

*Jaime Gamboa Goldemberg*

Universidad Nacional

**BORGES Y DIOS EN  
EL JARDIN DEL SONETO**

LETRAS 25-26 (1992)



## Introducción

El poema «Adam Cast Forth» se publicó en 1967 como parte del libro *El otro, el mismo*<sup>1</sup>, en el cual Jorge Luis Borges recogió textos poemáticos escritos desde 1930. Por falta de mejores datos, esta circunstancia dificulta la ubicación exacta del año de composición del poema. Sin embargo, lo que parece claro es que *Adam Cast Forth* pertenece a un período de casi cuarenta años durante el cual el escritor argentino no publicó poesía, pero, en cambio, dio a conocer abundantes narraciones cortas y ensayos<sup>2</sup>. Es probable que esto tenga relación con un tópico de la crítica —sobre lo que no viene al caso analizar en detalle aquí— que insiste en privilegiar al narrador por encima del poeta, según lo muestra la escuálida proporción de textos críticos en torno a su poesía en el conjunto de la vasta bibliografía sobre Borges<sup>3</sup>. He aquí el texto:

- 
1. Jorge Luis Borges, *Obra poética: 1923-1969* (Buenos Aires: Emecé, 1974).
  2. Existen importantes referencias en el estudio de Gerardo Mario Goloboff «“Ser hombre”, exploración del tema del “otro” en un soneto de Borges», *Revista Iberoamericana*, XLIII, 100-101 (1977).
  3. Sobre Jorge Luis Borges existen trabajos bibliográficos de gran utilidad, entre los que conviene mencionar Horacio Jorge Becco, *Jorge Luis Borges: Bibliografía total, 1923-1973* (Buenos Aires: Casa Pardo, 1973); José Gilardoni, *Borgesiana: Catálogo bibliográfico de Borges, 1923-1983* (Buenos Aires: Catedral al Sur, 1989); David W. Foster, *Jorge Luis Borges: An annotated primary and secondary bibliography* (New York: Garland, 1984) y el reciente de Consuelo Triviño, «Para una actualización bibliográfica de Borges», *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 505-507 (1992), pp. 561-566. N.E.

*¿Hubo un Jardín o fue el Jardín un sueño?  
 Lento en la vaga luz, me he preguntado,  
 casi como un consuelo, si el pasado  
 de que este Adán, hoy mísero, era dueño,  
 5 no fue sino una mágica impostura  
 de aquel Dios que soñé. Ya es impreciso  
 en la memoria el claro Paraíso.  
 Pero yo sé que existe y que perdura,  
 aunque no para mí. La terca tierra  
 10 es mi castigo y la incestuosa guerra  
 de Caínes y Abeles y su cría.  
 Y, sin embargo, es mucho haber amado,  
 haber sido feliz, haber tocado  
 el viviente Jardín, siquiera un día.*

Con respecto de la original, la versión de *Adam Cast Forth* que aquí empleamos<sup>4</sup> presenta sólo una diferencia: en aquella todos los versos empiezan con letra mayúscula; en ésta aparecerán en lo sucesivo en minúscula. Para nuestro análisis este es un cambio relevante, no sólo porque sutilmente varía el código de lectura, al eliminar un rasgo gráfico «tradicional», sino porque pone de relieve la importancia del uso de mayúsculas en palabras como Jardín y Paraíso, y en los nombres propios.

En la edición original, además, hay un prólogo en el que Borges se refiere a sus vanos intentos por trasladar al español las sonoridades de la poesía inglesa<sup>5</sup>, declaración que debe tenerse en cuenta en vista del título del poema que nos ocupa.

Si bien por razones de espacio no podemos hacer una síntesis de lo dicho por la crítica a propósito de su poesía, conviene tener presente como punto de referencia el hecho de que en los años 20, a su regreso a la Argentina, Borges fundó varias revistas literarias, que convierte en «refugio desenfadado de las mayores audacias poéticas, de las críticas más iconoclas-

4. Jorge Luis Borges, *Nueva antología personal*. 17a. ed. (México: Siglo XXI, 1989).

5. Recordemos que la lengua materna de Borges fue el inglés.

tas y subversivas»<sup>6</sup>. Vale la pena, entonces, atender bien este *Adam Cast Forth*, con sus reminiscencias bíblicas y su apariencia tan poco «audaz», a la luz de este pasado vanguardista.

