un proceso de tensión y

distensión rítmica entre el ritmo prosaico y el versal. Veamos algunos ejemplos.

En la dedicatoria a Lugones que abre el libro se ponen de relieve algunas pautas de lectura que se reiteran en los textos siguientes, al tiempo que se dan algunas claves para la interpretación del ritmo en la prosa borgesiana. No en vano, la dedicatoria es “toda una poética” que explica el propio libro y otros libros posteriores (Cervera Salinas, 2019: 246). En la dedicatoria se narra un encuentro ficticio en el que Borges entrega su libro, *El hacedor*, a Leopoldo Lugones y este lo lee con cierta aprobación quizás porque reconoce su propia voz, quizás porque le interesa más la teoría creadora de Borges que su práctica poética. En todo caso, el encuentro sugiere el magisterio y la grandeza literaria que Borges finalmente, y contra su pensamiento de juventud, parece conceder a Lugones. El encuentro se revela al final como un sueño que se deshace.

El lector podrá percibir en la dedicatoria la presencia de elementos métricos en la lectura. En la primera oración no se establece una exacta pauta rítmica (“Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca”), pues se alterna la base rítmica del octosílabo con la de los versos impares —o sea, ritmo endecasilábico—: “Los rumores de la plaza (8) / quedan atrás (5)² / y entro en la Biblioteca (7)”.

¿Es el cambio de espacio y la entrada en mundo ficticio de los libros lo que provoca conscientemente esta entrada en el ritmo versal impar? Ya en la segunda oración se observa una tendencia general en todo el poemario a la distribución endecasilábica de los segmentos enunciativos: “De una manera casi física (9) siento (2) la gravitación de los libros (9), el ámbito sereno de un orden (10), el tiempo disecado y conservado (11) mágicamente (5).” En el segmento de diez sílabas es audible el sintagma heptasílabo (“el ámbito sereno”) al que se suma el trisílabo “de un orden”, procedimiento no poco frecuente en la prosa borgesiana. Sigue en la oración siguiente otro sintagma heptasílabo “a izquierda y a derecha”, de estructura bimembre, y otras agrupaciones rítmicas que dejan ver la tensión entre el ritmo métrico endecasilábico y la ruptura prosaica.

Hay otros elementos de interés en la dedicatoria, como la hipálage. Se trata de una figura que adquiere en Borges una dimensión simbólica como

² En el recuento de sílabas de estos segmentos se sigue la práctica común en la métrica española de sumar o restar sílabas en finales agudos o esdrújulos. Se cuentan siete sílabas en “y entro en la biblioteca” al hacer las sinalefas. En lo sucesivo, no se explicitarán sinalefas, dialefas, sinéresis ni diéresis, al entender estos fenómenos como hechos de habla naturales en el verso y en la prosa.

cambio y reflejo de las identidades. El autor, tras el endecasílabo alusivo a Lugones “*el árido camello del Lunario*”, cita a Virgilio y a Milton. Los versos de Virgilio tienen en la dedicatoria un especial protagonismo, subrayado acústicamente por la oración que antecede a la cita y que presenta el hexámetro del poeta romano. Esta oración es equivalente al verso de Virgilio respecto de la estructura silábico-acentual. Este artificio de reescritura rítmica se ajusta a la temática metapoética de las recreaciones literarias y de la magia del recuerdo en el recuerdo:

Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y después aquel otro epíteto que también define por el contorno, *el árido camello del Lunario*, y después aquel hexámetro de la Eneida, que maneja y supera el mismo artificio:

*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram.*³ (Borges, 1989b: 157)

Es sabido que el hexámetro es un verso de seis pies métricos de entre trece y diecisiete sílabas cuyo final ha de ser un pentasílabo adónico. El hexámetro citado de Virgilio tiene trece sílabas e incluye el correspondiente final adónico. También en la oración “que maneja y supera el mismo artificio” se percibe una secuencia silábica equivalente. Escribe, pues, Borges esta oración a la manera de Virgilio, como una reescritura musical:

Que maneja y supera el *mismo artificio*
Ibant obscuri sola sub nocte per umbras

Las cinco sílabas finales (“mismo artificio”) recrean el ritmo adónico sustituyendo la cantidad silábica de la métrica romana por sílabas tónicas y átonas (óooóo): la primera y la cuarta sílabas son tónicas y el resto, átonas, como en estos otros sintagmas: “mismo artificio”, “rosa amarilla”, “cuánto Virgilio”, “Leopoldo Lugones”, “María Kodama” o “Borges y yo”.

