

La cierva blanca:

Un motivo de la tradición literaria en la poética tardía de Borges

La composición, punto de partida de este trabajo, pertenece a *La rosa profunda* (1975)¹, poemario que inicia la etapa de lo que podemos llamar la obra tardía de Borges. En ella, el escritor se concentra en la poesía como género, y en un tipo de poesía de factura singularmente clásica. En efecto, “La cierva blanca” constituye una muestra de madurez interpretativa que logra cifrar en catorce versos alejandrinos un complejo temático cuyo eje retoma una imagen densamente significativa en la tradición, asociada de diversas maneras y en términos muy amplios, a la plenitud y su carácter inalcanzable.

Traslúcida e inmediata, la composición va desplegándose a lo largo de un equilibrado desarrollo. Refiere la fugaz visión de esta criatura que, como el ruiseñor de Banch -y en palabras de Borges-, “pertenece menos a la realidad que a la literatura”, al mito y a la fantasía. En tal sentido, la imagen entrevista reserva su carácter mágico, como una especie de misterio augural. La situación en su conjunto, se ubica en ese plano intermedio entre lo que pertenece a este mundo y lo que no: se trata de un sueño, acaso demasiado vívido. En el primer cuarteto, el yo lírico se pregunta de dónde procede la aparición:

*“¿De qué agreste balada de la verde Inglaterra,
De qué lámina persa, de qué región arcana
De las noches y los días que nuestro ayer encierra
Vino la cierva blanca que soñé esta mañana?”*

Las tres cláusulas interrogativas iniciales intentan una explicación del origen y convergen en el único verbo, “vino”, que divide el espacio imaginario del poema en dos: un aquí donde el yo lírico interroga la experiencia y un allá, del cual ha advenido inexplicablemente aquella realidad. La siguiente estrofa es una ampliación descriptiva del sueño. El primer verso simula la breve detención de la cierva, como en un primer plano; luego su alejamiento. Los adjetivos y demás atribuciones subrayan su carácter insustancial:

*“Duraría un segundo. La vi cruzar el prado
Y perderse en el oro de una tarde ilusoria,
Leve criatura hecha de un poco de memoria
Y de un poco de olvido, cierva de un solo lado”.*

¹ Antes publicado en *La Nación* el 22 de Junio de 1975 (cfr. Borges, Jorge Luis: *Obras Completas III* (1975-1985), edición crítica, anotada por Rolando Costa Picazo, Emecé, Bs. As. 2011, Nota 237, p.199).

El máximo nivel de concreción lo provee la referencia a la imagen plana², que junto con el adjetivo “ilusoria” aplicado a la tarde, refuerza el sentido irreal (el sueño como “ilusión”). Como se advierte, el poema sostiene la duplicidad en varios planos. Así, mientras los primeros dos versos pertenecen al espacio prodigioso del sueño, los dos últimos se inscriben en la vigilia, donde el prodigio se disuelve en la medida en que se define: la cierva es “criatura hecha de memoria y olvido”. Asimismo, estos versos preludian el momento reflexivo del poema, que llega con la tercera estrofa, en la que se expresa una especie de conclusión de la experiencia y se la interpreta. Emerge plenamente el yo lírico en su actual desposesión, en su limitada condición. Veamos sus primeros dos versos:

*“Los númenes que rigen este curioso mundo
Me dejaron soñarte pero no ser tu dueño.”*

Aquí, el poema cifra el sentido simbólico y conceptual de la visión, pues ¿qué significaría ese “ser el dueño”, sino poder apresar lo que sólo se presenta huyendo? Esta pregunta nos lleva a otra: ¿Qué podemos identificar en la obra de Borges como objeto de búsqueda, como objeto de deseo? Acaso la poesía misma, o la belleza, ambas representadas aquí con los rasgos que la aproximan a la definición de aquélla que Borges gustaba repetir: “esa cosa liviana, alada, sagrada...”³

Los dos versos finales de la estrofa se proyectan hacia un futuro difuso o indefinido:

*“Tal vez en un recodo del porvenir profundo
Te encontraré de nuevo, cierva blanca de un sueño.”*

A través de una sutil contraposición que pone en correlación pasado y futuro se desemboca en el dístico final que asimila la fugacidad de la existencia del yo lírico y la de la imagen del sueño como si ambas fueran expresión de una misma irrealidad:

*“Yo también soy un sueño fugitivo que dura
Unos días más que el sueño del prado y la blancura.”*

La factura formalmente clásica del poema, la serenidad del tono, la calidad casi emblemática de sus imágenes se inscriben netamente en la tradición lírica del renacimiento. Ahora bien, el lector contemporáneo del poema también contemporáneo reactualiza el sentido de dichos elementos en

2 En conversaciones con Osvaldo Ferrari, Borges se refiere a esta imagen: “...Hablo de 'cierva de un solo lado' porque es el lado que yo veo, del otro lado no hay nada.” (Cfr. Borges, Jorge Luis y Ferraris, Osvaldo: *En diálogo I*, Ed. Sudamericana, Bs. As.1985, p. 140).