En cuanto al *método* que hemos de seguir en el análisis, nos fundamentamos en las propuestas de Y. Lotman<sup>7</sup> y de R. Jakobson<sup>8</sup> para el estudio de la poesía a partir de las equivalencias. Para Jakobson, la función poética del lenguaje tiene como rasgo central la proyección del «principio de la equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación»<sup>9</sup>; y Lotman subraya que las ordenaciones por equivalencia son las propias del texto artístico, por cuanto «en un texto no artístico estas repeticiones *pueden no concebirse* como una cierta ordenación con respecto del nivel semántico del texto»<sup>10</sup> (destacado nuestro), lo cual no contradice, sino más bien precisa con una finalidad metodológica, la observación de Jakobson.

Lotman despliega el análisis de las equivalencias en todos los niveles del texto poético: fonológico, gramatical, sintáctico, rítmico-acental, el del verso y el semántico. Sin embargo, la función de las equivalencias no se establece de modo íntegro dentro de las fronteras del texto, pues la actividad del lector, condicionada cultural e históricamente, selecciona, prioriza, desecha e interpreta estas funciones<sup>11</sup>. Por otra parte, el significado del texto se construye también en relación con otros textos y con macrotextos culturales, a los que apunta un poema (un buen poema) desde sus compo-

- 
6. Ver Federico Sáinz de Robles, *Diccionario de Literatura* (Madrid: Aguilar, 1973), p. 166.
  7. Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico* (Madrid: Istmo, 1978).
  8. En particular de su análisis de «The Raven» de Poe, en su ensayo «Lingüística y Poética». Ver Román Jakobson, *Ensayos de Lingüística General* (Barcelona: Ariel, 1984), pp. 347-395.
  9. Jakobson, p. 360.
  10. Lotman, p. 136.
  11. Lo que el lector no puede cambiar son las equivalencias en sí, por eso, las reestructuraciones originadas por las diferentes lecturas «son finitas». Para Lotman «los vínculos pragmáticos pueden actualizar estructuras periféricas o automáticas, pero no son capaces de introducir en el texto códigos por principio ausentes en él», en Yuri Lotman, «El texto en el texto», *Criterios* (La Habana), XII, 5 (1983-1984).

nentes más elementales. Por eso tenemos también en cuenta los niveles intertextual y simbólico.

## I. El soneto con centro

¿Es *Adam Cast Forth* un soneto? Tratándose de un poema de catorce versos endecasílabos, dividido en dos cuartetos y dos tercetos y con una rima rigurosamente consonante, la respuesta parece sobrar; pero, según veremos, es precisamente en su rigurosidad donde nace la duda.

Para empezar: el poema elimina los espacios en blanco que suelen separar cada una de las cuatro estrofas. Este rasgo, aparentemente intrascendente, cobra en *Adam Cast Forth* sentido si examinamos con detenimiento la rima y, especialmente, las vocales a partir de la última acentuada en cada verso. Conforme a esto, se configura una total reorganización de la estructura de este «soneto», planteándose una nueva, en la que cuartetos y tercetos se intercalan. En **A** los cuartetos estarían constituidos por los vv. 1-4 y 11-14, y los tercetos por los vv. 5-7 y 8-10; en **B** los cuartetos serían los vv. 1-4 y 8-11, y los tercetos los vv. 5-7 y 12-14:

	A		B	
1	eño		o	
2	ado	4	o	4
3	ado		o	
4	eño		o	
5	ura		a	
6	iso	3	o	3
7	iso		o	
8	ura		a	
9	erra	3	a	4
10	erra		a	
			a	
11	fa			
12	ado	4	o	
13	ado		o	3
14	fa		a	

En los dos casos el punto sobre el cual se reorganiza el poema es el *centro*; entre los versos 7 y 8 se localiza un eje desde el cual el poema ofrece una estructura especular: el centro divide dos partes estructuralmente idénticas. Según lo que se presenta en *B*, este «espejo» tiene la particularidad de reflejar dos estructuras idénticas, pero los elementos que componen cada estructura son distintos<sup>12</sup>. Es decir, esta equivalencia pone de manifiesto «lo idéntico en lo opuesto y lo diferente en lo similar» a la vez<sup>13</sup>, con lo cual se reafirma la condición *especular* de esta forma, en tanto una parte es *como* la otra, pero invertida.