La conciencia rítmica del pentasílabo adónico al final de la frase en prosa, ligada además al recurso paralelístico del isocolon, es clara en otros textos y supone uno de los elementos fundamentales de la prosa poética de Borges. En la dedicatoria del libro *La cifra*, en la que el ritmo prosaico

³ Aparece *umbram* en la edición citada de las *Obras completas*, de acuerdo con el verso de Virgilio, si bien Borges escribió *umbras*.

rompe el ritmo endecasilábico, los pentasílabos adónicos de ciertos finales de frase y del propio final de la dedicatoria atenúan el prosaísmo:

De la serie de hechos inexplicables que son el universo o el tiempo, la dedicatoria de un libro no es, por cierto, el *menos arcano*. Se la define como un *don, un regalo*. Salvo en el caso de la indiferente moneda que la caridad cristiana deja caer en la palma del pobre, todo regalo verdadero es recíproco. El que da no se priva de lo que da. Dar y recibir son lo mismo.

Como todos los actos del universo, la dedicatoria de un libro es un acto mágico. También cabría definirla como el modo más grato y más sensible de pronunciar un nombre. Yo pronuncio *ahora su nombre*, *María Kodama*. *Cuántas mañanas*, cuántos mares, *cuántos jardines* del Oriente y del Occidente, *cuánto Virgilio*. (Borges, 1989c: 289)

No parece una casualidad que el recuerdo de Virgilio reaparezca de nuevo ligado a la secuencia rítmica adónica con que finaliza el hexámetro —en cursiva en lo sucesivo— y que queda acentuada por la enumeración paralelística de “cuántas mañanas”, “cuántos jardines”, “cuánto Virgilio”.

En su deseo de hacer un versículo de largo alcance y una prosa poética, Borges utiliza estos recursos para dar mayor intensidad a la escritura prosística, sobre todo porque quiere que sea leída como poesía. Si el lector acude a la dedicatoria a Leopoldo Lugones de *El hacedor* y la lee atentamente comprobará que el párrafo final está dominado por el ritmo versal impar con la presencia de final adónico ya mencionado. Apoyándome en la entonación y la sintaxis señalo con barra los segmentos y sus sílabas correspondientes entre paréntesis e indico en cursiva los ritmos adónicos tan característicos de la prosa de Borges:

En este punto (5) / *se deshace mi sueño*, (7) / como el *agua en el agua*. (7) / La vasta biblioteca (7) / que me rodea (5) / está en la calle México, (7) / no en la calle Rodríguez Peña, (9) / y usted, Lugones, se mató (9) / a principios del treinta y ocho. (9) / Mi vanidad y mi nostalgia (9) / han armado una *escena imposible*. (10) / Así será (me digo) (7) / pero mañana (5) / yo también *habré muerto* (7) / y se confundirán *nuestros tiempos* (10) / y la cronología se perderá (11) / en un *orbe de símbolos* (7) / y de algún modo (5) / será *justo afirmar* (7) / que yo le he traído *este libro* (9) / y que *usted lo ha aceptado*. (7) (Borges, 1989b: 157)

Tradicionalmente, el hexámetro es el verso paradigmático del poema épico. La reproducción del ritmo final adónico en el marco de la prosa no

parece una casualidad, sobre todo cuando se asocia al poeta Virgilio. La tradición clásica es realmente importante en la obra de Borges (Bauzá, 2012; García Gual 1992; García Jurado, 2006; Fedeli, 2010). Aunque Borges no sabía griego, sí tenía dominio suficiente de la lengua latina, que había estudiado desde joven durante sus estudios de bachillerato en el liceo Jean Calvin de Ginebra. Él mismo recuerda con delectación los hexámetros de Virgilio, a quien considera un arquetipo, y reconoce que en su época de juventud fue precisamente en sus clases de latín cuando descubrió al poeta de la *Eneida* y quedó deslumbrado inmediatamente (Alifano, 1986: 93; García Jurado, 2015: 993-995).

Como Virgilio o Lugones, Homero es también un arquetipo del hacedor. A él dedica la prosa “El hacedor”. Rítmicamente, la oración inicial de este poema está estructurada por dos secuencias silábicas eneasílabas, no poco frecuentes en la prosa de Borges, seguidas de otras endecasílabas. Este ritmo se rompe a favor de la libertad prosística, aunque en ocasiones reaparecen algunas secuencias impares. No obstante, conviene subrayar que este texto, evocador de la creación poética homérica, está entreverado de ritmo endecasílabo combinado frecuentemente con secuencias adónicas, sobre todo en los finales de oración. Cuando aparece algún endecasílabo de acentuación irregular se indica con asterisco:

