



"On his Blindness": Borges, Milton y la ceguera

Brenda Sánchez

Departamento de Letras

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional del Cuyo

la_berenda@hotmail.com Mendoza - Argentina

El hecho central de mi vida ha
sido la existencia de las palabras
y la posibilidad de entretejer y
transformar las palabras en
poesía.¹

Borges, Jorge Luis.

La poesía -manifestó [Borges]
alguna vez-
tiene una entrañable amistad con
la ceguera.²

Alifano, Roberto.

El tema de la presente investigación es la ceguera en la obra lírica de Jorge Luis Borges.

Nuestro corpus está constituido por cinco sonetos: “*On his blindness*” (OHB1) de *El oro de los tigres* (1972), “*El ciego I*” (EC1) y “*El ciego II*” (EC2) publicados en dos volúmenes, *El oro de los tigres* y *La rosa profunda* (1975), “*Un ciego*” (UC) de *La rosa profunda* (1975), “*On his blindness*” (OHB2) de *Los conjurados* (1985).³

Consideraremos solo parcialmente el “*Poema de los dones*” (PD) de *El hacedor* (1960) y “*Elogio de la sombra*” (ES) de *Elogio de la Sombra* (1969), ya que, por razones métricas, temáticas y estilísticas creemos que los sonetos forman un todo homogéneo y que, si bien estos dos poemas antes mencionados comparten núcleos temáticos, son más las divergencias que las convergencias que presentan con el resto de los textos del corpus.

Todos los poemas sobre la ceguera fueron compuestos a partir de 1955, es decir, que no incluimos en este análisis ningún texto de sus primeros tres volúmenes poéticos.

Los puntos a desarrollar en la primera parte serán la ceguera como destino, la degradación del mundo exterior, y el problema del conocimiento del mundo y de sí mismo.

Intentaremos desentrañar, también, los campos léxicos relacionados con el tema de la ceguera, las estructuras sintácticas más frecuentes y los procedimientos estilísticos comunes.

En la segunda parte del trabajo estudiaremos las relaciones intertextuales que se establecen entre los sonetos “*On his blindness*” y “*Un ciego*” de *La rosa profunda* y “*On his blindness*” de *Los conjurados*, con los sonetos 19 y 22 del poeta inglés John Milton.

Tomado los poemas de la *Obra poética* de Borges, editada en Colombia, en 1998 y de las *Obras Completas* publicadas en San Pablo en 1994, ambas editadas por Emecé. Consultamos, también, conferencias pronunciadas por el poeta en el Teatro Coliseo de Buenos Aires en 1977 y en Harvard entre 1967 y 1968.

En las *Obras Completas*, los dos sonetos comprendidos bajo el título de “*El ciego*” aparecen tanto en *El oro de los tigres* (1972) como en *La rosa profunda* (1975), mientras que en la *Obra poética* figuran solo en esta última colección.

En el prólogo a *La rosa profunda* sostiene Borges que la poesía debe comunicar un hecho preciso y tocarnos físicamente.

En las páginas siguientes, analizaremos cuáles son los hechos que nos comunica la poesía de Borges sobre la ceguera, y cuáles son los procedimientos que nos producen emoción o admiración y que nos sumergen enteros en el hecho estético de la lectura.

Todos los poemas borgeanos del corpus tienen la estructura de soneto inglés⁴: tres cuartetos y un dístico que cierra, concluye, lo antes dicho. Tiene más concentración y fuerza expresiva que el soneto de tipo italiano, que Milton utiliza en los poemas 19 y 22.

Todos son endecasílabos, excepto "*El ciego II*" que es alejandrino.

La ceguera como destino

En una conferencia de 1977⁵, Borges afirma que la ceguera es un don del destino, y que, por otra parte, no es un modo de vida enteramente desdichado, ya que "el bien del cielo puede estar en la sombra".

El destino es el encadenamiento de sucesos considerados como ineludibles. Borges presenta la ceguera como algo que le tocó en reparto. En el "*Poema de los dones*" dice que "Algo que no se nombra / con la palabra *azar*, rige estas cosas" (PD, vv. 25-26)

El poeta hace explícita su aceptación intelectual del designio de Dios o del destino porque estos tienen una razón de ser. Usualmente, la palabra *dor*⁶ tiene una connotación positiva, que contrasta con nuestra idea negativa de la ceguera. Borges sostiene, tanto en el "*Poema de los dones*" como en su conferencia ya mencionada, una actitud de aceptación y mesura frente a la ceguera. No quiere que la veamos como una desdicha sino como un regalo de Dios. Pero, ciertamente, aún en este poema, el primero con respecto a este tema, se evidencia el profundo dolor del poeta frente a sus limitaciones y a la pérdida de "*este querido/ mundo*" (PD, vv. 37-38) que se esfuma para él.

Esta postulación de la ceguera como destino trae aparejado el interrogante acerca de las causas. Ya desde el "*Poema de los dones*"

aparece la palabra *anatema* (PD, v.36), maldición. Alguien está maldito por algo que ha hecho con lo cual ha ofendido a un ser superior. Una maldición conlleva un castigo. Ese don sería su castigo y a la vez su posibilidad de expiación al transmutar, por medio de la creación verbal, sus pobres circunstancias individuales en obras eternas por la belleza.

A partir de *El oro de los tigres* (1972) aparece fuertemente explícita la noción no de que se le dio algo, sino de que se le arrebató lo que le pertenecía: el mundo exterior, los libros, la compañía. Aparecen términos como *despojar* (EC1, v.1), *hurtar* (EC2, v.4), *ser indigno* (OHB1, v.1).