El espejo aparece en todos los planos de *Adam Cast Forth*; crea abundantes equivalencias que construyen el significado del poema, pero la fundamental se da entre las dos partes de siete versos, dispuestas a los lados de un eje, de un *centro* en el que se halla la palabra «Paraíso».

En el plano gramatical, la colocación de ciertas palabras al final del verso reafirma la función axial del «Paraíso»<sup>14</sup>, y en los planos semántico y simbólico, su sinonimia con «Jardín» (palabra que hallamos en los versos primero y último) lo convierte en el núcleo hacia el que confluye el significado de todo el poema. La estructura del soneto, entonces, sufre una transformación, y se modifica por ese huerto que Borges coloca en el sétimo verso.

## II. Adán y yo

Desde el primer verso, *Adam Cast Forth* propone la duda entre «un»

12. Según esta nueva estructura, en *B* los dos tercetos (vv. 5-7 y 12-14) forman un espejo perfecto (una inversión en el orden vertical), en tanto los dos cuartetos (vv. 1-4 y 8-11) manifiestan una oposición entre las vocales /a/ y /o/, oposición que resulta especular dada su relación con otras oposiciones, como la de las vocales del título (aa/ao) y los grupos vocálicos en los versos 12 y 13 (aeaa/aeao) (aei/oei).

13. Lotman, *Estructura...*, pp. 236-237.

14. Los finales de los versos poseen gran importancia. Antes y después de «Paraíso» hay cuatro sustantivos en posición final, simétricamente dispuestos; en los versos más lejanos están dos sustantivos —«sueño» y «día»— en clara oposición semántica, y en los versos contiguos se encuentran «impreciso» y «perdura», que sin ser sustantivos, se oponen, y tienen como sujeto «Paraíso».

jardín real y «el» jardín soñado. La forma de esta pregunta original se proyecta a todo el poema, cuya primera parte remite a la «memoria», al «pasado» (la mayoría de los verbos está en pretérito), a un jardín soñado por un Dios soñado, en tanto que en la segunda parte afirma que el jardín «existe», «perdura», es algo «viviente». Sin embargo, la estructura sintáctica atenta contra tan simple distinción y la invierte, colocando en la primera parte un Jardín que es sujeto explícito y en la segunda un Jardín que se manifiesta como elipsis<sup>15</sup>. Este cambio de función sintáctica es inversamente proporcional al cambio que se observa en las funciones del «yo», que es sujeto implícito en la primera parte y explícito en la segunda. «Yo» y «Paraíso» se excluyen en el plano sintáctico y se acercan en el semántico. Clave importante es el hecho de que hacia el centro del poema hay una franja en la que ambos términos coexisten y se manifiestan plenamente:

*Ya es impreciso  
en la memoria el claro Paraíso,  
pero yo sé que existe y que perdura  
aunque no para mí*<sup>16</sup>.

Este fragmento sintetiza el movimiento del texto entre la duda y la certeza, y reproduce el contraste entre los versos 1 y 14 (de cuya equivalencia no queda duda):

*¿Hubo un Jardín/ o fue el/ Jardín/ un sueño?...*  
*...el viviente /Jardín, /siquiera/ un día.*

No se trata de dos jardines, el real y el soñado o recordado, sino de tres jardines, el tercero de los cuales se sitúa en el *centro*, así como el poema presenta dos partes que se organizan a partir de un eje que no puede estar —pues no sería eje— ni en una ni en otra. ¿Sucede lo mismo con el «yo»?

15. Elipsis especialmente importante en el verso 9: en la oración «(aunque) no para mí» está elidido el sujeto «Paraíso», y los verbos «existe» y «perdura».

16. El sustento de esta idea está en la equivalencia rítmica entre el inicio del verso 6 y el 9 (si colocamos seguidos los fragmentos extraídos de cada uno se forma un verso endecasílabo) y la marca de los signos de puntuación. El fragmento, además, está lleno de equivalencias y «espejos»: «memoria / Paraíso»; «Paraíso / no para mí».