3 Por ejemplo, en la conferencia “La poesía” incluida en *Siete Noches*, encontramos esta apelación a la definición platónica. (Cfr. Borges, Jorge Luis: *Obras Completas. V. II*, Emecé editores, Buenos Aires, 1989, p. 257).

varios contextos relacionados entre sí. Por un lado, en el contexto de la obra de Borges, en particular, de su poesía (tal difícil de aislar del resto) y, por otro, en el contexto de los diálogos que el autor propone entre sus textos y los de otras épocas y otras lenguas, diálogo tácito, que ya en su última producción se ha tornado sutil hasta la transparencia.

Frente a un poema como éste, el lector intuye dos cosas: en primer lugar que constituye un objeto autónomo cuyos sentidos puede asociar con la revelación fugaz de la belleza y de la poesía; quizás con la evocación elegíaca del amor que se aleja (que al igual que la belleza podría acaso ofrecer una experiencia absoluta, pero que, en vez, resulta imposible de alcanzar), de una mujer inalcanzable o incluso con la antevisión de la muerte. Todos esos significados están latentes y, al parecer, poco rédito se obtendría para la captación de este objeto estético con intentar situar las fuentes del motivo recreado. Sin embargo, su carácter exótico en el contexto de nuestras letras, sumado al hecho de que en su línea melódica y figurativa oímos los ecos del idioma poético de otros tiempos, pareciera reclamar esa búsqueda, que de antemano sospechamos infructuosa, por efecto de la misma vaguedad con que se alude al motivo en el inicio del poema. Lo cierto es que no sólo inquieta al sujeto lírico, sino también a su lector: *¿de qué agreste balada, de qué lámina persa, de que secreto arcano, proviene el motivo que Borges reelabora?*

Sin embargo, no es sólo ni prioritariamente esta definición la que aporta más elementos para adentrarnos en el sentido de la composición, sino que ella conduce a reparar en lo que el autor selecciona y actualiza en su propio poema. En otras palabras, el símbolo y la forma en que dicho símbolo encuentra expresión permite reflexionar sobre aspectos relevantes de su poética tardía .

En efecto, el motivo de la cierva blanca está vastamente extendido en el mito y la literatura de oriente y occidente. A esa vastedad hace referencia Borges aludiendo a puntos antípodas: las islas británicas y el mundo persa. El arco así establecido ampara la cierva del salmo 42.1 del Antiguo Testamento, la del mito de Diana y Acteón, referido por Ovidio en sus *Metamorfosis*, no menos que los desarrollos medievales que abarcan de los Mabinogion a Chrétien de Troyes pasando por los *lays* de María de Francia.

En la nutrida colección de baladas que se cuentan entre los siglos XIII y XIX, según los datos coincidentes de Mario Praz⁴ y Robert Graves, abundan las escenas de cacería de ciervos, y un conjunto de ellas se adentra en el terreno de lo maravilloso. En la interpretación que Graves expone en la introducción a *English and Scottish Ballads* insiste en que, en las baladas, se alude en forma velada a la “Antigua religión”, esto es, las creencias y ritos precristianos. Las baladas se asocian entonces a lo popular, en tanto portadoras de contenidos que perviven en el folklore común a varias regiones y naciones europeas, como así también a ese sustrato misterioso propio de la imaginación

