

RESONANCIAS EVANGÉLICAS EN UN POEMA TARDÍO DE BORGES

Roberto Onell¹

Resumen: En el contexto del estudio acerca de las configuraciones de lo sagrado en la poesía de Jorge Luis Borges, este artículo examina las resonancias de los evangelios en uno de los poemas tardíos del escritor. Habiendo hecho de la glosa una de sus características distintivas, Borges ofrece, en el poema “El cómplice”, del libro *La cifra*, publicado en 1981, una descripción en primera persona del poeta como cómplice de los flagelos padecidos y, al cabo, de la poesía como ministerio sacerdotal en vinculación directa con lo sagrado. A la manera del paradigma de la Antigüedad, en parte recobrado por el Romanticismo anglosajón, el poeta no es el dueño de una voz entre otras, ni tan sólo alguien talentoso o genial, sino más bien quien ofrece a la comunidad el servicio, y se ofrece a sí mismo como víctima en él, de comunicar lo profano con lo sagrado, la inmanencia con la trascendencia.

Palabras clave: Borges. Poesía. Evangelios. Sacrificio. Sacerdote.

EVANGELICAL RESONANCES IN A LATE POEM BY BORGES

Abstract: In the context of a study about the configurations of the sacred in Jorge Luis Borges's poetry, this article examines the gospels resonances in a late poem by the writer. Having made gloss one of his distinct features, Borges shows, in the poem “El cómplice” (the accomplice), from the book *La cifra* (the figure, the sign), published in 1981, a first-person description of poet as an accomplice to the scourges suffered by himself and, in the end, a description of poetry as a priestly ministry in a direct link to the sacred. The same way than the Antiquity paradigm, partly recovered by Anglo Saxon Romanticism, the poet is not an owner of a voice among others, nor someone talented or a genius, but indeed someone who offers to community, and offers himself as a victim, the service of communicating the profane with the sacred, immanence with transcendence.

Keywords: Borges. Poetry. Gospels. Sacrifice. Priest.

Introducción

Al estudiar las configuraciones de lo sagrado en la poesía de Jorge Luis Borges (1899-1986), vale la pena señalar que, en el despliegue del autor como poeta, notoriamente diferente del Borges narrador y ensayista, se distinguen claramente tres etapas. La primera coincide con su estreno como escritor y abarca sus tres primeros poemarios: *Fervor de Buenos Aires* (de

¹ Doctor en Literatura, Pontificia Universidad Católica de Chile. Doktor Philosophie, Universität Leipzig, Alemania. Profesor Asistente en Pontificia Universidad Católica de Chile. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9139-8493> . E-mail: ronell@uc.cl.

1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929), donde la mitificación de la capital argentina es una labor predominante, al mismo tiempo que lo sagrado se deja ver como certeza heredada, lejos todavía de la problematización que el escritor hará en toda su obra y especialmente a partir de la década de 1940. La segunda fase se produce treinta años después del cierre de la primera, durante la década de 1960, cuando se publican *El hacedor* (1960), *El otro, el mismo* (1964), *Para las seis cuerdas* (1965) y *Elogio de la sombra* (1969); obras en que lo sagrado es un asunto de primer orden, objeto de conjetura y de reescritura permanentes, notorio en las voces de distintos hablantes líricos y en las múltiples referencias que devinieron, por su profusión y erudición, características del Borges maduro.

La tercera y última etapa de este desarrollo poético está en los siete poemarios aparecidos entre 1972 y 1985, donde lo sagrado se convierte paulatinamente en un asunto más problemático, vinculado con la cercanía de la muerte. A este período pertenece el libro *La cifra*, publicado en 1981 y uno de los menos atendidos por la crítica, cuyo poema “El cómplice” leemos en este trabajo. Digamos, de entrada, que el poema llama la atención tanto por tematizar la relación posible entre Cristo crucificado y la figura del poeta, como por el tono marcadamente afirmativo, y hasta rotundo; tonalidad reforzada por la brevedad del poema, de apenas diez versos. Agréguese que este temple es infrecuente en la poesía de Borges, hecho que nos lleva a conjeturar un hablante lírico cuya identidad no está suficientemente individualizada, pero que esperamos puntualizar al examinarlo de cerca. Será, digamos a título de hipótesis, una de las máscaras menos usadas por el autor, llamativa, en este caso, por eso mismo. Dada la brevedad del texto, copiamos cada verso antes del análisis y el poema completo en el anexo final.

Revisión bibliográfica

En esta lectura, nos apoyamos en los siguientes aportes, escasos en relación al libro *La cifra*, pero no acerca de la problemática de lo sagrado en la obra borgeana. En cuanto al poemario, en “‘Poesía intelectual’: ¿Una poética de la traducción? Anotaciones al poemario *La cifra*, de Jorge Luis Borges”, Adelheid Hanke-Schaefer reflexiona sobre la estética que Borges —quien declara en *Elogio de la sombra*, como bien recuerda la autora, no tener una estética— plasma en este libro de su última etapa creativa. “El poeta se enmascara como artesano y hacedor, alguien que domina algunas figuras estilísticas y algunos trucos, sabiéndolos aplicar, pero de esto —según la opinión de Borges— no se compone una estética” (HANKE-SCHAEFER, 2010, p. 55), aclara Hanke-Schaefer. Porque la de Borges es una estética sin

preceptiva, sin manifiesto. “Dentro de la poesía tardía, que consigue un alto grado de perfección en el poemario *La cifra*, llaman la atención las referencias a la literatura de la sabiduría. La *Biblia*, en especial el *Antiguo Testamento*, la *Torá*, los libros de los profetas” (HANKE-SCHAEFER, 2010, p. 58), agrega la estudiosa. Y es que, en la poesía borgeana tardía, adquiere más relevancia el saber para la vida, el intento de comprensión de lo vivido, antes que el saber solamente erudito.