En tensión ascendente, la ceguera es vivida y expuesta en los poemas como algo angustiante, y, aunque estos sean de contenida emoción, aflora la angustia del poeta a través de lexemas como *prisionero* (EC1, v.11), *acecha* (OHB2, v.8 y EC1, v.9), *pesadillas* (EC2, v.13).

La idea de la ceguera como destino está presente fundamentalmente en el "*Poema de los dones*" y tangencialmente en "*Elogio de la Sombra*": la ceguera es, en este caso, uno más de los caminos que lo llevan a su centro y es quizás el que posibilita el acceso a su clave.

Degradación del mundo exterior

En el "*Poema de los dones*" el mundo se le brinda y él no puede tomarlo. A medida que avanza la enfermedad, este se vuelve amenazante y constituye una fuente de peligros: lo vigila (animización), lo ve, pero él no puede distinguirlo.

El desnivel acecha. Cada paso
Puede ser la caída.
(EC1, vv. 9-10)

Esta percepción de hostilidad creciente es generada por la imposibilidad de conocer la realidad física circundante. Al no poder verlas, las cosas adquieren un matiz de irrealidad y pesadilla. A esto se suma la sensación de desvalimiento y la necesidad de tener a alguien a su lado. La soledad y la impresión de aislamiento del resto de las personas son constantes en estos poemas.

El poeta siente que aún las cosas más cercanas del mundo exterior se alejan y extrañan. Esto sucede incluso para él mismo, su imagen se vuelve ajena. No puede establecer una relación entre él y la cara que le devuelve el espejo, por eso no la siente propia.

Se establece una clara diferencia entre el mundo percibido por los sentidos, recordado por el poeta y su mundo con leyes propias: lento, adormecido y con sabor a eternidad.

(...) Soy el lento
Prisionero de un tiempo soñoliento
Que no marca su aurora ni su ocaso
(EC1, vv. 10-12)

Dentro del corpus se presenta una gradación ascendente en la medida en que la pérdida de la visión es cada vez más limitante para el poeta. En el "*Poema de los dones*", éste se lamenta de la imposibilidad de leer. Los libros, es decir, el conocimiento a través de la palabra escrita, están vedados para él.

En "*Elogio de la Sombra*", no solo son los libros los vedados, sino que el mundo exterior se ve reducido, limitado. Ya en este poema se mencionan los elementos que serán recurrentes en el resto del corpus para hacer referencia al mundo exterior. Estos son: los

rostros, las mujeres, la ciudad, los libros, el cielo, las rosas, las aves. Este universo perdido solo es asequible al poeta a través de la memoria.

Es frecuente la dicotomía entre la diversidad que pierde y la uniformidad en la que está sumido. El mundo que se desvanece tiene amplias dimensiones, es *hondo* (OHB1, v.2) , *diverso* (EC1, v.1) , *cercano* (EC1, v.3) , *profundo* (EC2, v2 y EC1, v.4) , *con perfiles definidos*, *alto* (OHB2, v.12), colorido (OHB1, v.8 y OHB2, vv. 2 y 12). Se refuerza y enfatiza la noción de que antes, cuando veía, las cosas eran *cóncavas* (EC2, v.2), *hondas y profundas*. Al tener la visión limitada, el poeta no sólo ha perdido la captación visual de las formas precisas, sino también algunas dimensiones.

Por el contrario, el mundo de la tiniebla es *secreto* (OHB1, v.2), *invisible* (OHB1, v.7 y UC, v.5) , *silencioso* (OHB1, v.8) , *distante* (EC1, v.3) , *indefinido* (EC2, vv.5, 9 y 11) , *soñoliento* (EC1, v.11) , *vano* (EC2, v.8), *gris* (EC2, v.11) , *amarillo* (EC2, v.13) , hecho de palabras (EC1, vv. 13-14 y OHB2, v. 14) y de memoria (EC1, v.6) , *insípido* (EC1, v.14), homogéneo (OHB2, v.3). Este mundo es *oscuro y ancho*. Lo siente así porque es inasible. Todo lo que va más allá de sus dimensiones corporales es grande, inabarcable, incognoscible y, por ende peligroso.

En cuanto a los colores, en el mundo que se esfuma, predominan el *oro* (OHB1, v.8; UC, v.8 Y OHB2, v.12), el *rojo* (EC2, v.9 y OHB1, v.8) y el *azul* (EC2, v.9). También hay sustantivos que llevan en sí mismos, implícito, el sema del color, como *rosas* (OHB1, v.4; UC, v.12 y EC2, v.12) . Las tonalidades son tan añoradas por el poeta que no aparece la palabra cielo, sino que se lo designa con una metonimia, el *azul* (OHB1, v.12 y EC1, v.4).

En el mundo de la ceguera predomina el gris y también la luz. Es llamado por el poeta *neblina luminosa* (OHB2, v.2). También aparece

el amarillo. Se establece aquí una llamativa diferencia entre el oro y el amarillo. Creemos que el amarillo que puede ver es vago y deslucido, mientras que el oro que imagina concentra todas las cualidades del amarillo en abstracto. Se suceden los adjetivos *vano*(EC2, v.8; UC, v.10) , *mero* (EC1, v.8) , *inútil* (EC2, v.10), que comparten los rasgos semánticos de lo falto de realidad, lo hueco, vacío, infructuoso o sin fundamento. *Vano* es casi un adjetivo tic⁸ en los poemas de esta temática.