La situación de este «yo» (desdoblado en «yo» y «este Adán») se define en términos de una «vaga luz» y de la «terca tierra» que es su castigo en el *presente*, en tanto el centro del poema es ocupado por el «claro Paraíso». El «yo» presenta el desplazamiento de un pasado y un centro, hacia un presente y una periferia. Pero en el verso 8 el «yo» afirma algo: «yo sé que existe y que perdura» el Paraíso. Esa afirmación crea dos presentes, el de la «terca tierra» y el del Paraíso, de los que el segundo aparece inaccesible para el «yo». Sin embargo, en los versos 12, 13 y 14 se presenta un sujeto verbalizado (o presentado, más bien, bajo formas verbales sustantivadas y adjetivadas) que contiene en sí mismo al Jardín y cuya interpretación sintáctica remite a un sujeto indeterminado<sup>17</sup>. Ni «Adán» ni «yo» pueden acceder de nuevo al Paraíso, pero este tercer sujeto pone de relieve la dimensión simbólica del «Adán-yo»: él es todos los hombres, pues «en él se... halla contenida, desde su raíz, la humanidad entera»<sup>18</sup>.

Pero ahora nos vemos ante un problema de coordenadas, dado que la intensa ambigüedad dificulta distinguir todos los «mundos posibles» en el poema. Múltiples pistas conducen a la duda en cuanto al presente del «Adán-yo». La más fuerte estriba en la ya señalada oposición entre «terca tierra» y «viviente Jardín», donde el presente tomaría el sentido de la muerte, frente a la vida simbolizada por el Jardín. Por otra parte, la palabra «mísero» remite a claras relaciones intertextuales con *La vida es sueño*, de Calderón: «¡Ay mísero de mí!». Si a esto agregamos la indicación explícita del verso 8 en cuanto a que el Paraíso «existe» y «perdura», el proceso de producción de ambigüedad en torno a los principales términos lleva a una serie de paradojas en el plano semántico: se pierde el límite entre lo real y lo imaginario (¿cuál es la realidad de este yo-Segismundo?), entre la vida y la muerte, entre la eternidad (don paradisiaco) y el decurso temporal (contenido en las palabras «un día», v. 14, asociadas con la presencia del «yo-indeterminado» en el Jardín).

La dinámica del poema se instaura en ese entramado de ambigüedad; y el punto culminante sería el momento en que Dios se presenta en la

17. Esas oraciones se pueden interpretar en cuanto derivadas de la estructura profunda 'que x haya hecho y'.

18. José Antonio Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos* (Madrid: Tecnos, 1962), p. 41.

paradójica posición de creador soñado por su creatura<sup>19</sup>. Al presentar a Dios de esta manera, el Adán de Borges no duda: afirma que ese Paraíso añorado no es de origen divino, lo cual nos conduce necesariamente a la idea de que su expulsión (*Adam Cast Forth*: «Adán expulsado») no la originó falta alguna. En efecto, en el poema está el «castigo» (con una equivalencia fonética con el inglés «*cast*», para que no quepa duda) pero no está el pecado. Además el «yo» emplea el verbo «saber», en tiempo presente («yo sé»), para afirmar que el Paraíso existe, afirmación que sitúa precisamente en el *centro* de un texto en el que Dios es un sueño, apunta a la existencia de un Jardín que *no es* (y sin embargo *es*: así lo hace ser Borges) el Paraíso bíblico.

### III. El Paraíso sin Dios

Existen dos equivalencias muy útiles que nos permiten plantear el análisis. La primera es la que confronta los nombres que aparecen en la primera y la segunda parte del poema: Adán-Dios / Caínes-Abeles<sup>20</sup>. El modo en que el «yo» niega la creación del Paraíso por Dios pone a Adán en el papel de creador (por medio del sueño), y la equivalencia señalada confirma esa transgresión. Adán y Dios se reflejan y se confunden, oponiéndose a los Caínes y Abeles, encadenados por una forma gramatical y sintáctica que también los pone en el mismo nivel, en evidente contraste con la tradición bíblica, para la que Caín es el pecador y Abel el siervo manso, símbolos del mal y el bien<sup>21</sup>.

El carácter de la oposición está dado por el «castigo» que implican los Caínes y Abeles para el Adán-Dios. La tierra, la guerra y el incesto tienen su contraparte en el Paraíso: el haber sido feliz y el haber amado. Pero, ¿en qué consisten esa felicidad, ese amor?; si no es el Paraíso divino ni el terreno,

19. Sintácticamente, Dios se ubica siempre en complementos; incluso la oración subordinada del verso 6 se interpreta literalmente como «Yo soñé a Dios».

20. Además de la posición, justifican la formación de los grupos las equivalencias provocadas por los determinantes «éste-aquél» en los primeros y la ausencia de determinantes en los segundos, y la presencia del fonema /d/ en los primeros. La importancia de este sonido emerge de su disposición a lo largo del poema, en alternancia con la /n/ (las dos consonantes de «Adán»), y su presencia en otras palabras esenciales, como «Jardín», «pasado», «perdura», etc.