Hanke-Schaefer se hace cargo de la consideración que el propio Borges hace de la descripción de su poesía, precisamente en el prólogo a *La cifra*, como *poesía intelectual*. Descripción que “es casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente estos dos procesos” (BORGES, 2011, p. 11) y, según Hanke-Schaefer, “se debe entender [como] poesía meditativa, contemplativa, filosófica, universal” (HANKE-SCHAEFER, 2010, p. 56). En esta conjunción de recursos retóricos, de temas y de tonos, Alfonso de Toro concluye que “lo íntimo y lo general, el sentimiento y lo racional, lo sensorial y lo cognitivo se conjugan trascendiendo en su espíritu [el de Borges] cualquier tipo de definición genérica” (DE TORO, 2010, p. 35). De Toro plantea esto en el capítulo “Borges y las artes de la poesía. Perplejidades y vida. ‘Nueva épica-lírica-preformativa-de instantáneas’” como el consistente resultado, durante varias décadas, del ejercicio de la poesía.

Si entendemos la problemática de lo sagrado como la disquisición respecto del origen del sentido para la consciencia personal, no podemos más que constatar que la inquietud acerca del sentido del cosmos y, en él, de la vida humana considerada individual y colectivamente, fue una preocupación central de Borges, como queda de manifiesto en casi todas sus páginas. El propio Alfonso de Toro, sabedor de que la lectura y examen de todo esto supone, al menos, la inmersión en las literaturas que Borges frecuentó ha dedicado a ello muchas y muy valiosas páginas, que se consignan en las referencias de este artículo. Esto es reconocible en la extensa erudición de *Borges infinito*, *Borges virtual* (de 2008) y en la impecable síntesis que es “Creencia reflexiva: lo racional y lo sagrado en la obra de J. L. Borges” (2012), textos en que De Toro sostiene que la creencia, en toda la obra de Borges, es una opción intelectual respecto del sentido del universo; jamás una abdicación del pensamiento ni la concesión a algún dogmatismo, por atractivo que parezca. Creer es también, en definitiva, pensar. De Toro nos provee el más actual y amplio marco de estudio de lo sagrado en Borges, con el distintivo de

ser un trabajo vastamente documentado y dialogado, imprescindible para, incluso, el estudio de otros asuntos relevantes en la obra de Borges.

En *Borges y la Biblia* (2011), Gonzalo Salvador afirma que el Libro tiene para el escritor una importancia estética y literaria, y no religiosa ni epistemológica. Salvador compara citas e intertextos bíblicos borgeanos con lo propio hecho por John Milton y William Blake, y termina por ofrecer una nutrida y razonada panorámica de la presencia de la *Biblia* en la obra de Borges. Por su parte, en el artículo “Borges y la *Biblia* protestante: una lectura calvinista” (2016), Luis Aránguiz Kahn indaga en los procedimientos de ficcionalización que Borges ejecuta en el relato “El evangelio según Marcos”, del libro *El informe de Brodie*, de 1970; una indagación que se corresponde con nuestro presente examen de resonancias específicamente evangélicas en Borges, en la totalidad de cuya obra “los temas teológicos rondan” (ARÁNGUIZ KAHN, 2016, p. 190), apunta Aránguiz Kahn. “Borges en los infiernos” (2012), de Ignacio Padilla, considera el tratamiento que el escritor hizo del infierno, ya como autor, ya como editor junto a Adolfo Bioy Casares, en una especie de “Poética de los Infiernos” (PADILLA, 2012, p. 138). Asimismo, el texto “Jorge Luis Borges: Poesía y evangelio” (2012), de Lucrecia Romera, abre una red de relaciones textuales para abordar dos poemas que glosan versículos evangélicos. Consideraremos observaciones puntuales de estos trabajos en el curso de nuestra lectura.

Y, aunque no se toquen directamente con nuestro estudio de esta hora, registremos otros trabajos recientes, ilustrativos de la presencia de la *Biblia* en Borges tanto como del interés que esa relación sigue despertando en diversos estudiosos. Uno de ellos es Julio César Crivelli, en cuyo artículo “Borges y la *Biblia*” (2020) aborda temáticas como el lenguaje, el misterio, el Libro mismo, la Cábala, *Job* y el *Eclesiastés*. También está Daniel Attala, que en el capítulo “Jorge Luis Borges y la Biblia” (2016) se centra en las citas bíblicas que el escritor hace en numerosas ocasiones, no sin el recurso a alguna declaración del propio Borges acerca de episodios de su vida familiar. María Isabel Zwanck de Barrera, en *Borges, paso a paso* (2013), aporta, a su vez, una mirada de conjunto a la obra de Borges, donde destaca, de acuerdo con nuestra lectura, el capítulo sobre la figura de Cristo. El libro *La fe en el universo literario de Jorge Luis Borges* (2012), editado por Ruth Fine y Daniel Blaustein, es un instructivo trabajo acerca del problema de la creencia, que tantas veces ocupó a Borges.