A medida que avanza la ceguera, al no poder identificar sensorialmente los objetos, llega a un grado de máxima abstracción que hace casi imposible la individualización y la apropiación intelectual y emotiva de los mismos. En el plano estilístico, hay una generalización léxica que supone la indeterminación de los objetos. Colores precisos como azul y rojo pasan a ser *voces*, y los objetos definidos, *cosas*. La idea de vacuidad se sustenta en la imposibilidad de aprehensión sensorial de los mismos. Abundan las palabras *forma*(EC1, vv.6 y 7; EC2, v.14 y OHB2, v.4) y *cosa* (EC2, v.11 y OHB2, v.3) , que connotan objetos no específicamente determinados.

Este mundo, constituido por formas indeterminadas, es homogéneo. Contribuyen a la uniformidad la gama grisácea y amarillenta que todo lo tiñe, la ausencia de precisión en los contornos de los objetos y el tiempo detenido del poeta, que no puede percibir los cambios de luz.

El poeta siente que su existencia está parcializada, cercenada al mundo interior. Este está formado por el recuerdo de las personas (EC1, v.2 y EC2, vv.5-6), la constante recuperación y refundición en su memoria de los textos leídos (OHB1, vv.9-11), la fantasía y la creación literaria como posibilidad de posesión equiparable al universo perdido. La literatura se presenta como capaz de crear un universo propio donde el poeta vive, un mundo hecho de palabras (EC1, vv.13-14 y OHB2, vv.13-14). Estas palabras serían esenciales, creadoras. Ya en el último poema del corpus, "*On his blindness*" de

Los conjurados, el mundo es como una idea. Este despojamiento vital que sufre el poeta tiene una correlación en el plano estilístico. Indaga en lo esencial de las formas. Busca alejarse de lo innecesario para llegar a lo que nombra, y que nombrando, crea.

En "*El ciego I*", repite en varios versos y especialmente en el dístico final, que trabaja como conclusión del soneto cerrando todas las líneas tendidas en los versos anteriores, que él debe *labrar* (v.14) , es decir, construir, edificar, su propio e *insípido* (v.14) universo por medio de las palabras. Así, la poesía, la palabra poética es la manera de edificar un mundo, de no sentirse suspendido en esa nada luminosa.

Es interesante resaltar que *insípido* es un adjetivo perteneciente a la esfera semántica del gusto, cuando él está impedido, en realidad, para percibir formas y colores, no sabores. Parecería que la pérdida de la vista lo alejara de toda la gama de posibles percepciones. No nombra sonidos ni texturas. El olfato no es suficiente para distinguir y diferenciar.

- (olfato) "*en el jardín aspiro/ (...) una lóbrega rosa de la tiniebla*" (EC2, vv.11-12)
- (tacto) "*con la mano exploro/ mis invisibles rasgos*" (UC, vv.5-6)

En los versos anteriores el poeta realiza una acción de percepción sensorial distinta de la vista, pero la adjetivación del objeto directo es totalmente visual y su connotación negativa nos da la pauta de una imposibilidad de conocimiento completo y satisfactorio sin el sentido de la visión.

En el verso "*silenciosas multitudes de oros y de rojos*" (OHB1, vv.7-8) mezcla dos fenómenos percibidos con distintos sentidos, la vista y

el oído. Son silenciosas porque el poeta no tiene indicios de su existencia en su mundo de ciego.

En todos los sonetos encontramos verbos de percepción sensible e intelectual: *explorar* (UC, v.5) , *vislumbrar* (UC, v.7) , *interrogar* (EC2, v.7) , *pensar* (UC, vv.12, 13 y 14) , *no saber* (UC, vv. 1, 3 y 14) , *ignorar* (OHB2, v.9) , *reconocer* (OHB2, v.11), *mirar* (EC2, v.10 y UC, vv.1 y 2), *ver* (EC2, v.10 y UC, v. 13) ; lo que sumado a la preeminencia del verbo *ser* (OHB1, v.9; EC1, vv. 2, 10 y 13; EC2, vv.3, 9 y 11; UC, vv. 8, 10 y 14; OHB2, v.6) ratifica la idea de la necesidad del yo de conocer, es decir, de buscar por medio de los sentidos los datos indispensables para una comprensión intelectual del mundo y de sí mismo.

Las acciones que realiza el yo se repiten en los poemas (recurrencia léxica). Podemos clasificarlas en 3 grupos:

- *explorar, errar* (PD, v. 29) , *fatigar* (PD, v. 15) :todas tienen el sema o matiz de cansancio, de algo superior a las fuerzas de yo que las realiza
- *vislumbrar, mirar, ver*. insistencia en el mirar y en su imposibilidad. Se establece y profundiza la diferencia semántica entre el mirar y el ver.
- *pensar, no saber, ignorar, interrogar, reconocer*. pertenecen a la esfera semántica del mundo interior y connotan fatiga e dificultad de acceso al conocimiento.

El poeta postula que la esencia de los objetos radica en gran medida en su forma, su color y su aspecto, es decir en las características perceptibles por medio de la vista. La esencia de la rosa no está en su textura ni en su perfume, sino en todos los factores que hacen de ella una rosa.

La ceguera plantea una relación conflictiva entre la razón y los sentimientos del poeta. Éste quiere aceptarla, quiere pensarla como destino, como algo ineludible, como castigo; busca consuelo, pero nada de esto lo apacigua en su dolor y angustia.