Nunca se había demorado (9) / en los goces de la memoria. (9) / Las impresiones (5) / resbalaban sobre él, (7) / momentáneas y vívidas (7); / el bermellón de un alfarero, (9) / la bóveda cargada de estrellas (10) / que también eran dioses, (7) / la luna, (3) / de la que había caído un león, (11*) / la lisura del mármol (7) / bajo las lentas yemas sensibles, (5+5=10) / el sabor de la carne de jabalí, (7+5=12) / que le gustaba desgarrar (9) / con dentelladas blancas y bruscas, (5+5=10) / una palabra fenicia, (8) / la sombra negra (5) / que una lanza proyecta (7) / en la arena amarilla, (7) / la cercanía del mar (8) o de las mujeres, (6) / el pesado vino (6) / cuya aspereza (5) / mitigaba la miel, (7) / podían abarcar por entero (9) / el ámbito de su alma. (7) (Borges, 1989b: 159)

La enumeración es interesante desde el punto de vista rítmico porque muestra bien la técnica contrapuntística de tensión y distensión con variaciones sobre el ritmo endecasílabo. Por otro lado, el ritmo de pensamiento asentado en el paralelismo y la estructura bímembre tiene en ocasiones una correspondencia métrica —isocolon—, como es el caso de

la siguiente interrogación: “¿Por qué le llegaban esas memorias y por qué le llegaban sin amargura, como una mera prefiguración del presente?” (Borges, 1989b: 160). Las interrogaciones obedecen a esquema silábico de 6+5 con final adónico:

Por qué le llegaban (6) / *esas memorias* (5)

Por qué le llegaban (6) / *sin amargura* (5)

Este mismo procedimiento reaparece en otras prosas del libro, con estructura bimembre paralela. En “Una rosa amarilla”, algunos sintagmas coinciden en número de sílabas y estructura acentual: “el nuevo Homero (5) y el nuevo Dante (5)” (Borges, 1989b: 173). En otros pasajes de “El hacedor”, el paralelismo viene intensificado por la rima, además de por la igualdad silábica de los grupos: “Ares y Afrodita, *porque ya adivinaba (porque ya lo cercaba)* un rumor de gloria y de hexámetros” (Borges, 1989b: 160). Los paralelismos en “*Everything and nothing*” también se basan en la cláusula silábico-acentual adónica y en el ritmo endecasilábico de la frase: “El alma que lo habitaba era César, que desoye la admonición del augur, y Julieta, que aborrece a la alondra (7), y Macbeth, que conversa en el páramo (7) con las brujas que también son las parcas.” (Borges, 1989b: 181). Obsérvese aquí la reiteración rítmica heptasilábica en las tres últimas oraciones adjetivas, que apoyan el paralelismo sintáctico, así como la tendencia a la cláusula adónica: “que aborrece a la alondra”, “que conversa en el páramo”, “que también son las parcas”.⁴ En la misma línea, “*Inferno, I, 3*” incide en este juego de iteraciones con la casi exacta repetición de las palabras en la frase final de cada uno de los dos párrafos que integran el poema: “porque la máquina del mundo es harto compleja para la simplicidad de una fiera” es equivalente a “porque la máquina del mundo es harto compleja para la simplicidad de los hombres” (Borges, 1989b: 185). La estructura silábico-acentual equivalente de los finales —*de una fiera y de los hombres*— viene a reforzar la equivalencia de los términos (*fiera y hombre*).

En “El hacedor”, además del principio del poema, las oraciones iniciales de párrafo suelen ser también de ritmo endecasilábico, con alguna

⁴ Hay otras equivalencias en la introducción de los nombres, con secuencias tetrasilábicas de acentuación trocaica: “era César”, “y Julieta”, “y Macbeth”, “con las brujas”. Las oraciones relativas también comparten una estructura inicial tetrasilábica, con paralelismo en las tres primeras: “que desoye”, “que aborrece”, “que conversa”, “que también”.

que otra puntual interrupción. Así se observa en los siguientes ejemplos correspondientes a los párrafos segundo y siguientes del poema:

Gradualmente, (5) / el hermoso universo (7) / fue abandonándolo (5); / una terca neblina le borró (11) / las líneas de la mano. (7) (Borges, 1989b: 159)

El recuerdo era así (7). / Lo había injuriado otro muchacho (9) / y él había acudido a su padre (9) / y le había contado la historia. (9) (Borges, 1989b: 159)

Otro recuerdo, (5) / en el que también había una noche (10) / y una inminencia de aventura, (9) /brotó de aquél. (5) (Borges, 1989b: 160)

Con grave asombró comprendió. (9) / En esta noche (5) / de sus ojos mortales, (7) / a la que ahora descendía, (9) / lo aguardaban también (7) /el amor y el riesgo. (6) (Borges, 1989b: 160)