Lectura

Al entrar en “El cómplice” (*La cifra*, 2011, p. 61), digamos globalmente que es un poema de diez versos, escritos mayormente sin métrica reconocible. Veremos las posibles excepciones en su momento, como corresponde hacer con las diferentes marcas de todo el texto. Asimismo, es de notar que nueve de las diez líneas son versos autocontenidos; vale decir, presentan una sola idea o imagen cada uno. Todos terminan en un punto, algo que refuerza el temple de seguridad expresiva o rotundidad que ya apuntamos. A su vez, el título insinúa una tercera persona que, como veremos enseguida, es desmentida por el primer verso.

“Me crucifican y yo debo ser la cruz y los clavos”, es la línea inicial, donde parece que hablara Jesús mismo al ser crucificado (*Mt* 27:32-55; *Mc* 15:21-41; *Lc* 23:26-49; *Jn* 19:16-36). De la mano del título, en la secuencia de la lectura, es una aseveración sintagmática de la complicidad entre la tercera y la primera persona: el crucificado colabora en su propia crucifixión, es partícipe de su propio asesinato. Pero es una participación por deber (“debo ser”), que convierte a la víctima de esta flagelación no en un verdugo personalizado, como serían, de acuerdo con el relato evangélico, los soldados romanos a cargo de la ejecución. El *cómplice* lo es al convertirse, al mismo tiempo que el torturado, en los instrumentos de la tortura: “la cruz y los clavos”. Esta afirmación añade complejidad al ya complejo fenómeno de la crucifixión del Dios hecho hombre, puesto que nos obliga a pensar la razón de esta metáfora. ¿De qué manera el crucificado sería, o *debería* ser, también “la cruz y los clavos”? Quizá las siguientes líneas nos habiliten mejor para esto.

“Me tienden la copa y yo debo ser la cicuta”. El cómplice cambia ahora de apariencia. Es Sócrates a punto de ser ejecutado con el veneno (PLATÓN, 2007, p. 153ss). O es el mismo sujeto anónimo que aquí se asemeja a Sócrates. Pero, junto con esta probable modificación de apariencia y de personaje, las ideas anteriores se mantienen: la víctima es partícipe de su propia ejecución y, también por deber, es el instrumento utilizado. El cómplice aquí se identifica, metafóricamente, no con quienes le “tienden la copa”, sino con “la cicuta”. Una vez más, el cómplice comparte identidad con los instrumentos y no con los verdugos. El planteamiento del perjuicio que proviene del sí-mismo es ampliamente conocido en la historia de la cultura; baste recordar un par de momentos señeros al respecto.

Uno de esos momentos es la reflexión de Pablo al dirigirse a los cristianos de Roma. Vale pena citar el pasaje completo:

Nos consta que la ley es espiritual, pero yo soy carnal y estoy vendido al pecado. Lo que realizo no lo entiendo, porque no hago lo que quiero, sino que hago lo que detesto. Pero, si hago lo que no quiero, con eso reconozco que la ley es

excelente.// Ahora bien, no soy yo quien hace eso, sino el pecado que habita en mí. Sé que nada bueno hay en mí, es decir, en mis bajos instintos. El deseo de hacer el bien está a mi alcance, pero no el realizarlo. No hago el bien que quiero, sino que practico el mal que no quiero (*Rom 7:14-20*).²

Ya sea como contradicción, ya sea como tensión irresuelta, la presencia del mal en la propia interioridad es también notificada en la formulación del psicoanálisis de Freud, en el primer tercio del siglo XX:

Homo homini lupus: ¿quién se atrevería a refutar este refrán, después de todas las experiencias de la vida y de la Historia? [...] La existencia de esta tendencia agresiva, que podemos percibir en nosotros mismos y cuya existencia presuponemos con toda razón en el prójimo, es el factor que perturba nuestra relación con el prójimo y que obliga a la cultura a desplegar sus capacidades. Debido a esta hostilidad primaria entre los hombres, la sociedad cultural está continuamente amenazada de desintegración. El interés que ofrece la comunidad de trabajo no bastaría para mantener su cohesión, pues las pasiones instintivas son más fuertes que los intereses racionales (FREUD, 2023, p. 74-75).

Preocupan a Freud las consecuencias, para la vida psíquica y social, de la represión de las pulsiones, en vez de su manifestación sublimada en el orden de la vida en común.

En este sentido, el hablante de Borges ofrece una perspectiva más refinada. No es exactamente un yo verdugo de sí mismo, que pudiera confrontarse o combatir contra un *alter ego* por la vía de la continuidad de la personalización. El *cómplice* está afirmando, en lo que va del poema, que comparte identidad con objetos, con utensilios, con instrumentos. Es un declive en su realidad de persona. La confrontación conflictiva con verdugos habría sido, todavía, afirmar una base de igualdad, un fundamento personalista compartido. Aquí, en cambio, el yo del poema, al metaforizarse en instrumentos, declara una degradación o indignidad diferente: la de quedar igualado a entidades objetuales. Queda por esclarecer, si esto fuere posible, de dónde proviene este *deber* que se afirma, en qué sentido el cómplice está obligado a ser *eso otro*.

“Me engañan y yo debo ser la mentira”, dice el tercer verso. La operación es muy similar a lo que hemos entendido. El cómplice padece ahora el engaño, tal vez como Jesús por parte de Judas (*Mt 26:47-56; Mc 14:43-50; Lc 22:47-53; Jn 18:1-9*), al tiempo de ser no quien engaña, sino el engaño mismo y, más precisamente, “la mentira”. Es decir, el yo del poema no se identifica con un posible embaucador, sino con el acto y contenido del engaño. Es cierto que

² Citamos de la versión de Schökel. La *Biblia de Jerusalén* no ofrece diferencias relevantes en esta ocasión.