4 Cfr. Praz, Mario: *Literatura inglesa desde la edad media al iluminismo*, Ed. Losada, Bs. As., 1975.

celta. Interesa destacar aquí que las lecturas de Borges sobre el tema se nutren de Graves⁵ y de Renan⁶. En particular, en *La diosa blanca*, Graves menciona como animal vinculado a la inspiración poética a la cierva blanca, criatura que convoca al poeta a una experiencia de carácter literalmente extra-ordinario. Como sabemos, en la amplia y particularísima recreación ensayística de los mitos que asocian la poesía a lo lunar, lo femenino, lo arcaico, el poeta inglés otorga un lugar privilegiado a los cultos druidas, uno de cuyos animales simbólicos es el ciervo. Nada definitivo en materia literaria que podamos identificar con las baladas o hallar en los *Mabinogion* u otras obras de la *matière de Bretagne* nos aproxima, no obstante, al poema que estamos considerando. Esa emergencia la hallaremos en uno de los *lays* de María de Francia. Se trata del *lay* de Guigemar, en donde comienzan a esbozarse algunos elementos estructurales congruentes con el poema de Borges. Guigemar, de cacería, persigue a una cierva blanca y se separa de sus compañeros. Una de sus flechas la alcanza y la criatura habla y lo maldice: el héroe no podrá curar la propia accidental herida que a sí mismo se ocasiona al disparar su arco contra la presa hasta amar y ser amado. Guigemar, a partir de este episodio, comienza una búsqueda que culmina con el hallazgo del amor, mas allá del mar, lugar adonde llega transportado por un misterioso barco sin navegantes. Se actualiza en esta composición el simbolismo del encuentro con lo inaudito asociado a lo femenino, con un carácter augural, y del agua mediadora, que señala la presencia -no menos que el límite- entre dos mundos, uno “real” y consuetudinario; inaudito y sobrenatural, el otro .

Pero notablemente, la composición que más se aproxima al soneto que estamos considerando es de clara raigambre meridional. Se trata del poema CXC del *Cancionero* de Petrarca, en el que el sujeto lírico describe la contemplación de una cierva blanca portadora de un collar en el cual se lee “*Nessum mi tocchi (...) libera farmi al mio Cesare parve*”. Cuando el arrobado contemplador decide seguirla, ha promediado el día y, a diferencia de Guigemar, el intento

5 A Robert Graves se refiere Borges en ocasión de sus diálogos con Osvaldo Ferrari (*cf.* Borges, Jorge Luis, -Ferrari, Osvaldo: *En diálogo II*, Ed. Sudamericana, Bs. As., 1986, p.187). Dedicó asimismo un prólogo a *Los mitos griegos* en la colección “Biblioteca personal” en el que se refiere a la obra *La diosa blanca* y apunta que “quiere ser la primera gramática de la poesía”. También encontramos en *Borges, Libros y lecturas* (Edición, estudio preliminar y notas a cargo de Laura Rosato y Germán Álvarez, Ediciones Biblioteca Nacional, Bs. As., 2010, pp. 163-166), volumen que compendia parte del catálogo de la colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional constancia de la lectura de otra obra del poeta, novelista y ensayista inglés, *Steps: Stories, Talks, Essays, Poems, Studies in History*, (1º de., London, Casell, 1958). Varias marcas de lectura y comentarios acompañan la sección del volumen en que Graves se refiere a la diosa blanca y al culto celta

6 Ernest Renan ha disparado en más de una ocasión la imaginación de Borges. Citemos por ejemplo “La busca de Averroes” en donde declara haber construido el personaje sobre la base de “unos adarques de Renan, de Lane y de Asin Palacios”. El volumen de Rosato y Álvarez antes citado (*cf.* pp. 276-278) da cuenta del conocimiento de los *Essais de morale et de critique* (12ème de., Paris, Michel Lévy Frères, 1860), con marcas de lectura en el ensayo “*La poésie des races celtiques*” y del empleo del concepto de Renan referido a la espiritualidad básicamente cristiana de los celtas en el discurso que Jorge Luis Borges pronunció el 29 de diciembre de 1955, “El concepto de un academia y los celtas”. Para Borges, ese cristianismo “no borró en ellos la memoria de los repudiados mitos paganos” (Cfr. *Textos recobrados 1956-1986*, Emecé Editores, Bs. As., 2003, p. 91), idea que comparte con Graves: “The world of folk songs and ballads is a savage and mysterious one; indeed, a great many of them, thou disguised in Christina dress, belong originally to the ancient pagan cult -or ‘Old Religion’- which fought a losing battle with Christianity until finally suppressed at the beginning of the eighteenth century” (Cfr. *English and Scottish Ballads*, Edited with an Introduction and Critical Notes by Graves, Robert; William Heinemann Ltd, London, 1957).

de seguirla se frustra con su caída en el agua del río que se interpone. La cierva huye⁷. Este poema escenifica la distancia con el objeto amado (la cierva no es otra que Laura), su calidad no menos inmaculada que fugitiva e imposible. Laura es, como la figura del sueño borgesiano inalcanzable. Se muestra, su visión suspende el tiempo, se ubica más allá de la orilla (entre dos ríos en el caso de Petrarca; la orilla de la vigilia, en el caso de Borges); su presencia es en sí misma un mensaje, literalmente explícito en el soneto italiano con la advertencia del collar. La coincidencia es incluso mayor si se repara en la conjunción de lo blanco, lo verde y lo dorado, colores emblemáticos propios de la paleta del renacimiento y en el hecho de que ambas composiciones son un soneto.