21. Pérez-Rioja, p. 36.

¿de cuál se trata? Examinemos, entonces, las posibilidades que presentan los planos simbólico e intertextual.

Según Chevalier y Gheerbrant<sup>22</sup>, el Jardín «est un symbole du Paradis terrestre, *du Cosmos dont il est le centre*, du Paradis céleste dont il est la figure, des états spirituels, qui correspondent aux séjours paradisiaques» (destacado nuestro). Esto despeja el sentido de la construcción concéntrica del poema, aunque todavía no aclara la ausencia de Dios. Más adelante, Chevalier y Gheerbrant agregan que el Jardín «se révélait ainsi comme un symbole de la puissance de l'homme et... de son pouvoir sur une nature domestiquée», rasgo al que Borges (quien, entre otras cosas, elimina toda referencia a los elementos naturales del Jardín) otorga un nuevo sentido: el poder creador que el hombre ejerce en este Jardín recae sobre Dios mismo. Chevalier y Gheerbrant aportan nuevas luces al sostener que en los sueños el Jardín puede ser «l'allégorie du soi lorsqu'en son milieu se trouve un grand arbre ou une fontaine», y luego agregan que los místicos buscan en él «le centre le plus intime de l'âme». Este simbolismo nos permite afirmar que Borges explota el sentido místico del Jardín y subraya su índole *humana*, superponiéndolo al Paraíso bíblico y despojando a este último de sus atributos divinos.

Pero la transgresión es más profunda. El pecado del Adán bíblico se origina en el rechazo de la dependencia de Dios, en «l'usage absurde de la liberté»<sup>23</sup>. El Adán de Borges no sólo no depende de Dios, sino que invierte la relación de dependencia. Reincide y agrava la falta al igualar a Dios consigo mismo. Es la revancha de Adán, que crea a su creador.

Sin embargo cabe la pregunta: si no hay Dios, ¿cuál es entonces el origen del castigo?, para la cual el texto *Adam Cast Forth* propone varias respuestas. Dentro de la oposición *vida/muerte*, el poema reinterpreta el texto bíblico según el cual la condena divina consiste en dar fin a la condición eterna del hombre, es decir, se le condena a morir<sup>24</sup>. Ese es uno

22. Jean Chevalier y Alan Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Paris: Lafont & Jupiter, 1989), pp. 531 y ss.

23. Chevalier y Gheerbrant, pp. 7-10.

24. Génesis: 2, 17.

de los componentes del «castigo» en el poema pero, al eliminarse el origen divino, la muerte aparece como un castigo propio de la condición humana y, en consecuencia, también el Paraíso, el «viviente Jardín», cobra un sentido humano, que lleva a sus últimas consecuencias el carácter «terrenal» del símbolo. Citando a Mircea Eliade, Chevalier y Gheerbrant sostienen que el Paraíso evoca «le désir de dépasser d'une manière naturelle la condition humaine et de recouvrer la condition divine» o «la condition d'avant la chute», o «la condition surhumaine»<sup>25</sup>. En este poema, no se trata de ninguna de estas condiciones, sino de la vida misma. La condena bíblica es tomada en su sentido literal: la expulsión implica la muerte, *ergo* la vida misma es el Paraíso.

Desde este punto de vista, Borges otorga al carácter sensible del Paraíso («haber tocado») un significado nada metafórico: sus delicias «sont prises au sens propre»; pese a que, según veremos, existen otros niveles de interpretación en los que este Paraíso es alegoría.

Otra lectura, que se agrega a la anterior, nos hace volver sobre el sentido místico apuntado antes. El Jardín paradisiaco es el centro místico, el ámbito del conocimiento interior, o, al decir de Abu Yaqub (citado por Chevalier y Gheerbrant) el lugar que florece del mismo modo en que «les hautes connaissances et les dons infusés par l'Intellect et par l'Ame sont le jardin de la claire perception intérieure»<sup>26</sup>. Ciertos verbos, y su organización general, permiten afirmar que los dos presentes, el terrenal y el paradisiaco, corresponden a la realidad exterior y a la realidad interior de este sujeto desdoblado. El más importante de estos verbos aparece en el verso 8: «yo sé que existe...». El «yo» declara un saber que es certeza, para luego, algunos versos más adelante, fundirse, bajo la forma de un sujeto indeterminado, con el Jardín. El momento en que se realiza esta fusión no parece claro; las formas «haber + participio» no contienen rasgo de tiempo. La indicación más cercana es la que se evidencia al comparar los verbos principales que aparecen en los últimos seis versos: «es mi castigo» (v. 10) y «es mucho»