“la mentira” puede verse como instrumento, y de este modo quedar igualada con “la cruz y los clavos” y con “la cicuta”. Sin embargo, su realidad es más bien un acto y el significado del acto; remite a la intencionalidad, a la voluntad de alguien y también a la valoración de ese acto en el marco de la convivencia humana. Vale decir, “la mentira” remite más directamente a lo humano y, de esta manera, se reconoce también lo humano pervertido, en forma de “la mentira”, como identidad del yo.

“Me incendian y yo debo ser el infierno”, es la cuarta línea. La lógica de identificación entre el yo y el daño se mantiene, pero se introduce ahora una variación. Si el hablante dice “me incendian”, esperamos a continuación algo como “yo debo ser el fuego” o “el incendio”. Sin embargo, lo que se connota aquí no es cualquier incendio: es “el infierno”. A la escena de autodescripción que el cómplice viene haciendo, se incorpora, entonces, fuertemente la dimensión de lo sagrado. El paralelismo entre el yo y Jesús crucificado, y luego entre el yo y Sócrates condenado, adopta, ahora, una dimensión nueva al mencionarse el espacio de condenación del trasmundo específicamente cristiano: el “infierno, fuego inextinguible” (Mc 9:43).³ Las similitudes ya no son, digamos, sólo de este mundo. “Para Borges, el problema del infierno [...] es el problema de la eternidad. Y con esto, el infierno es también el problema de la memoria, que se vincula con la culpa y el remordimiento” (PADILLA, 2012, p. 141), observa Ignacio Padilla. La *complicidad* que define al yo abarca, así, la totalidad radical de lo existente. Veremos qué rol juega, si acaso, la culpa en este poema.

“Debo alabar y agradecer cada instante del tiempo” es el quinto verso. Se altera aquí la estructura expositiva que hemos conocido. Y, aunque se mantiene el uso de la cópula “y”, lo que se aúna es el par de actitudes que se espera, siempre como *deber*, que el hablante despliegue. No se señala ya ningún daño o flagelo; tampoco se menciona la realidad de ultratumba. De este modo, a la grave descripción de todo el segmento anterior, según la cual se espera que el yo esté severa e intrínsecamente implicado en su propia flagelación, ahora la expectativa es que el hablante manifieste devoción de manera ininterrumpida. Si bien los dichos anteriores también se conjugaban en presente, la alabanza y la gratitud se esperan, acá, para un presente exacerbado: “cada instante del tiempo”. Con el influjo de los flagelos conocidos (vv. 1-4), este

³ De *La Biblia de nuestro pueblo*, texto en que Schökel anota “infierno” donde la *Biblia de Jerusalén* pone “gehenna”, transliteración al castellano de la palabra griega que, a su vez, fue la transliteración del arameo (cf. LEÓN-DUFOUR, 1990, p. 303). En la entrada “infierno”, Hans Bietenhard anota que, en el *Nuevo Testamento*, “la *géenna* es una dimensión preexistente (Mt 25:41), un abismo ígneo (Mt 13:42-50). Es el lugar del castigo escatológico tras el juicio final y es de duración eterna [...]. Allí se castiga a cuerpo y alma [...]. Hay que distinguirla, por tanto, del *hádes*, donde están las almas de los difuntos en el tiempo que *precede* a la resurrección” (COENEN, BEYREUTHER y BIETENHARD, 2002, p. 350).

presente perpetuo es también un castigo, la denegación del pasado y del futuro del yo. Es el castigo de la cancelación de la memoria y del proyecto.

El verso 5 deja oír dos segmentos de métricas muy conocidas en castellano. La línea tiene un primer trozo eneasílabo (“Debo alabar y agradecer”) y un segundo trozo heptasílabo (“cada instante del tiempo”); ambos, con las acentuaciones convencionales de los versos elaborados en el horizonte de la canción. La novedad de este hecho sonoro, novedad en el concierto de un poema cuyas líneas iniciales son versos sin métrica, de tonalidad hablada, consiste en hacer aparecer, o más bien en hacer sonar, la tradición castellana en un momento de síntesis discursiva. Consignemos que esta pequeña *summa* de deberes relativos al castigo y al autocastigo desemboca en la expectativa de una conducta que, por primera vez, no supone esa suerte de retroalimentación de los versos anteriores. Es, así, una primera decantación del discurso, recíproca a la decantación del habla en el canto.

“Mi alimento es todas las cosas”, dice ahora la sexta línea autocontenida, que abre otra etapa del poema. Ya no hay mención de deber alguno y tampoco de daños o flagelos. Y, si no fuese por los cinco versos precedentes, este otro sería tan enigmático como vago en su referencialidad. ¿Quién se alimenta, o ha de alimentarse, de “todas las cosas”? Es éste el enigma, por el momento, que instala de paso la pregunta por la identidad del hablante. ¿Quién está hablando? ¿Quién es este cómplice cuyo ser se nutre de “todas las cosas”? A renglón seguido, apuntemos una particularidad gramatical del hablante. El verso 6 es una oración copulativa que, al igualar *alimento* y *todas*, presenta una incongruencia en el número y que sugiere la intromisión de un patrón constructivo anglosajón. En inglés, por ejemplo, sería natural decir: “my food is all things”; no en castellano ni en otras lenguas romances, donde la tendencia del uso orienta a expresar: “mi alimento *son* todas las cosas” o bien: “mi alimento es *todo* lo existente”, por ejemplo. Entonces, ¿es esto un error de escritura? ¿O es un enigma? ¿De qué lo sería?