Es llamativa la insistencia del poeta en poner sus ojos en el centro de la atención: *gastados ojos* (OHB1, v.5) , *ojos agotados* (EC2, v.7) , *ojos sin luz* (PD, v.6) . Al igual que Milton en el soneto 22 (“*idle orbs*” 22, v. 4) , Borges no habla de un poeta ciego, sino de unos ojos ciegos, posiblemente con la intención de no suscitar la condolencia en el lector, de no rebajar su estado a “*lagrima o reproche*” (PD, v. 1)

Los sentimientos de desdicha del yo afloran particularmente a través de los adjetivos: *lóbrega rosa de tiniebla* (EC2, v.12) , *insípido universo* (EC1, v.14) , *inexplorada enciclopedia* (OHB2, v.10) , *querido/ mundo* (PD, v.37-38) . La precisión en la colocación de los adjetivos y su ubicación antepuesta al sustantivo que acompañan actúan por contraste con la austeridad imperante en los poemas realzando la carga semántica de los mismos.

En su artículo “La Metáfora” (1952), Borges señala la importancia de una emoción que justifique la metáfora. Esta emoción es compartida por el autor y por el lector, el primero en el momento de la escritura y el segundo en el de la lectura.

Borges señala en numerosos artículos que las metáforas corresponden a afinidades íntimas, esenciales entre las cosas, y que, por esto mismo, ya fueron escritas alguna vez. Podemos observar que en los poemas de nuestro corpus hay, en primer término una búsqueda deliberada de estos vínculos necesarios entre palabras, y, en segundo lugar, una actitud de despojamiento, un rehuir conciente de lo accidental, lo sorprendente y lo accesorio, tanto en la utilización de artificios retóricos, como en los planos léxico y fonológico.

La ceguera se denomina por su efecto: *sombra* (OHB1, v. 10; UC, v. 5) , *penumbra* (OHB1, v. 6; OHB2, v. 14) , *neblina* (OHB2, v. 2 y 6) . Borges repitió en numerosas oportunidades que el mundo del ciego no es oscuro como la gente lo imagina, sino una “*neblina luminosa*” (OHB2, v. 2) . Elige estos términos deliberadamente porque consisten en una metáfora tradicional perteneciente al acervo cultural occidental desde tiempos remotos y poseen esa “*secreta simpatía de conceptos*”⁹ de la que Borges hablaba. Por otra parte, lo oscuro establece una relación de asociación semántica con lo oculto y lo secreto, y este mundo que pierde se transforma en algo inaccesible y cerrado, vedado para el poeta.

Utiliza el recurso de la parte por el todo: *rostros* (por personas), *calles* (por ciudad), *azul* (por cielo). A su vez, estos elementos léxicos en conjunto configuran una sinécdoque del mundo exterior. Al individualizar la perdida realidad sensible en rasgos concretos logra mayor concentración emocional.

En cuanto a la sintaxis, las construcciones más abundantes son las proposiciones subordinadas adjetivas y los complementos predicativos, especialmente de tipo obligatorio.

Hay una preponderancia del verbo *ser* sustentada, por una parte, en la necesidad de definición de sí mismo y de los objetos, y, por otra parte, en el afán de precisar contornos y de sentar los límites de su propio yo y de las cosas del inseguro y difuso mundo circundante.

El verbo *ser* con respecto al mundo designa el estado que las cosas tienen, o han adquirido. No usa *se han vuelto*, sino *son*. Este afán de definición inmoviliza las cosas. A esto se suma el sentimiento de tiempo detenido del poeta, que no alcanza a percibir la degradación de las personas ni la corrupción de lo objetos por el paso del tiempo, como así tampoco los cambios de luz que determinan el día y la

noche. Hay una impresión de inmovilidad, una evocación de cosa eterna sugerida por el poeta.

El tiempo dominante es el presente. Según Weinrich¹⁰, este es el architiempo, o tiempo con perspectiva cero en el mundo comentado. No tiene orientación temporal.

El otro tiempo utilizado con frecuencia es el pretérito perfecto. Dice Weinrich que el hablante utiliza este tiempo cuando se refiere a un pasado afectivamente próximo. Aunque el mismo haya quedado atrás, para el *yo* que habla tiene una estrecha relación con las cosas presentes.

Este “estar en presente” se ve reforzado por los adverbios temporales: *ahora* (OHB1, v.2 y EC2, vv. 9 y 13) , *ya* (UC, v.4 y OHB1, v.5) , *hoy* (EC1, v.3) , *al cabo de los años* (OHB2, v.1).

Son los caminos que han confluído para que se produjera este estado de cosas.

El problema del conocimiento del mundo y de sí mismo.

La ceguera se presenta al poeta como un conocimiento incompleto del mundo.

En “*Elogio de la Sombra*”, el poeta plantea la posibilidad de autoconocimiento y la proximidad de la revelación de su identidad, posibilitada por la ceguera, que se constituiría en un medio para acceder a su propia clave, para descifrar su enigma.

Esto se sustenta en la concepción tradicional de que el ciego es quien tiene los ojos vueltos hacia dentro, hacia sí mismo. Este es el planteo teórico de Borges (conferencia y prólogos), pero en un poema más tardío expresa la contradicción. Quiere convencerse de

que solo perdió la superficie de las cosas pero necesita ver su cara para conocer su identidad (UC).

Aparece aquí el problema de la identidad, para el que Borges ha ensayado distintas respuestas:

1. llegar a su clave por medio de la introspección: Posibilidad que se plantea en el poema "*Elogio de la Sombra*". Ahonda en la exploración en el mundo interior. Esta actitud tiene relación con el sentimiento de soledad y desvalimiento del poeta.
2. acceder al conocimiento de sí mismo por medio de la visión (lo sensorial): presente en "*Un ciego*". Idea de que los rasgos de su cara encerrarían la respuesta de su propia identidad.