Por otra parte, las comparaciones suelen sustentarse en ritmos endecasilábicos, a veces precedidas o seguidas de ritmos equivalentes: “como en la hipálage de Milton (9)” (“A Leopoldo Lugones”, Borges, 1989b: 157), “y él la buscó por galerías que eran (11) / como *redes de piedra* (7)” (“El hacedor”, Borges, 1989b: 160), “como quien busca el sueño (7)” (“El testigo”, Borges, 1989b: 174), “como mujer encinta (7)” (“El simulacro”, Borges, 1989b: 167). La comparación puede presentar, además, el ritmo silábico-acental adónico final propio del hexámetro: “como el *agua en el agua* (7)”, “como *redes de piedra* (7)” (“El hacedor”, Borges, 1989b: 159). Aunque no hay uniformidad, la doble adjetivación bimembre tiende al mismo ritmo impar y, a veces, adónico: “su *infalible y continuo* (7) funcionamiento (5)” (“Los espejos velados”, Borges, 1989b: 164), “aunque se juzguen (5) *contingentes y efímeros* (7)” (“Delia Elena San Marco”, Borges, 1989b: 168), “pero se dejó conducir, (9) indiferente y dócil (7)” (“El cautivo”, Borges, 1989b: 166).

Los pasajes rítmicamente endecasilábicos son más frecuentes en los poemas evocativos, reflexivos y descriptivos. Poemas de índole narrativa y más prosaica como “El cautivo”, “El simulacro” o “Martín Fierro” o fundamentados en el diálogo, como “Diálogo sobre un diálogo” o “Diálogo de muertos”, se alejan del modo poemático de tensión rítmica entre prosa y verso que hemos señalado. Asimismo, en los núcleos narrativos de los poemas más líricos se observa una menor proporción de las cadencias rítmicas impares y adónicas, a diferencia de los pasajes evocativos o descriptivos. Pero a menudo la narración se hace lírica por

este entrecruzamiento, sin duda deliberado y consciente, con el ritmo versal, que aparece frecuentemente en los finales de periodo y de párrafo y que confiere al estilo, junto con otros recursos retóricos, la elegancia y la majestad que hacen de la prosa borgesiana una prosa inconfundible.

En la mayoría de los poemas en prosa de Borges, el final es decisivo en cuanto al ritmo. Suele predominar nuevamente la base endecasilábica y el ritmo adónico en el último sintagma. Así se observa en “El hacedor”, donde el final del texto es endecasilábico y con cláusula final adónica: “Sabemos estas cosas, (7) / pero no las que sintió *al descender* (11*) / a la última sombra (7).” (Borges, 1989b: 160). La disonancia que aquí supone el ritmo irregular del endecasílabo, acentuado en séptima sílaba, se compensa por el carácter adónico de su cláusula final: “pero no las que sintió *al descender*”.

Mucho más que la tendencia al ritmo endecasilábico en los inicios de poema, puede afirmarse que el ritmo versal endecasilábico como cierre poemático es rasgo característico de la prosa borgiana, que se cumple en casi un ochenta por ciento de los textos y que generalmente va acompañado, además, del final adónico. Se ofrecen solamente algunos ejemplos en los que el adónico se subraya únicamente en posición final:

Esta iluminación (7) / alcanzó Marino (6) / en la víspera de su muerte, (9) / y Homero y Dante acaso (7) / la alcanzaron también. (7) (“Una rosa amarilla”, Borges, 1989b: 173)

¿La voz de Macedonio Fernández, (10) / la imagen de un caballo colorado (11) / en el baldío (5) / de Serrano y de Charcas, (7) / una barra de azufre en el cajón (11) / de un escritorio de caoba? (9) (“El testigo”, Borges, 1989b: 174)

Quién sabe si esta noche (7) / no la veremos (5) / en los laberintos del sueño (9) / y no lo sabremos mañana. (9) (“Paradiso XXXI, 108”, Borges, 1989b: 178)

Yo tampoco soy; (6) / yo soñé el mundo (5) / como tú soñaste tu obra, (9) / mi Shakespeare, (3) / y entre las formas de mi sueño (9) / estás tú, (4) / que como yo (5) / eres muchos y nadie. (7) (“Everything and nothing”, Borges, 1989b: 181)

Aparece el tigre, eso sí, (9) / pero disecado o endeble, (9) / o con impuras (5) variaciones de forma (7), / o de un tamaño inadmisibles, (9) / o harto fugaz, (5) / o tirando a perro o a pájaro. (9) (“Dreamtigers”, Borges, 1989b: 161)

Aciaga servidumbre (7) / la de mi cara (5), / la de una de mis caras antiguas (7+3=10). / Ese odioso destino (7) / de mis facciones (5) / tiene que

hacerme odioso también (7+3= 10), / pero ya no me importa. (7) (“Los espejos velados”, Borges, 1989b: 164)