“El peso preciso del universo, la humillación, el júbilo” es el séptimo verso, continuación sintáctica del sexto, a pesar del punto gráfico en que termina aquél y todos. Es ésta un habla entrecortada, donde la interrupción es audible por la cesura y por el punto. ¿Por qué no terminar con una coma el verso 6, de modo que la idea continúe con cierta fluidez rítmica, acaso una fluidez más propia del habla, de la tonalidad hablada que venimos escuchando? El *cómplice* detalla mínima, pero decididamente ese “alimento”. Lo hace con el acierto de mencionar una noción que es pensable, como sería “el peso preciso del universo”, pero difícilmente cognoscible, y que sugiere la figura del titán Atlas, cuyo castigo por Zeus fue

cargar en sus hombros la bóveda del cielo (GARCÍA GUAL, 2017, p. 314). El *cómplice* se nutre, según confiesa aquí, de aquello que le pesa y con lo que habría sido castigado.⁴ Este peso podría justificar el habla levemente entrecortada de esta voz.

Los otros alimentos mencionados, “la humillación, el júbilo”, resumen dos extremos acaso opuestos a los que puede llegar el ser humano en su experiencia del mundo. La humillación de Cristo y de Sócrates, y toda aquella experimentada por quien, en esta particular complicidad, participa en ella de manera constitutiva. El júbilo, en tanto, al que no hemos visto en ningún verso hasta ahora, es probablemente el término obligado para una dupla que reúna lo malo y lo bueno. Nada positivo hemos leído; ni siquiera un malsano regocijo en el autoflagelo. ¿Qué implica, entonces, mencionar “el júbilo”? Aunque no podamos aseverarlo, al menos deslicemos la idea de que es una mención obligada. Intuitivamente, nos parece que algo de mayor envergadura hace presión sobre el hablante. El *yo*, a todo lo negativo, *debería* plegar algo positivo, porque además debe “alabar y agradecer”. La insistencia en el deber, si bien no se muestra en su origen — ¿quién le ha sometido a tamaños castigos y deberes? —, es expresiva de una voluntad alterna, de una fuerza mayor perfectamente operativa.

“Debo justificar lo que me hiere”, dice el hablante en el verso 8, que es un tradicional endecasílabo, sobre todo por su acentuación en la sílaba sexta. Vuelve a mencionarse el deber, pero esta vez exacerbado en una especie de rúbrica de todos los daños y castigos, puesto que el *yo* introduce la obligación de justificarlos. Será la segunda vez que el compás métrico se escuche en un verso de carácter conclusivo. La rotundidad es, de esta manera, mayor, ya que este corolario discursivo tiene una cadencia de larga tradición en lengua romance. Y nuevamente tenemos que apuntar que es la tradición métrica lo que anuda esta discursividad hablada, esta modalidad más bien oral que venimos escuchando. Lo inquietante es que así es como aparece el problema de la justificación. Y más aún: es así, también, como se introduce el rol del lenguaje en toda esta complicidad. El *yo* no sólo *debe* ser parte inherente de sus flagelos; también *debe* darles razón. ¿Quién habla, entonces? ¿Quién es realmente el cómplice?

“No importa mi ventura o mi desventura”, oímos en el noveno verso. Su sentido literal es claro, ajustado a todo lo anterior. Lo nuevo es afirmar que la suerte del *yo* no importa. Pero,

⁴ El libro de poemas *Atlas*, publicado en 1984 con fotografías de María Kodama, recoge textos escritos en diversos viajes de Borges. Una especie de atlas, pues. ¿No podría tratarse, más bien, de una identificación más profunda de la voz enunciativa con el titán, habida cuenta de la cercanía de la muerte, identificación que va, acaso pudorosamente, dejando su rastro como libro de viajes, que se ofrece, al menos a una lectura acaso demasiado rápida, como registro de desplazamientos, como mapa móvil de territorios y de lecturas? Sin perjuicio de esto, María Isabel Zwanck de Barrera, al centrarse en uno de los textos de *Atlas*, plantea una reflexión cuidadosa y delicada, de la explícita mixtura de literatura y biografía que la dupla Borges-Kodama elabora. Véase *Borges, paso a paso*, capítulo 6: “Borges en la literatura de viajes. Encuadre y proyección de un texto de *Atlas*” (p. 119-137).

¿para quién es irrelevante? ¿Ante quién carece de importancia el devenir auspicioso o funesto del cómplice? El hablante no dice “no *me* importa...”; hay un *otro* implicado en este juicio. ¿Será *eso otro* que hemos designado, a falta de una mejor denominación, “voluntad alterna”, “fuerza mayor”? Puede tratarse de otro *tema teológico*, como plantea Luis Aránguiz; el problema de cómo nombrar a Dios, el de hacerlo presente en el propio discurrir. Asimismo, el hablante retoma la tonalidad oral, donde la cadencia del verso métrico parece esquivada intencional y rigurosamente. Una leve modificación bastaría para hacer de este verso un endecasílabo: “No importa mi ventura o desventura”. Y si se trata de rigor, estamos ante una nueva incongruencia en el número. Debíamos decir: “No *importan* mi ventura o...”. ¿Incongruencia, incorrección propia del que discurre a solas, despreocupadamente?