Borges es Borges por sus sentimientos, por sus pensamientos, por *los caminos que confluyen en su secreto centro* (ES), pero también por su rostro que para él es inaccesible (UC). La memoria es una ayuda. Es sencillo oler la rosa y acariciar sus pétalos e imaginar una rosa uniendo y depurando una imagen de rosa estándar entre las miles de nuestra memoria. ¿Cómo puede lograr componer una imagen de su rostro a partir de los escasos datos táctiles? ¿A partir del recuerdo? Esa ya no será su imagen. Por otra parte, la memoria no es fidedigna. Él mismo la denomina "*una forma del olvido*" (EC1, v.6).

También la cara de una persona es parte de su individualidad y por eso mismo de su esencia, porque le es exclusivamente propia.

3. conocer su identidad por medio de la semejanza con otros: se establece un destino semejante con Groussac en el "*Poema de los dones*" y con Milton en "*Un ciego*" y los dos sonetos "*On his blindness*".

En este sentido, en su conferencia sobre la ceguera refiere una lista de ciegos que han tenido una estrecha vinculación con la literatura: Homero, Tamiris, Milton, Groussac, Mármol, Prescott y Joyce.

En la citada conferencia, Borges hace explícitos los puntos en común entre él y el poeta inglés. Estos son: la temprana conciencia de su destino literario, la soledad, la memoria y la escritura en la sombra.

Del mismo modo, Milton, en su *Paraíso perdido* se coloca al final de una serie de cantores ciegos, Homero y Tamiris, y de profetas, Tiresias y Fineo. Borges, al traer a la memoria del lector las páginas de Milton, entroncaría también en esta línea de vates ciegos de la literatura occidental.

Borges y Milton

Goloboff, en su *Leer Borges*¹¹, afirma que el intertexto coadyuva al encuentro del yo mediante el otro, y que propicia el sentido ecuménico de la literatura ya que esta es lo esencial, no los individuos.

Borges considera la literatura “como una especie de colaboración, el lector contribuye a la obra, enriquece el libro”¹². Ya que el lector recrea el hecho estético, se produce una identificación entre este y el poeta en el acto de la lectura. Por esto, Borges, lector de Milton, puede completar y ser co-creador de una obra que pasa a pertenecer a ambos y a toda la literatura.

Borges, lector apasionado de la literatura inglesa, se inserta en una tradición literaria para establecer un diálogo de lector, re-creador, productor y co-creador de textos.

La posibilidad de lectura intertextual de los sonetos de Borges que proponemos está sentada en las menciones explícitas de nuestro autor. Éste, no es un apasionado de la literatura de Milton. Prefiere otros poetas ingleses. Cabría preguntarse, entonces, porqué lo toma como referencia en sus sonetos.

Borges mismo menciona los puntos en común entre ambos: una misma limitación física, la ceguera y un destino común, el literario. Ambos poetas perdieron la vista y escribieron gran parte de su obra en la sombra.

En este estudio, intentaremos ver en qué formas el poeta argentino actualiza estos textos del siglo XVII.

La primera similitud notoria es formal. En todos los casos se trata de sonetos. Borges elige el subtipo inglés y Milton el italiano¹³.

“*When I consider...*” fue escrito entre 1652 y 1655. El soneto es llamado posteriormente “*On his blindness*” (Sobre su ceguera) por los compiladores de la obra miltoniana. Este poema presenta una estructura bipartita en forma de diálogo. En cuanto a los recursos, sobresale la utilización del intertexto bíblico (19, v.3), bajo la forma de alusión a la Parábola de los Talentos (Mateo 25.14-28).

El poeta inglés expone en sus sonetos 19 y 22 algunas ideas esenciales presentes en el resto de su obra:

- la aceptación en la fe como forma de servicio pasivo a Dios (19, vv.4, 10 y 11)
- la confianza en Dios (22, vv. 6-7)
- la idea del servicio (19, v.5)
- la ceguera como impedimento para la creación literaria (19, vv.3-4)
- la ceguera como crisis vital que conlleva planteos de tipo religiosos (19, v.7)

Milton fue un tradicionalista en poesía. Su obra tiene un marcado carácter puritano. En toda ella es axial la concepción de que los males del hombre son causados por sus faltas, y que este debe aceptar el suave yugo de Dios ya que el Señor es benevolente, comprensivo y justo¹⁴.

Pérez, en su libro *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges*¹⁵ afirma que la cita relativiza el concepto de autor, plantea un conflicto de autoridad, produce la interrelación en el texto de distintas voces de hablantes diferentes y que si es punto de partida, el texto puede transformarse en una glosa.

Implica la aceptación de la tradición, es decir, incorporarse con su discurso al discurso de la literatura universal.

La elección de Milton responde a una búsqueda de clasicismo por parte de Borges. Por otra parte, la cita no nos refiere directamente a Milton, sino a la literatura de Milton y específicamente a su literatura con tema sobre la ceguera. Es decir, que los sonetos de Borges tienen dos referentes: en primer lugar, el propio poeta y su ceguera, y en segundo lugar, la literatura de Milton sobre el tema.

El poema "*On his blindness*" de *El oro de los tigres* comparte con el soneto miltoniano rasgos en el plano forma y en el plano retórico: la estructura bipartita y la referencia intertextual.