25. Chevalier y Gheerbrant, p. 729.

26. Chevalier y Gheerbrant, p. 730.

(v. 12). El Jardín, inaccesible en otros niveles del poema, encuentra en la cópula «ser» y el verbo «saber» su «puerta estrecha»<sup>27</sup>: Adán, como símbolo de todos los hombres, añora el regreso al Paraíso en tanto imagen del conocimiento interior<sup>28</sup>.

Según esta interpretación, la realidad exterior es el dominio de los Cafnes y Abeles, y en ese mundo la vida es como la muerte; en tanto el Jardín interior, de difícil acceso, tiene su puerta estrecha en la actividad pensante y creadora. La verdadera es la vida interior.

Ya se trate de la vida interior o de la vida simplemente, el Jardín de Borges es patrimonio humano, no de «este Adán, hoy mísero», sino de un sujeto indeterminado, expresión simbólica de «Adán», que es todos los hombres. Esta posesión, además, tiene un tiempo: «siquiera un día», lo cual entra en un juego semántico con el sentido eterno que la tradición adjudica a la vida paradisíaca. La identificación universal del Paraíso con la *inmortalidad* cobra una nueva dimensión, pues en el poema borgiano un hombre es todos los hombres y «un día» es todos los días. De ahí que el «yo» afirme (utilizando la cópula «ser») que «es mucho haber amado/...siquiera un día». El Jardín, o más bien la vida, es eterna y la presencia del hombre en ella también, aunque «este Adán» esté condenado a la «terca tierra». La muerte es entonces un castigo que nunca acaba de cumplirse, pues la vida «existe» y «perdura» a pesar de ella. Esa es la revancha de Adán en toda su extensión: al multiplicarse ha burlado el castigo de «aquel Dios», ha alcanzado la eternidad.

#### IV. ¿Y Eva?

Pero el hombre no puede multiplicarse solo; y en este Paraíso borgiano Eva es quizá la ausencia más notoria. Su ausencia se complementa

27. En los sueños el jardín es «le lieu de la croissance, de la culture de phénomènes vitaux et intérieurs... Le mur du jardin maintient les forces internes qui fleurissent... On ne pénètre dans de jardin que par une porte étroite», Chevalier y Gheerbrant, pp. 533 -534.

28. Esta lectura se reafirma según lo dicho páginas atrás a propósito de la transición invertida de los sujetos «yo» y «Paraíso» (el juego implícito-explicito). Ambos términos se excluyen en todo el poema salvo en el centro (verso 8), en el que el «Paraíso» es el atributo implícito en dos subordinadas que dependen del sujeto «yo» y del verbo «saber».

además con la de otros elementos de la tradición paradisíaca: la fuente, los ríos, la naturaleza exuberante u ordenada; todos elementos femeninos. Lo femenino, en cambio, se relaciona con la «terca tierra» y aparece desfigurado en «la incestuosa guerra / de Caínes y Abeles y su cría». ¿Renueva Borges la culpa de Eva, colocándola como espacio del castigo para un Adán que no ha pecado? Esta puede ser una interpretación perfectamente admisible; pero también lo es otra (de no ser así no sería Borges el autor del poema) superpuesta a aquélla.

Para Chevalier y Gheerbrant «le jardin désigne assez souvent pour l'homme la partie sexuelle du corps féminin»<sup>29</sup>, y añaden que en la tradición cristiana el huerto cerrado ha simbolizado a la Virgen María o a la amada del *Cantar*: «Huerto cerrado eres, hermana mía, Esposa, fuente sellada»<sup>30</sup>. Siguiendo esta simbología, parece cobrar particular significado la equivalencia *Adam / amado*. Adán se identifica con la situación amorosa en el Jardín —o mejor: con el Jardín, símbolo femenino— mediante vocablos cuyo sentido sensual ha quedado señalado. Esa unión se realiza en el marco del sujeto indeterminado que representa la eternidad de Adán: «haber amado / haber sido feliz, haber tocado / el viviente Jardín...».