“Soy el poeta” es el último verso del poema y es un clásico pentasílabo adónico. Al recordar que el origen de este pentasílabo se remonta a la lamentación por la muerte del bello Adonis (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 2016, p. 35), podemos, pensando en “El cómplice”, extrapolar el lamento por la belleza perdida. El hablante cierra el poema con la declaración de ser “el poeta”, así, como individualidad conocida (“el”), y con la resonancia adónica, en el doble sentido de la expresión: rítmica y temática. El cómplice es, a fin de cuentas, el poeta implicado en el ejercicio de la misma belleza que se pierde y que se agrega al “peso [...] del universo” (v. 7). Pero el verso final puede oírse, también, como parte del impulso hablado de los anteriores. Consideremos que este tipo de final es característico de la poesía de madurez de Borges, aquella publicada a partir de 1960, con *El hacedor*. Es una poesía, la de este período y hasta el término de su escritura a mediados de la década de 1980, en que el clímax rara vez está al final del texto y más bien lo encontramos, casi siempre, poco antes. En “El cómplice” es difícil precisar dónde está la mayor intensidad; desde luego, no al final. Con algo de modestia expresiva, o de desazón, o de indiferencia (“no importa...”), o mero desapego, el poema no sólo termina: también se apaga.

La pregunta por la identidad del hablante, por alguna señal más específica de quien se presenta como cómplice, es respondida en el final mismo de la decena de versos. El cómplice, aquel que se describe a sí mismo como partícipe de su propia desventura, aquel que se dice cargado de deberes, incluso el de “alabar y agradecer cada instante del tiempo” (v. 5), aquel que se alimenta de “todas las cosas” (v. 6), aquel que dice llevar sobre sí el peso del mundo y cuya ventura o desventura no tienen importancia, aquel que *debe* incurrir en la justificación de su propio daño, es decir, en el lenguaje, en alguna discursividad que obre la correspondencia respecto de los hechos que lo laceran y de los que él mismo es parte inherente, es el poeta

mismo. Vale la pena intentar, ahora, una comprensión unificada del poeta como identidad específica del cómplice, según nos preguntamos.

Síntesis: el cómplice-poeta

El hablante termina por fijar la comprensión del poeta como trabajador de las palabras — no se detalla si orales o escritas —, partícipe obligado de cuanto lo flagela, que se alimenta de “todas las cosas” (v. 5) y donde “el peso preciso del universo” (v. 7) resuena ahora, examinada la totalidad del poema, como una condición expiatoria del poeta. De esto podemos inferir el carácter comunitario —o, si se quiere, en términos modernos, el carácter público— del trabajo del poeta. Porque el cómplice-poeta trabaja con el lenguaje, trabaja consigo mismo, con “lo que me hiera” (v. 8), y asimismo trabaja con todos los flagelos que le propinan y se propina, trabaja con “todas las cosas” y trabaja también con “el peso preciso del universo” (v. 7), pero su labor lleva siempre implicada a la comunidad, se quiera o no. La individualidad que se llama cómplice-poeta está en reciprocidad con todo lo demás, que por cierto incluye a bienhechores y malhechores.

Ahora bien, cuando el hablante dice que el “peso” es “preciso”, ¿qué acepción de *preciso* encaja mejor aquí: exacto, necesario? ¿Ambas? Si intentamos un entendimiento aunado de ambas acepciones, resulta que lo puntual de ese “peso”, en el horizonte expiatorio que esta lectura descubre, es análogo a la consciencia de la culpa. Se trata, ciertamente, no del “peso” como realidad física, sino como la gravitación del pecado en la propia consciencia, como el indeseable “peso” moral que el mal ejerce en el espíritu. Es “la culpa y el remordimiento”, según anota Padilla. Vimos pasar la sombra de Atlas en este punto y ahora, al contemplarla de nuevo en esta síntesis, esa silueta vuelve patente la condición plenamente expiatoria del cómplice-poeta. “En el pecado llevas la penitencia”, dice el *Refranero* castellano (CVC⁵); es decir, al pecar, el hombre se mortifica: sufre al caer en la cuenta de ser partícipe del propio mal.

El cómplice-poeta lleva consigo, en su *ser* (v. 10), a toda la comunidad. No es el poeta como individualidad talentosa, o genial, que pudiera participar en el concierto de voces de la vida social. Es, más bien, lo que Georges Bataille (2007) denomina *la parte maldita*. Al explicar la función que cumple el excedente de producción en la economía de los pueblos antiguos, Bataille (2007) observa que el pueblo produce para el consumo propio y también para generar un exceso a destruir ritualmente mediante el gasto festivo y el sacrificio. La destrucción del

⁵ Centro Virtual Cervantes.

excedente simboliza la dependencia del pueblo respecto de los dioses, dadores de la vida. Por contraste, el consumo de toda la producción comunicaría una autosuficiencia inaceptable, una prescindencia respecto de los dioses. En sintonía con esto, el cómplice-poeta es una *parte maldita* de la comunidad. Su ser y, por tanto, su hacer, están radicalmente vinculados a lo sagrado. Constatamos, de paso, que la importancia estética y literaria de los intertextos bíblicos, al decir de Gonzalo Salvador, se troca aquí en la abierta religiosidad que el poema transmite a través de esta figura del poeta.

Ya poco antes de Bataille (2007), Roger Caillois (2022) constataba la ambigüedad de lo sagrado, que nuestro cómplice-poeta encarna a cabalidad. La santidad y la impureza, dice Caillois, siendo dos polos de la experiencia de la persona en el mundo, han estado muy cerca entre sí, y de eso da cuenta el lenguaje en diversas culturas:

La palabra griega ἄγος, “mancha”, significa también “el sacrificio que borra la mancha”. El vocablo ἅγιος “santo”, significó al mismo tiempo, en época remota, según afirman los lexicógrafos, “manchado”. La distinción se hizo más tarde con ayuda de dos palabras simétricas: ἐναγής, “puro”, y ἐναγής, “maldito”, cuya composición transparente señala la ambigüedad del vocablo original. El griego ἀφοσιῶν, el latino *expiare*, “expiar”, se interpretan etimológicamente como “hacer salir (de sí) al elemento sagrado (ὅσιος, *pius*) que la mancha contraída había producido” (CAILLOIS, 2022, p. 29).