El poema de Borges casi parece un homenaje al de Petrarca, más fiel a su sugerencia de sentido, más próxima en el tono y en la actitud contemplativa del sujeto lírico, que otra famosa reescritura en lengua inglesa, el soneto renacentista de Thomas Wyatt, "*Whoso list to hunt*". El poeta inglés, que introduce la lírica petrarquesca en Inglaterra, y en particular, la forma soneto modificada (tres cuartetos y un dístico final, conocido como soneto inglés o isabelino que es la estructura del poema de Borges), retoma el soneto CXC pero le confiere otro sentido menos espiritual⁸. La actitud del yo lírico es aquí la de la desesperanzada persecución de un objeto de deseo imposible porque pertenece a otro. También la cierva, simboliza a una mujer, lleva inscripto en su collar la advertencia "*noli me tangere for Caesar's I am*", pero la causa que funda el interdicto es de otro orden: ella pertenece a otro dueño bien terrenal, quizá el rey. El soneto de Petrarca constituye una epifanía, el de Wyatt es un poema de amor desdeñado. La cierva está asociada a una mujer en particular y no tanto a lo femenino como principio vuelto misterioso o como símbolo del alma o del conocimiento o de la muerte. Sin embargo, ésta es la composición en donde aparece con más nitidez el tema, presente en Borges, del deseo de posesión (recordemos: "*Los númenes que rigen este curioso mundo / Me dejaron soñarte pero no ser tu dueño.*"), rasgo indirectamente sugerido en Petrarca a través de la mención del "avaro". En los tres se refuerza el carácter inasible de lo deseado.

Como es posible advertir, la deriva del motivo a lo largo de las diversas recreaciones lo enriquecen y lo complejizan. Un lector como Borges no habría ignorado su presencia en el vasto territorio literario europeo. Sería ingenuo suponer como obra de la casualidad, las coincidencias

7 Transcribimos el soneto CXC "*Una candida cerva sopra l'erba / verde m'apparve, con duo corna d'oro, / fra due riviere, all'ombra d'un alloro, / levando 'l sole a la stagione acerba. // Era sua vista sí dolce superba, / ch'i' lasciavi per seguirla ogni lavoro: / come l'avaro che 'n cercar tesoro/ con diletto l'affanno disacerba. // " Nessun mi tocchi - al bel collo d'intorno / scritto avea di diamanti et di topazi - : / libera farmi al mio Cesare parve ".// Et era 'l sol già vòlto al mezzo giorno, / gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi, / quand'io caddi ne l'acqua, et ella sparve.*"

8 "*Whoso list to hunt, I know where is an hind, / But as for me, alas, I may no more; / The vain travail hath wearied me so sore, / I am of them that furthest come behind. / Yet may I by no means my wearied mind / Draw from the deer, but as she fleeth afore / Fainting I follow; I leave off therefore, / Since in a net I seek to hold the wind. / Who list her hunt, I put him out of doubt, / As well as I, may spend his time in vain. / And graven with diamonds in letters plain, / There is written her fair neck round about, / 'Noli me tangere, for Caesar's I am, / And wild for to hold, though I seem tame.'*"