Quizás uno de los poemas más interesantes de la serie sea “Borges y yo”, donde, al tiempo que se reflexiona sobre la identidad y se destruye la identidad, se recrea el proceso mismo de la creación poemática. Para la delimitación rítmica me he basado en la lectura del propio Borges a la que se tiene acceso en internet. En su lectura, Borges se apoya en las pausas sintácticas, pero en este ritmo de pensamiento está atravesado de esquemas de carácter métrico que se varían y se subvierten, como ya hemos visto en ejemplos anteriores y es general en el poema en prosa borgesiano. En el análisis se marcan con una barra las pausas hechas por Borges y se indica entre paréntesis el ritmo silábico. El ritmo sustenta desde el inicio el motivo central del poema y su desarrollo. Al principio, se aprecian dos grupos acentuales trisílabos paralelísticos que se corresponden con las dos identidades del título: “al otro” / “a Borges”, con esquema acentual ternario de cláusula anfibráquica. Se percibe en el resto del poema una reiterada tendencia, aunque no regular, al ritmo impar. Como en otros poemas en prosa, en las primeras líneas hay ritmo endecasilábico seguido por segmentos que rompen la expectativa creada. A continuación, se indican las cantidades silábicas, marcándose con la cursiva la cláusula adónica final de oración y con el asterisco el endecasílabo irregular:

Al otro, (3) / a Borges, (3) / es a quien le ocurren las cosas. (9) / Yo camino por Buenos Aires y me demoro, (9+5=14)/ acaso ya mecánicamente, (5+5=10)/ para mirar el arco de un zaguán (11) / y la *puerta cancel*; (7) / de Borges (3) / tengo noticias *por el correo* (5+5=10) / y veo su nombre (5) / en una terna de profesores (5+5=10) / o en un *diccionario biográfico*. (9) / Me gustan los *relojes de arena*, (3+7=10) / los mapas, (3) / la tipografía del *siglo XVIII*, (6+6=12) / las etimologías, (7)⁵ / el *sabor del café* (7) / y la *prosa de Stevenson*; (7) / el otro comparte esas preferencias, (11*) / pero de un modo vanidoso (9) / que las convierte en atributos de un actor. (9+4=13) / Sería *exagerado afirmar* (10) / que nuestra *relación es hostil*; (10) / yo vivo, (3) / yo me *dejo vivir*, (7) / para que Borges pueda tramar su literatura (5+10=15) / y esa literatura *me justifica*. (7+5=12) / Nada me cuesta confesar (9) / que ha logrado ciertas *páginas válidas*, (4+7=11) / pero esas páginas no me *pueden salvar*, (5+7=12) / quizá (3) / porque lo bueno ya no es de nadie,

⁵ En la lectura de Borges, el orden cambia: “los mapas, las etimologías, la tipografía del *siglo XVIII*”.

(5+5=10) / ni *siquiera del otro*, (7) / sino del lenguaje (6) / o la tradición. (6) / Por lo demás, (5) / yo estoy destinado a *perderme*, (9) / definitivamente, (7) / y sólo algún instante *de mí* (10) / podrá sobrevivir *en el otro*. (10) / Poco a poco (4) / voy *cediéndole todo*, (7) / aunque me consta su *perversa costumbre* (5+7=12) / de falsear y magnificar. (9) / *Spinoza entendió* (7) / que *todas las cosas* (6) / quieren *perseverar en su ser*; (10) / la piedra (3) / eternamente *quiere ser piedra* (5+5=10) / y el tigre (3) / un tigre. (3) / Yo he de quedar en Borges, (7) / no en mí (3) / (*si es que alguien soy*), (5) / pero me reconozco menos en sus libros (9+4=13) / que en muchos otros (5) / o que en el laborioso rasgueo *de una guitarra*. (10+5=15) / Hace años (3) / yo traté de librarme de él (9) / y pasé de las mitologías del arrabal (10+5=15) / a los juegos con el tiempo y con lo infinito, (8+5=13) / pero esos juegos (5) / son de *Borges ahora* (7) / y tendré que idear *otras cosas*. (10) / Así (3) / mi vida es una fuga (7) / y *todo lo pierdo* (6) / y todo es del olvido, (7) / o del otro. (4) /

No sé (3) / cuál de los dos *escribe esta página*. (10) (Borges, 1989b: 186)

Como es apreciable, el poema está entreverado de ritmo endecasílabico con importantes rupturas. Internamente, hay una serie de pautas que se establecen desde el inicio y que se repiten de vez en cuando, como el segmento trisílabo, mayoritariamente de acentuación anfibráquica, y que está significativamente emparentado en general con el problema de la identidad, tema central de la prosa. Aparece, como ya hemos dicho, desde el principio (“Al otro, a Borges”); vuelve a surgir ligado al nombre de Borges en “de Borges / tengo noticias por el correo”, así como en relación con la primera persona (“yo vivo”, “no en mí”) y con objetos simbólicos de la identidad en el texto, como la piedra o el tigre. La última oración es significativa desde el punto de vista rítmico-semántico. La duda sobre la identidad propia —“No sé cuál de los dos escribe esta página”— está pautada también en la lectura oral de Borges y se concreta en el segmento trisílabo anfibráquico (“no sé”), que remite a la duda y a la dualidad inicial que articula el poema. En consonancia con otras prosas borgianas, son esenciales las iteraciones de eneasílabos, heptasílabos y pentasílabos, especialmente al principio del poema y en los finales de oraciones y textos. Más interesante resulta la tendencia de Borges a la acentuación final de la oración o del sintagma como pentasílabo adónico, ya señalada en el caso del poema inicial del libro en relación con el hexámetro y del que encontramos en “Borges y yo” numerosos ejemplos. El mismo título contiene ya esta pauta rítmica. El final adónico aparece en la primera oración y en la última, pero el poema está salpicado de esta

estructura definitoria del estilo de Borges o, como diría él, de su *acento*. A veces la cláusula adónica coincide con un segmento de ritmo endecasilábico; otras, no es así; pero esta cláusula adónica al final de los segmentos de seis o de diez sílabas compensa acústicamente el texto y lo hace más cadencioso en la lectura.

CONCLUSIONES

En numerosas ocasiones Jorge Luis Borges se ha declarado esencialmente como un lector, asumiendo y reconociendo que la lectura es fundamento creativo de la escritura, que el escritor no puede escapar de su tradición. Tampoco de la lengua en que escribe: “los idiomas del hombre —afirma en el prólogo de *El otro, el mismo* (1964)— son tradiciones que entrañan algo de fatal” (Borges, 1989b: 235). Esta convicción, que Borges comparte con T. S. Eliot y que este desarrolla en “La tradición y el talento individual”, se extiende a las cuestiones rítmicas de su poesía. En el prólogo de *Elogio de la sombra* (1969), reconoció que, queriendo imitar el versículo prosaico de Whitman, sus versos resultaron ser de ritmo endecasilábico: “Yo anhelé alguna vez la vasta respiración de los psalmos o de Walt Whitman; al cabo de los años compruebo, no sin melancolía, que me he limitado a alternar algunos metros clásicos: el alejandrino, el endecasílabo, el heptasílabo” (Borges, 1989b: 354). Quizás en sus poemas en prosa, concebidos como un cantar y un contar épicos en pie de igualdad con el verso, y ligados a la magia y a la música de la palabra, tampoco pudo ni quiso Borges renunciar al ritmo endecasilábico ni al recuerdo del hexámetro. Reproduce y reescribe, así, con la libertad que la prosa concede, el rumor hexamétrico que sugiere y connota el aliento épico. Se trata de una imitación personal que ha de vincularse a los modernos conceptos de intertextualidad e hipertextualidad (Genette, 1989; Martín Jiménez, 2015). Tomás Albaladejo ha acuñado el término de motor metafórico para referirse al mecanismo que impulsa la generación de la metáfora y sostiene dinámicamente su proceso constructivo y comunicativo (Albaladejo, 2019). La presencia en la prosa borgesiana de reflejos e interpolaciones métricas, en un proceso continuo de reescritura y variación es un recurso analógico más de entre los muchos que el poeta argentino emplea.

En “La esfera de Pascal”, de *Otras inquisiciones* (1952), Borges declara que “quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas” (Borges, 1989b: 14, 16). En este sentido,

el modelo hexamétrico, culturalmente asociado por analogía al cantar y al contar de la épica, se revela como un motor rítmico. Si la red metafórica es un buen soporte para las sucesivas reescrituras en el marco de la tradición, también lo es la red rítmica, que Borges asume y transforma en su prosa. En el juego analógico de la reelaboración y la reescritura de tópicos, imágenes y metáforas de la tradición deben incluirse algunos cuantos modelos métricos y sus variantes rítmicas, pues son, al cabo, expresiones analógicas del universo literario y del sujeto creador. Por eso, la dedicatoria a Lugones evoca la pluralidad y la unidad del hacedor en sus vertientes históricas e intemporales desde Homero o Virgilio a Borges.

En el ideario estético de Borges, el poema en prosa es esencial para entender el concepto de poesía como manifestación de la pluralidad rítmica y de la expresión analógica del universo y del sujeto. El análisis realizado demuestra la importancia del ritmo endecasilábico y de la secuencia adónica hexamétrica en posiciones estratégicas de los poemas. Se ha destacado especialmente la presencia de la huella rítmica hexamétrica como intertexto épico y motor rítmico, elemento obviado hasta ahora en las investigaciones borgesianas y que abre una nueva línea de investigación en su obra, al explicar el empleo de la prosa como dispositivo retórico-formal de lo épico en el imaginario cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime (1983), *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos.
- Alazraki, Jaime (2000), “Borges: del barroco a un estilo invisible”, en Graciela N. Ricci (ed.), *Borges, la lengua, el mundo: las fronteras de la complejidad*, Milán, Dott A. Giuffrè Editore, pp. 49-66.
- Albaladejo, Tomás (2013), “Retórica Cultural, lenguaje literario y lenguaje retórico”, *Tonos. Revista de Estudios Filológicos*, 25, pp. 1-21. Disponible en: https://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica_cultural.htm (fecha de consulta: 10/11/2021).
- Albaladejo, Tomás (2019), “El motor metafórico y la fundamentación retórico-cultural de su activación”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 10, pp. 559-583. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.559-583>.

- Alifano, Roberto (1986), *Conversaciones con Borges*, Buenos Aires, Debate.
- Alonso, Amado (1965), *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 3ª ed.
- Barrenechea, Ana María (1953), “Borges y el lenguaje”, *NRFH*, 3-4, pp. 551-556. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v7i3/4.279>.
- Bauzá, Hugo Francisco (2012), “Los autores latinos en la biblioteca de Jorge Luis Borges”, *Nova Tellvs*, 30, 1, pp. 199-2014. DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.nt.2012.30.1.410>.
- Bioy Casares, Adolfo (2006), *Borges*, Buenos Aires, Destino.
- Borges, Jorge Luis (1989a), *Obras Completas*, vol. I, Barcelona, Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis (1989b), *Obras Completas*, vol. II, Barcelona, Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis (1989c), *Obras Completas*, vol. III, Barcelona, Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis (1995), *Borges, el palabrasta* (1980), recop. Esteban Peicovich, Madrid, Libertarias-Prodhuvi.
- Borges, Jorge Luis (1999), *Autobiografía. 1899-1970*, Buenos Aires, El Ateneo.
- Borges, Jorge Luis (2001), *Arte poética. Seis conferencias*, ed. Calin-Andrei Mihailescu, Barcelona, Crítica.
- Bravo, Federico (2015), “Borges y yo: la rima y su doble”, en Carla Fernandes (dir.), “*El hacedor*”, de *Jorge Luis Borges: des textes à l'oeuvre*, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 27-42. Disponible en: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02955304/document> (fecha de consulta:02/01/2022).

- Calle Jordá, Federico (2020), “Mise en place d’une énumération: lecture du prologue de *El oro de los tigres*”, *Variaciones Borges*, 50, pp. 111-125.
- Carrizo, Antonio (1982), *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Cervera Salinas, Vicente (1992), *La poesía de Jorge Luis Borges: Historia de una eternidad*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Cervera Salinas, Vicente (2019), “El hacedor o la «sana teoría» de Borges: A Leopoldo Lugones”, *Cuarenta Naipes. Revista de Literatura y Cultura*, I, 1, pp. 241-260. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/cuarentanaipes/article/view/3362/pdf> (fecha de consulta: 09/09/2021).
- Chico Rico, Francisco (2015), “La Retórica Cultural en el contexto de la Neorretórica”, *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 9, pp. 304-322. Disponible en: <https://journals.uio.no/Dialogia/article/view/2597> (fecha de consulta: 19/10/2021).
- Collado Mena, Carlos (1989), “El pensamiento en la obra literaria de Borges”, en Victorino Polo (coord.), *Borges y la literatura. Textos para un homenaje*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 249-276.
- Costa, Walter Carlos (1998), “Borges traductor de *Bartleby*, de Melville”, *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura*, 1, p. 92-94.
- Domínguez Caparrós, José (2014), *Métrica española*, Madrid, UNED.
- Fedeli, Paolo (2010), “Borges e a nostalgia do latim”, *Euphrosyne*, 38, pp. 267-280. DOI: <https://doi.org/10.1484/J.EUPHR.5.124689>.
- Fernández, Teodosio (1988), “El hacedor: Sobre los poderes y el fracaso de la literatura”, *Revista de Occidente*, pp. 82-94.