Asimismo, en cuanto a la experiencia misma:

la impureza procura una fuerza mística, o lo que equivale a lo mismo, la manifiesta, la prueba en el ser que se expone victoriosamente a los peligros del sacrilegio. Cuando Edipo, cargado de las máximas abominaciones del parricidio y del incesto, pisa el territorio de Atenas, se presenta como sagrado y se anuncia como un manantial de bendiciones para el país (CAILLOIS, 2022, p. 42).

Este rodeo descriptivo ayuda a solventar especulativamente lo que podemos llamar la condición sacerdotal del poeta, al menos en la comprensión que el poema desarrolla.

El cómplice-poeta es un sacerdote en el sentido fuerte de la palabra: un ministro, alguien que empeña su vida, su ser, en el servicio de comunicar ritualmente lo profano con lo sagrado, lo inmanente con lo trascendente. Podríamos incluso postular una ascendencia romántica para este hablante poeta, precisamente en virtud de su condición sacerdotal.⁶ Sin embargo, la notoria resonancia evangélica, cristológica, de carácter fuertemente sacrificial, y

⁶ Cf. Octavio Paz. Para más referencias acerca de lo religioso en el Romanticismo, véanse Isaiah Berlin y F. W. J. Schelling.

que el Romanticismo acaso recobró en su respectiva polémica con la primera Ilustración, lo hacen aparecer como venido de la Antigüedad, surgido *in illo tempore*. Es una declaración del sacrificio como homólogo al ejercicio de la poesía que, además, enfatiza el paradigma ontológico en que el poema se sitúa, según el cual en el *servicio* ejecutado por el sacerdote se empeñan no sólo el sentido y el ser del *cómplice*, sino los de toda la comunidad representada en la víctima sacrificial⁷.

Excurso: el poeta-cómplice

Apuntamos que, al terminar, el poema se apaga, en la medida en que su clímax no está al final, en que el cierre ofrece desazón, desapego, modestia expresiva y aun indiferencia. Y apuntamos, también, que es éste un rasgo distintivo de los poemas de Borges a contar de la década de 1960. En otra ocasión tal vez abordaremos la tonalidad hablada que sus versos van adoptando, a veces de modo ostensible, a veces sutil, como en una conversación que discurre con espontaneidad. Por ahora, la pregunta por el clímax del poema, si bien lateral a nuestra indagación, nos hace leerlo en una cautelosa reversa.

Dada la baja intensidad del final, retrocedemos verso a verso y constatamos que “El cómplice” gana, progresivamente, intensidad elocutiva, figurativa, filosófica, teológica. Su clímax está al inicio. Esto implica que el poema, desplegado en el orden que tiene en la página, *pierde* intensidad. Es un *decrecendo*. Es un hecho que, si seguimos la tendencia habitual, en que el clímax coincide con el cierre, permite conjeturar que este poema puede haberse escrito, perfectamente, al revés de su edición final. Porque, desde el décimo hasta el primer verso, se lee muy bien y se lee que *el poeta termina por ser cómplice*.

Es cierto: no podemos verificar que el poema se haya escrito así. Ni es necesario. Pero tras esta otra lectura podemos afirmar no apenas una cierta condición intercambiable de la secuencia de los versos —que acaso importe como ejercicio de taller literario—, sino más bien de subrayar un hecho de “El cómplice” tal como es. Porque, a la *terribilitá* de las cuatro primeras líneas, a la máscara de ese dramatismo barroco y, claro, a su consecuente cercanía con el temple romántico, le siguen esa rara serenidad, esa desafección o indiferencia hablada, evidencias del posvanguardismo del siglo XX, de la más próxima contemporaneidad.

⁷ Esta unívoca apuesta ontológica de la poesía es infrecuente en Borges, quien se caracteriza por ofrecer más bien distancias, conjeturas, ironías, en sus planteamientos metafísicos y religiosos. En una dirección en principio opuesta a la ontología, véase el trabajo *Borges y la nada*, de Manuel Ferrer.

Conclusión

En el poema “El cómplice”, Borges plantea la identidad entre la condición de complicidad en el propio flagelo y el ejercicio de la poesía. El poeta es quien, literalmente, colabora en su propio sufrimiento, por constituirse en víctima sacrificial de la comunidad. Así, el cómplice-poeta es el sacerdote que comunica, mediante el ejercicio del lenguaje, lo profano con lo sagrado, la inmanencia con la trascendencia.

Referencias

ATTALA, Daniel. Jorge Luis Borges y la Biblia. In: ATTALA, Daniel; FABRY, Geneviève (orgs.). *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Trotta, 2016. p. 475-500.

ARÁNGUIZ KAHN, Luis. “Borges y la Biblia protestante: una lectura calvinista del cuento *El evangelio según Marcos*”. *Taller de Letras*, Santiago, n. esp. 4, p. 189-197, 2016.

BATAILLE, Georges. *La parte maldita y apuntes inéditos* [La part maudite. Essai d'économie générale, 1949]. Tradução de Julián Fava y Lucía Ana Belloro. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2007.