La simbología del Génesis refuerza esta interpretación: «El hombre llamó a su mujer *Eva* por ser ella la madre de todos los vivientes»<sup>31</sup>. Y hay que tener en cuenta que el nombre «Eva» (אָוָּה, 'Javvah') procede del hebreo *jâyah*: *vivir*<sup>32</sup>. Simbólicamente Eva está presente en el «viviente Jardín»; pero su ausencia explícita tiene una explicación adicional. «Selon... la Genése, Adam apparait sous un aspect bisexuel; selon certains auteurs, il est hermaphrodite»<sup>33</sup>. Esta faceta, provocada entre otras cosas por las contradicciones del *Génesis*, sería la explotada por Borges en *Adam Cast Forth*, y con ello logra acentuar el carácter multiplicador de este Adán: es la síntesis de la especie.

29. Chevalier y Gheerbrant, p. 534.

30. *Cantar de los Cantares*: 4, 12.

31. Génesis: 3, 20.

32. *Ver Biblia de Jerusalén* (Bilbao: Desclée de Brouwer, 1976), p. 8.

33. Chevalier y Gheerbrant, p. 9.

Así, el poema lleva a cabo otra importante transgresión. Al ser el Adán bíblico el responsable de toda su descendencia, le hereda a ésta su falta<sup>34</sup>. El Adán borgiano, sin pecado, eterno en virtud de su unión con la Eva-vida, hereda su dicha, la dicha de ese «día» que «perdura»<sup>35</sup>. Ese «día» es, según la tradición del *Talmud*, el símbolo de las fases de la vida humana: nacer, ponerse de pie, crecer, unirse y procrear, y morir<sup>36</sup>.

## V. Epílogo

En los cuarenta años de incubación del poemario en el que aparece *Adam Cast Forth* han ocurrido desproporcionadas e «incestuosa(s) guerra(s)». La humanidad está comandada por Caínes y Abeles; se ha perdido la dicha original... ese es el castigo. *Y, sin embargo*, la comunión con la vida humana (y no con el Cielo), la búsqueda del *centro* vital y espiritual al que sólo se accede por medio del conocimiento y que conduce a la felicidad y el amor humanos, son las claves en las que Borges cifra esa ambigua certeza (el oxímoron es inevitable) del retorno al Paraíso Perdido.

El presente estudio examina la manera en que esta posición frente al mundo emerge del texto poético. Hemos desplegado una lectura que privilegia unas estructuras frente a otras, y que criba significados cuyas implicaciones (no sólo por tratarse de Borges, sino esencialmente por tratarse de poesía) *parecen* llegar al infinito. Conscientes de esta insuperable condición de observadores, escogimos el rostro crítico, iconoclasta, serenamente sacrílego, de *Adam Cast Forth*, con la seguridad de que el autor merece ese acto de justicia. El componente evasivo, intensamente idealista, está ahí; y las estructuras básicas que encontramos dejan mucho resuelto a quien se acerque a las posibilidades epistemológicas de esa lectura.

---

34. «C'est pour avoir voulu s'identifier à Dieu qu'Adam est devenu le premier aussi dans la faute, avec toutes les conséquences que cette primauté... entraîne pour sa descendance», Chevalier y Gheerbrant, p. 8.

35. El «día» en la poesía de Borges toma frecuentemente el significado de «todo el tiempo», como se ve en el poema *James Joyce*: «En un día del hombre están los días / del tiempo...», Borges, *Nueva antología...*, p. 47.

36. «Chaque heure —Adán pasa doce horas en el Paraíso, según el *Talmud*— correspond à une phase symbolique de l'existence», Chevalier y Gheerbrant, p. 8.

**REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS**

*Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1976.

Borges, Jorge Luis. *Obra poética: 1923-1969*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

\_\_\_\_\_. *Nueva antología personal*. 17a. ed. México: Siglo XXI, 1989.

Chevalier, Jean y Alan Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Lafont & Jupiter, 1989.

Goloboff, Gerardo Mario. «“Ser hombre”, exploración del tema del “otro” en un soneto de Borges». *Revista Iberoamericana*, XLII, 100-101 (1977), Número dedicado a Jorge Luis Borges.

Jakobson, Roman. *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona: Ariel, 1984.

Lotman, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978.

\_\_\_\_\_. «El texto en el texto». *Criterios* (La Habana), XII, 5 (1983-1984), pp. 99-116.

Pérez-Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos, 1962.

Sáinz de Robles, Federico. *Diccionario de Literatura*. Madrid: Aguilar, 1973.