	Milton " <i>Soneto 19</i> "	Borges " <i>On his Blindness</i> " (de <i>El oro de los tigres</i>)
Estructura	1 ^{er} momento: vv. 1-8 2 ^o momento vv. 8-14	1 ^{er} momento: vv. 1-8 2 ^o momento: vv. 9-14
Referencia intertextual	v.3: Alusión bíblica (Parábola de los Talentos)	Título: Alusión al soneto 19 de Milton

Se propicia, de esta manera, un diálogo de primer grado con Milton y al mismo tiempo, otro de segundo grado con el intertexto bíblico de sus sonetos. Esta propuesta de lectura ensancha el abanico de interpretaciones y aporta mayor espesor a la obra.

Establecemos así un corpus de textos relacionados sincrónicamente por autor, temas y afinidades léxicas y otro corpus diacrónico ligado por el tema común aunque con distintas perspectivas de enfoque en cada uno de los autores que responden a diferentes sistemas ideológicos.

En ambos está presente la idea de que nuestros males han sido ocasionados por nuestras faltas (OHB1, v.1 "*Indigno*", predicativo subjetivo obligatorio que estructura todo el poema) y en los dos el tono es de contenida melancolía y aceptación intelectual, no emocional.

Ambos autores lamentan en sus poemas la imposibilidad de escribir, de concretar materialmente la creación literaria.

· *And that one Talent which is death to hide /Lodg'd with me
useless (19, vv.3-4)*

· *Indigno (...)/ de estas líneas que son el alfabeto/ que ordenan
otros (OHB1, vv.1-4)*

Los dos sonetos expresan una actitud de pasividad por parte del poeta, que se detiene, espera y no pide. Esta conducta no está teñida, en el poema de Borges, por la idea de servicio de Dios.

Milton busca consuelo en el Señor, a quien concibe justo y compasivo. Esta seguridad de que su ceguera responde a razones divinas que él no alcanza a comprender, le proporciona la convicción de que la misma es una prueba de Dios, un *leve yugo* (19, v.11) que debe soportar con esperanzada resignación.

Borges, en cambio, vive angustiado por la idea de la fe y la busca a través de lo intelectual. Sabe que sus intentos están condenados de antemano porque la razón no es el camino de la revelación. Su agnosticismo no le permite alcanzar el ansiado consuelo. Si no hay algo más allá que justifique la ceguera, si no hay un fin trascendente después de tanto dolor, no existe ninguna posibilidad de resignación para el poeta.

El último poema del corpus, "*On his blindness*" de *Los conjurados*, no habla de la literatura. Está centrado en la ceguera y en sus consecuencias sobre el escritor como hombre, no ya como poeta. Tiene mayor vinculación con el 22 de Milton que con el 19.

Presenta los efectos de la ceguera sobre el yo y la conflictiva relación de éste con el mundo.

En el soneto 22, Milton menciona lo que añora del mundo perdido: *ciudades, sol, luna, estrellas, hombres, mujeres* (22, vv.5-6). Se dice *contento* (22, v.14); con el corazón y las esperanzas intactas (22, vv.7-8). Lo sostienen su fe en Dios y su noble misión, la defensa de la libertad (22, v. 11). Milton declara su sosiego espiritual y su confianza en Dios, que lo ayuda a soportar las penurias de su estado. Aunque ha perdido la vista, no ha perdido, sin embargo, el deseo de escribir y de servir a Dios de esta manera, enfrentando la adversidad con fortaleza de espíritu.

La deixis intertextual está dada por la colocación del título de los sonetos en su idioma original, el inglés en los dos sonetos borgeanos "*On his blindness*", y en "*Un ciego*", por el verbo *repetir*(UC, v. 9) seguido de la proposición sustantiva donde se introduce el texto ajeno

Repito que he perdido solamente
La vana superficie de las cosas.
(vv. 9 - 10)

Las palabras citadas pertenecen al verso 13 del soneto 22 de Milton, "*the worlds vain mask*". Borges retoma el discurso del poeta inglés a través del verbo *repetir*, que implica algo que se ha dicho antes y que se retoma para su fiel reproducción. Si embargo, nuestro poeta hace suyas las palabras de Milton (repite) para después refutarlas. Parecería que quiere aceptarlas, pero no puede. Su consentimiento es intelectual, no emocional.

Aunque la transcripción del verso 13 es bastante fiel, las palabras no tienen en el poema borgeano el mismo sentido que Milton les da en su soneto. Éste declara que el saber que perdió la vista en una tarea noble puede conducirlo contento, aunque esté ciego a través de la vana máscara del mundo. Es significativa la utilización, en Milton, del adjetivo *vain*, que, como mencionamos anteriormente, es recurrente en los poemas de Borges sobre la ceguera. En este caso, para el poeta inglés, la superficie de las cosas es vana porque allí no radica su esencia.

Según Graciela Reyes, en su libro *Polifonía textual*¹⁶, toda relación intertextual conlleva la tergiversación del sentido original. Borges toma la tradición para oponerse a ella. En el inicio del tercer cuarteto, el verbo *repetir* (UC, v.9) nos ofrece una connotación negativa. Borges quiere aceptar la postura de Milton pero su escepticismo se lo impide. Para él la vista una de las vías más importante de conocimiento, y no puede resignarse a perderla. En esta tergiversación semántica dada, en parte, por la recotextualización sintáctica del verso como proposición subordinada sustantiva dependiente de un verbo *dicendi*, radica la diferencia de tono entre los dos poemas.