- García Berrio, Antonio (1994), *Teoría de la Literatura (La construcción de significado poético)* (1989), Madrid, Cátedra, 2ª ed. revisada y ampliada.
- García Gual, Carlos (1992), “Borges y los clásicos de Grecia y Roma”, *Cuadernos hispanoamericanos. Homenaje a Jorge Luis Borges*, 505-507, pp. 321-345.
- García Jurado, Francisco (2006), *Borges autor de la Eneida. Poética del laberinto*, Madrid, ELR Ediciones.
- García Jurado, Francisco (2015), “Borges y los inicios de la seducción virgiliana. Una hermenéutica de la nostalgia”, *Bulletin of Spanish Studies*, XCII, 6, pp. 991-1011. DOI: <https://doi.org/10.1080/14753820.2014.985078>.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Gertel, Zunilda (1967), *Borges y su retorno a la poesía*, Nueva York, University of Iowa, Las Américas.
- Gili Gaya, Samuel (1993), *Estudios sobre el ritmo*, ed. Isabel Paraíso, Madrid, Istmo.
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017), “Intertextualidad, intediscursividad y Retórica Cultural”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Número extraordinario 1 (Homenaje a José Enrique Martínez Fernández), pp. 107-115. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201712104.
- Hahn, Oscar A. (1977), “Borges y el arte de la dedicatoria”, *Revista Iberoamericana*, XLIII, 100-101, pp. 691-696. DOI: <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1977.3573>.
- Henríquez Ureña, Pedro (1961), *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Instituto de Filología “Doctor Amado Alonso”.

- Hermosilla, María Ángeles (1991), *La prosa de Manuel Azaña*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- Jarkowski, Aníbal (2021), “El hacedor, sesenta años más tarde”, *Variaciones Borges*, 51, pp. 167-178.
- Lafon, Michel (1990), *Borges ou la réécriture*, París, Editions du Seuil.
- Lagmanovich, David (2010), “Brevedad, con B de Borges”, en Laura Pollastri (ed.), *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*, Buenos Aires, Katatay, pp. 185-206.
- Maier, Linda S. (2011), “Borges y su retorno a la poesía: Orden y/o caos en *El hacedor* (1960)”, *Palabra y Persona. Homenaje a Thorpe Running*, VI, 10-11, pp.71-79. Disponible en: https://digitalcommons.csbsju.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=hispanic_studies_books (fecha de consulta: 08/05/2021).
- Márquez, Miguel Ángel (2013), “El poema en prosa y el principio antimétrico”, *EPOS: Revista de filología XIX*, 2013, p. 131-147. DOI: <https://doi.org/10.5944/epos.19.2003.10400>.
- Martín Jiménez, Alfonso (2015), “La imitación y el plagio en el Clasicismo y los conceptos contemporáneos de intertextualidad e hipertextualidad”, *Dialogía*, 9, pp. 58-100. Disponible en: <https://journals.uio.no/index.php/Dialogia/article/view/2600> (fecha de consulta: 15/07/2021).
- Paraíso, Isabel (1976), *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta.
- Pellicer, Rosa (1986), *Borges: el estilo de la eternidad*, Zaragoza, Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza.
- Pickenhayn, Jorge Óscar (1979), *Borges a través de sus libros*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- Pujante, David (1999), *El hijo de la Persuasión. Quintiliano y el Estatuto Retórico*, Logroño, Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, Ayuntamiento de Calahorra, 2ª ed. corregida y aumentada.

- Ruiz Martínez, José Manuel (2020), “El poema en prosa en Jorge Luis Borges. Una propuesta de poética implícita”, *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 20, pp. 175-196. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/issue/view/1349> (fecha de consulta: 02/01/2022).
- Salinas, Alejandra M. (2020), “Los arquetipos en Borges: clasificación y análisis”, *Variaciones Borges*, 50, pp. 127-148.
- Sucre, Guillermo (1967), *Borges, el poeta*, México, UNAM.
- Sylvester, Santiago (2017), “Borges y la poesía”, en Jorge Luis Borges, *Borges esencial*, Barcelona, Alfaguara, pp. LXXXI-XCVII.
- Thon, Sonia (1989), “El ritmo en la prosa de Borges y Cortázar”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIII, 2, pp. 241-252.
- Tissera, Graciela E. (2006), “Entre la vigilia y el sueño: Borges y *El hacedor*”, *Hispanic Poetry Review*, 6, 1, pp. 10-25. Disponible en: <https://journals.tdl.org/hpr/index.php/hpr/article/view/266> (fecha de consulta: 17/04/2021).
- Tomassini, Graciela (2017), “Borges: la opción por la brevedad”, en Jorge Luis Borges, *Borges esencial*, Barcelona, Alfaguara, pp. XCIX-CXX.
- Utrera Torremocha, María Victoria (1999), *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Vázquez, María Esther (1977), *Borges: imágenes, memorias, diálogos*, Caracas, Monte Ávila.
- Yurkievich, Saúl (1984), “Borges, poeta circular”, en Ángel Flores (comp.), *Expliquémonos a Borges como poeta*, México, Siglo Veintiuno.