con el poema de Wyatt y, más íntimamente, con el de Petrarca. Entendemos que esta circunstancia se inscribe en el plano de las convicciones que, en materia de su propia poética, maduran a partir de *El hacedor*. En este sentido, en el prólogo a *La rosa profunda*, encontramos una declaración del autor tendiente a conciliar “la doctrina clásica” (120) y la romántica. Lo hace a su manera, mostrando la paradójica situación de que fueron los primeros quienes concibieron la figura de la Musa inspiradora y un romántico quien formuló la idea del poema “como una operación de la inteligencia” (120). Borges insinúa que inspiración e inteligencia forman parte del proceso creativo. Este plano medio, este equilibrio es perceptible en el poema, en el que adquiriendo un impreciso estatuto digno de su estilo, la relación de la visión con una especie de epifanía en términos de una presencia concreta, bella, delicada, maravillosa, siempre distante y huidiza, a la vez que se afirma, pareciera relativizarse al ser confinada al espacio del sueño que mantiene aquí una radical ambivalencia: fuente azarosa de curiosas imágenes o espacio privilegiado que permite que algo se llegue a comprender, aunque no pueda decirse, intuición similar a la de aquel instante “*intraducible como una música*” del cuento “El fin”⁹. La proximidad con Petrarca no afinaría sólo en los aspectos que antes hemos señalado y que resultan evidentes: la forma del soneto, el tipo de imágenes, los motivos, etc., sino de manera más subrepticia en una actitud frente al trabajo con la materia poética: mesurada combinación de rigor poético y expresión del mundo interior; equilibrio entre realidad y sueño; entre verdad y fantasía, entre lo que se dice y lo que se calla.

Sabemos que las reescrituras, el recurso a la intertextualidad, las máscaras constituyen procedimientos centrales en la poesía de Borges. Creemos descubrir, a partir de este poema, una filiación y sentido acaso más secretos con lo que se nombra como “tradicción poética”: Angel Crespo en la introducción a la versión española del *Cancionero*¹⁰, cita un fragmento de una carta que Petrarca escribiera a Giovanni Boccaccio, que ilustra el sentido que para aquél tenía el concepto de imitación: a partir de ella no se debiera pretender, según Petrarca, que la copia sea igual al original. Empleando la analogía de la semejanza entre padre e hijo, en la que se advierte un “aire”, una “sombra de semejanza, mientras tanto hay un no sé qué de misterioso”, el poeta italiano afirma que “así también nosotros debemos hacer de modo que, si hay algo de semejante, lo más sea diferente, y que incluso aquello poco de semejante que hay esté escondido de tal manera que no se lo pueda descubrir, sino mediante una investigación silenciosa de la mente, de modo que la semejanza sea más bien intuida que definida de manera expresa...” (p. 80).

El sentido de la imitación revela así su valor no sólo en términos de retórica práctica, sino

9 Una especie de ambiguo augurio se expresa hacia el final del poema en ese posible futuro encuentro con la cierva. No aparece como algo trágico sino como la calma convicción de que “estamos hechos de la materia de los sueños: la muerte, revela acaso esa condición.

10 Cfr: Crespo, Ángel “Introducción”, en Petrarca, Francesco: *Cancionero*, Editorial Biblioteca Lirica, Barcelona, 1983.

también en términos de descubrimiento y logro de ese “no sé que de misterioso”¹¹. El definido nexo con el simbólico y espiritual poema de Petrarca, por un lado y con el de Wyatt, seco y mundano ilustra con claridad una poética que abandona la sorpresa como recurso privilegiado del lenguaje y se instala en el ámbito de un diálogo en sordina con los ecos vivos de intuiciones que cobran cuerpo de poema y logra comunicar una emoción: “un hecho preciso” (*LRP*; 77). Precisa, en efecto, de una manera que el lector advierte más inmediata y veraz, lo que otrora lograra por la vía de la compleja y sorprendente construcción de juegos de argumentos intelectuales: el sentido del “seré todos y nadie”¹² en la unidad de la emoción y de la experiencia estética que lo revela.

Quizá por ello, *La Rosa Profunda* comienza con un soneto titulado “Yo”, enumerativo y caótico de los elementos dispares que componen esa identidad (“la calavera, el corazón secreto./ los caminos de la sangre (...) la memoria...”) cuya piedra de toque es la rareza de “ser el hombre que entrelaza / Palabras en un cuarto de una casa” (79), y se cierra con “*The unending rose*”, en el que Borges pone en boca del ciego poeta persa Attar de Nishapur su propia convicción sobre lo que vive y lo que muere, su fe de poeta:

“Soy ciego y nada sé, pero preveo
que son más los caminos. Cada cosa
Es infinitas cosas. Eres música,
Firmamentos, palacios, ríos, ángeles,
Rosa profunda, ilimitada, íntima,
que el señor mostrará a mis ojos muertos”.

11 Es interesante subrayar que ese “no sé qué” petrarquesco se convierte, a partir de él, en un motivo literario: la realidad no se deja traducir. El arte ilumina, cerca, ese elemento imponderable .

12 *Cfr.* “El sueño” en *La rosa profunda, op cit.*, p. 81.