Graciela Reyes indica también que la tergiversación se produce en dos planos: el de la recontextualización ya visto, y el de la traducción. Milton habla de "*the worlds vain mask*" y Borges traduce por "la vana superficie de las cosas". En algunas conferencias¹⁷ el escritor

argentino se explaya sobre el problema de la traducción y sostiene que esta también es creación. No considera literariamente valiosas las traducciones *ad pedem litterae*.

El yo del poema de Milton es un yo seguro que no duda de sí mismo. Su guía es la confianza en su causa y en el arbitrio de Dios. El yo del poema de Borges, por el contrario, es un yo incompleto, que niega la posibilidad de conocimiento de sí mismo. Su propia imagen devuelta por el espejo le es ajena, es otro el anciano que acecha (UC, v3) .

El predicativo subjetivo que utiliza Milton es *content* (22, v.14), y que usa Borges es *lento* (UC, v.5). El primero pone énfasis en la fortaleza de su espíritu para salir adelante aunque esté ciego. Las limitaciones que padece son vistas como una contingencia. Su fortaleza espiritual se asienta en la fe, ya que el poeta se considera un instrumento de Dios. Borges, en cambio, pone el énfasis en sus debilidades y restricciones impuestas por la ceguera.

En el libro tercero (vv. 22-55) de *El Paraíso Perdido*¹⁸, Milton señala lo que añora: *día* (“*no vuelve nunca para mí*”: idea de noche eterna, de tiempo detenido), *crepúsculos*, *auroras*, *flores*, *rosas*, *rebaños*, *rostros humanos*. Este mundo exterior vedado es suplantado por “*nubes y tinieblas que nunca se disipan*” y que lo *rodean*. Este verso se repite casi sin variaciones en “*On his blindness*” de *Los Conjurados*: “*me rodea / una terca neblina luminosa*” (vv.1-2).

Borges considera la ceguera como un instrumento y afirma que todas las cosas le han sido dadas al hombre para un fin. El fin de la ceguera, para nuestro poeta, es “*trasmutar las circunstancias miserables de nuestra vida en cosas eternas*”¹⁹. Se contraponen, así, dos sistemas de creencias: para Milton la ceguera es un instrumento de Dios y el fin es el servicio del Señor, la aceptación del *leve yugo* (“*mild yolk*”¹⁹, v.11) que este nos impone.

En cuanto al problema de la polifonía del sujeto, en los dos sonetos borgeanos "*On his blindness*" encontramos dos voces, la de los comentaristas de Milton y la del propio poeta. Los compiladores de Milton ahora también dan nombre al soneto de Borges de una manera tradicional.

En "*Un ciego*" también son audibles dos voces: la de Milton que habla en la pluma de Borges mediante el estilo indirecto, y la del propio Borges que nos proporciona la fuente de la que ha tomado su cita.

Creemos que la utilización de intertextos que remiten a un poeta canónico en la historia de la literatura occidental responde a la intención de sumarse a ese ideal del poeta ciego que alza su voz por encima de sus limitaciones y que a través de la palabra poética vence el tiempo y alcanza la eternidad.

Conclusión

La ceguera en la obra lírica de Borges es vista como una maldición, especialmente en los poemas más tempranos sobre el tema.

A medida que avanza la enfermedad, el mundo exterior sufre una degradación y se torna temible para el poeta, que no puede conocerlo. Éste pierde la percepción de los colores y de los perfiles, lo que produce la imprecisión, uniformidad e indefinición de la realidad circundante y conlleva, en los poemas, una generalización léxica en el plano del vocabulario.

El poeta se vale de metáforas tradicionales para designar el mundo de la ceguera. Otro recurso utilizado es la sinécdoque; el mundo exterior que se aleja está aludido en una serie de elementos que

condensan mayor carga afectiva para el poeta (calles, cielo, rostros).

Con respecto a los tiempos verbales, predomina el presente, en un afán por definir el mundo circundante que se pierde indefectiblemente.

A causa de la ceguera, el conocimiento del mundo y de sí mismo se torna conflictivo. En la búsqueda de respuestas al problema de la identidad, el poeta ha ensayado diferentes posibilidades de acceso al conocimiento de sí. Éstas son: la introspección, el conocimiento a través de lo sensorial (visión) y la semejanza de destinos con otros hombres.

La intertextualidad también tiene relación con el problema de la identidad. Borges busca a Milton como antes a Groussac para definirse a sí mismo a través del otro.

Borges acepta y se inscribe voluntariamente en una tradición clásica, basada por una parte, en la elección de Milton, y por otra parte, en la forma tradicional de sus poemas; a la vez que renueva su continuo y constante cuestionamiento sobre la fe.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA FUENTE

- BORGES, Jorge Luis. "*Poema de los dones*". En sus: *Obras Completas*. Tomo II. San Pablo, Emecé, 1994. p. 187
- _____. "*Elogio de la Sombra*". En sus: *Obras Completas*. Tomo II. San Pablo, Emecé, 1994. p. 395

- _____ "On his blindness". En sus: *Obras Completas*. Tomo II. San Pablo, Emecé, 1994. p. 477
- _____. "El ciego". En sus: *Obras Completas*. Tomo II. San Pablo, Emecé, 1994. p. 476
- _____. "Un ciego". En sus: *Obras Completas*. Tomo III. San Pablo, Emecé, 1994. p. 103
- _____. "On his blindness". En sus: *Obras Completas*. Tomo III. San Pablo, Emecé, 1994. p. 480
- MILTON, John. "Sonnet 19". En su: *The complete poetry of John Milton*. New York, Anchor, 1971, p. 242-243
- _____. "Sonnet 22". En su: *The complete poetry of John Milton*. New York, Anchor, 1971, p. 245

OTRAS OBRAS DE JORGE LUIS BORGES

- BORGES, Jorge Luis. *Arte poética*. Barcelona, Crítica, 2001.
- _____. *Siete Noches*. Bs. As., F.C.E., 1980.
- _____. *Obras Completas*. San Pablo, Emecé, 1994
- _____. *Obra poética*. Colombia, Emecé, 1998.