BERLIN, Isaiah. *Las raíces del romanticismo* [The Roots of Romanticism 1999, 2013]. Tradução de Silvina Marí. Buenos Aires: Taurus, 2015.

BIBLIA. *Biblia de Jerusalén*. Texto: Equipo de traductores de la edición española de la Biblia de Jerusalén. Bilbao: Desclée De Brouwer, S. A., 2009.

_____. *La Biblia de nuestro pueblo*. Biblia del peregrino América Latina. Texto: Luis Alonso Schökel. Adaptación del texto y comentarios: equipo internacional. Macau: Pastoral Bible Foundation, Mensajero; 2010.

BORGES, Jorge Luis. *Elogio de la sombra* [1969]. In: BORGES, Jorge Luis. *Obra completa*. v. 8. Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 35-96.

_____. *La cifra* [1981]. In: BORGES, Jorge Luis. *Obra completa*. v. 11. Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 7-79.

CAILLOIS, Roger. *El hombre y lo sagrado* [L'homme et le sacre, 1939]. Tradução de Juan José Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica, 2022.

CENTRO VIRTUAL CERVANTES. *Refranero multilingüe*. Madrid: Instituto Cervantes. Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58715&Lng=0>. Acesso em: 25 jun. 2026.

COENEN, Lothar; BEYREUTHER, Erich; BIETENHARD, Hans. *Diccionario teológico del Nuevo Testamento* [Theologisches Begriffslexikon zum Neuen Testament, 1971]. v. 2. Mario Sala; Araceli Herrera (eds.). Salamanca: Sígueme, 1990.

CRIVELLI, Julio César. Borges y la Biblia. *INTI: Revista de literatura hispánica*, n. 91/92, p. 180-229, 2020. DOI: <https://www.jstor.org/stable/48739723>.

DE TORO, Alfonso. *Borges infinito, Borgesvirtual: pensamiento y saber en los siglos XX y XXI*. Hildesheim; Zürich; New York: Olms, 2008.

_____. *Borges poeta*. Hildesheim; Zürich; New York: Olms, 2010.

_____. Borges y las artes de la poesía. Perplejidades y vida. “Nueva épica-lírica-preformativa-de instantáneas”. In: DE TORO, Alfonso (org.). *Borges poeta*. Hildesheim; Zürich; New York: Olms, 2010. p. 21–36.

_____. Creencia reflexiva: lo racional y lo sagrado en la obra de J. L. Borges. In: FINE, Ruth; BLAUSTEIN, Daniel (orgs.). *La fe en el universo literario de Jorge Luis Borges*. Hildesheim; Zürich; New York: Olms, 2012. p. 15–66.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios* [1996]. Madrid: Alianza, 2016.

FERRER, Manuel. *Borges y la nada*. London: Tamesis Books, 1971.

FINE, Ruth, y BLAUSTEIN, Daniel, eds. *La fe en el universo literario de Jorge Luis Borges*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms, 2012.

FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura* [Das Unbehagen in der Kultur, 1930]. Tradução de Mario León Rodríguez Román. Madrid: Mestas Ediciones, 2023.

GARCÍA GUAL, Carlos. *Diccionario de mitos* [1997, 2017]. Madrid: Turner Publicaciones S. L., 2017.

HANKE-SCHAEFER, Adelheid. “Poesía intelectual”: ¿una poética de la traducción? Anotaciones al poemario *La cifra*, de Jorge Luis Borges. In: DE TORO, Alfonso (org.). *Borges poeta*. Hildesheim; Zürich; New York: Olms, 2010. p. 55–69.

LEÓN-DUFOUR, Xavier. *Diccionario del Nuevo Testamento* [Dictionnaire du Nouveau Testament, 1975, 1978, 1996]. Tradução de Santiago García Rodríguez. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2002.

PADILLA, Ignacio. Borges en los infiernos. In: FINE, Ruth; BLAUSTEIN, Daniel (orgs.). *La fe en el universo literario de Jorge Luis Borges*. Hildesheim; Zürich; New York: Olms, 2012. p. 137-143.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia* [1972]. Santiago: Tajamar, 2008.

PLATÓN. *Fedón*. In: PLATÓN. *Diálogos: Gorgias, Fedón, El banquete*. Tradução de Luis Roig de Lluís. Madrid: Austral; Espasa Calpe, 2007. p. 145-221.

ROMERA, Lucrecia. Jorge Luis Borges: poesía y evangelio. In: FINE, Ruth; BLAUSTEIN, Daniel (orgs.). *La fe en el universo literario de Jorge Luis Borges*. Hildesheim; Zürich; New York: Olms, 2012. p. 145-175.

SALVADOR, Gonzalo. *Borges y la Biblia*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2011.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Introducción a la filosofía de la mitología* [*Historisch-kritische Einleitung in die Philosophie der Mythologie*, 1842–1845]. Tradução de Yago López F. Salamanca: Sígueme, 2023.

ZWANCK DE BARRERA, María Isabel. *Borges, paso a paso*. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2013.

Anexo: el poema

EL CÓMPLICE

Me crucifican y yo debo ser la cruz y los clavos.	1
Me tienden la copa y yo debo ser la cicuta.	
Me engañan y yo debo ser la mentira.	
Me incendian y yo debo ser el infierno.	
Debo alabar y agradecer cada instante del tiempo.	5
Mi alimento es todas las cosas.	
El peso preciso del universo, la humillación, el júbilo.	
Debo justificar lo que me hiere.	
No importa mi ventura o mi desventura.	
Soy el poeta.	10

Recibido en: 08/07/2026.

Aprobado en: 11/07/2026.