OTRAS OBRAS DE JOHN MILTON

- MILTON, John. *The complete poetry of John Milton*. Introduction, notes and variants by John T. Shawcross. New York, Anchor, 1971.
- _____. *Poemas y ensayos políticos*. Est. prel. J. S. Perednik. Bs. As., CEAL, 1982.

- _____. *El Paraíso perdido*. Pról. Joaquín A. Peñalosa, México, Porrúa, 1978.
- _____. *El Paraíso perdido*. Ed. y trad. Esteban Pujals, Barcelona, Altaya, 1997.

BIBLIOGRAFÍA ESPECIAL

- ALIFANO, Roberto. *Borges, biografía verbal*. Barcelona, Plaza & Janés, 1988.
- COMAS DE GUEMBE, Dolores. "Una poética de la ilusión: la enumeración en la poesía de Jorge Luis Borges". *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza 27, 1994, pp.147-161
- FLORES, Ángel. *Expliquémonos a Borges como poeta*. México, Siglo XXI Editores, 1984.
- GERTEL, Zunilda. *Borges y su retorno a la poesía*. New York, University of Iowa, Las Américas, 1967.
- GOLOBOFF, Mario. *Leer Borges*. Bs As., Huemul, 1978.
- JURADO, Alicia. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. Bs. As., EUDEBA, 1980.
- PÉREZ, A. R. *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges*. Madrid, Gredos, 1991.
- REYES, Graciela. *Polifonía textual; la citación en el relato literario*. Madrid, Gredos, 1984.
- SUCRE, Guillermo. *Borges, el poeta*. México, UNAM, 1967.
- WEINRICH, Harald. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid, Gredos, 1968.

[Anexo con los poemas](#)

NOTAS:

- [1] BORGES, Jorge Luis. "Credo del poeta" En: *Arte poética*. Barcelona, Crítica, 2001, p. 122
- [2] ALIFANO, Roberto. *Borges, biografía verbal*. Barcelona, Plaza & Janés, 1988, p. 166
- [3] En adelante se citará por la siguiente edición: BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. San Pablo, Emecé, 1994. Se colocarán entre paréntesis las siglas OHB1, EC1, EC2, UC, OHB2 que corresponden al título de cada poema.
- [4] Las dos fuentes clásicas del soneto son el italiano o petrarquista y el inglés o shakespeariano. El soneto de tipo italiano consiste en catorce versos endecasílabos divididos en dos cuartetos -rima ABBA ABBA- y dos tercetos, que pueden tener dos rimas (CDC DCD y variantes) o tres (CDE CDE y variantes). La forma del soneto inglés, que exige una adaptación a una lengua menos rica en rimas que el italiano, abarca tres cuartetos, cada uno rimado de diferente manera, y un dístico final que cierra el conjunto. El esquema de rimas es el siguiente: abab, cdcd, efef, gg.
- [5] BORGES, Jorge Luis. "La ceguera". En: *Siete Noches*. Bs. As., F.C.E., 1980 pp. 143-60
- [6] **Don**: (lat. *donu*) sustantivo masc 1 dádiva, presente. 2 bien natural o sobrenatural que se tiene, respecto a Dios, de quien se recibe: dones del Espíritu Santo, cualidades o disposiciones que Él comunica al alma con el fin de hacerla más apta para

recibir las mociones de la gracia actual. 3 gracia especial o habilidad para una cosa (Diccionario General de la Lengua Española VOX, Biliograph, S.A.)

[7] BORGES, Jorge Luis. "La ceguera". En: *Siete Noches*. Bs. As., F.C.E., 1980 p.155

[8] Seguimos a Jaime Alazraki que en su libro *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges; temas y estilo*, publicado en Madrid por Gredos en 1968, denomina tic a aquellos adjetivos recurrentes en la prosa de dicho escritor.

[9] BORGES, Jorge Luis. "La metáfora". En: *Historia de la eternidad*. Madrid, Alianza, 1998.

[10] WEINRICH, Harald. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid, Gredos, 1968.

[11] GOLOBOFF, Mario. *Leer Borges*. Bs As., Huemul, 1978.

[12] BORGES, Jorge Luis. "Credo del poeta".

[12] En: *Arte poética*. Barcelona, Crítica, 2001. pp. 142-143

[13] Cf. nota 3

[14] PEÑALOSA, Joaquín. "Prólogo". En: MILTON, John. *El Paraíso perdido*. México, Porrúa, 1978.

[15] PÉREZ, A. R. *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges*. Madrid, Gredos, 1991. P. 190

[16] REYES, Graciela. *Polifonía textual; la citación en el relato literario*. Madrid, Gredos, 1984.

[17] BORGES, Jorge Luis. "La música de las palabras y la traducción". En: *Arte poética*. Barcelona, Crítica, 2001.

[18] MILTON, John. *El Paraíso perdido*. México, Porrúa, 1978, p.
36

[19] BORGES, Jorge Luis. "La ceguera". En: *Siete Noches*. Bs.
As., F.C.E., 1980 pp. 143-60

© Brenda Sánchez 2002

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de
Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la
[Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite
el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario