

EL SONETO “AJEDREZ (II)” DE JORGE LUIS BORGES. NOTAS PARA UNA LECTURA PRAGMÁTICA DE *EL HACEDOR* (1960)

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ GARCÍA
Universidade da Coruña

Muchos de los poemas más breves de Jorge Luis Borges se prestan, no obstante su concisión, a un análisis muy gratificante tanto de su temática cuanto de su estructura. Ello obedece a por lo menos tres razones: (1) la naturaleza metapoética de la lírica borgiana tardía (bastantes de estas composiciones son semblanzas de otros poetas, reelaboraciones de topoi literarios, o incluso contextualizaciones de un subtexto previo); (2) el enorme valor (desacostumbrado entre los poetas de su generación) que el autor argentino otorga a los elementos rítmicos y eufónicos; y (3) el cuidado con que inserta esas breves composiciones en estructuras mayores como son los poemarios a que pertenecen. Las tres características bastan para definir la literariedad de un texto desde una perspectiva semiótico-pragmática, según la cual el lector reconoce un tipo de comunicación como literaria de acuerdo con una coherencia interna que desafía los mismos criterios de verdad empírica y referencialidad que sí son aplicables a otro tipo de discurso no literario (Urrutia 1997: 32, 69-70). Bajo el título genérico de “Ajedrez (I y II)”, Borges reunió dos sonetos dedicados a este juego que fueron publicados por vez primera en *El hacedor* (1960), considerado unánimemente por la crítica como el mejor libro de poesía de su autor aun cuando sólo veinticuatro de los cuarenta y ocho textos que lo componen sean en verdad poemas.¹

El motivo del ajedrez, como otros motivos dominantes en la obra de Borges (el laberinto, las ruinas, el espejo, el tigre y el reloj de arena, por citas sólo algunos ejemplos), aparece en primer lugar como una extensa metáfora de la escritura y la interpretación. El despliegue diegético de esta metáfora en los catorce versos del soneto reúne en un solo enunciado tres maneras de representar y organizar el universo: a través del signo poético, a través del culto religioso y a través del juego sublimador de la guerra que es el ajedrez. Se podría decir que para Borges el ajedrez es, como la poesía o las ecuaciones algebraicas, lo que Wallace Stevens llamó en “A High-Toned Old Christian Woman” (1923) una “ficción suprema”: el sustituto y correlato estético en nuestro mundo secularizado de lo que antaño representaron la liturgia y la teología.²

(1) Mis citas de poemas y prosas de *El hacedor* se basan en el texto de *Obras completas, 1923-1972* (1974). A la hora de citar o aludir a poemas publicados en libros posteriores he tomado como textos de referencia las ediciones de Alianza de *Obra poética, 1923-1977* (1979) y *Los conjurados* (1985).

(2) Sobre Stevens y Borges, véase la interesante comparación de temas y recursos de expresión que en su ensayo ofrece Cañas (1986), quien sin embargo no menciona que el autor argentino publicó en la revista *Sur* su traducción de un importante poema pagano y sensualista de Stevens, “Sunday Morning”.

Las dos fuentes principales de “Ajedrez (II)” son un poema persa del siglo XI, las *Rubaiyat de Omar Khayyám* (el mismo “Omar” citado en el verso 10 del soneto), que Borges leyó en la traducción de 1859 de Edward FitzGerald, y dos obras de Miguel de Unamuno, quien usa la partida de ajedrez como expresión del dilema religioso y existencial de la Creación en *La esfinge* y *Del sentimiento trágico de la vida* (Shaw 1986: 247-48)³. Sin embargo, el principal contexto para la adecuada recepción del poema objeto de mi comentario es por supuesto el otro soneto compuesto a la par que aquél y de idéntica temática. En el primero de los dos sonetos sobre el “Ajedrez” Borges recurre a la oposición blanco/negro de las piezas y a la alternancia de los colores en el tablero para construir una imagen reconocible y aún tópica de contienda, de *pugna oppositorum*, cuyas implicaciones filosóficas rebasan el estricto ámbito del ajedrez⁴. A este mismo propósito apuntan la oposición entre el espacio cerrado del tablero y el mundo del jugador, y la paradoja de que el juego de supervivencia que es el ajedrez sobrevive siempre a sus artífices y a las piezas movidas por éstos. El arte desafía la mortalidad y el albedrío del artista, de igual modo que el ajedrez, por tratarse de un rito, tiene unas reglas y un desarrollo a la vez predecible (eterno) y aleatorio (mutable). El juego intelectual sobre el tablero resume a un tiempo las experiencias de la repetición y la diferencia. De hecho, las analogías filosóficas entre ajedrez, poesía y música se fundamentan en los citados temas metafísicos y en ciertos rasgos estructurales comunes, como son el desarrollo organicista de la obra-partida y la importancia de las ironías y paradojas resultantes de las oposiciones ausencia/presencia y estatismo/movilidad (Solare 1998: 48).

Desde el punto de vista de la estructuración de un universo poético específico, encontramos una coincidencia de valores entre los dos sonetos y el resto de *El hacedor*: por ejemplo, la preferencia por la digresión espacial frente a linealidad y la dialéctica de opuestos frente a la univocidad. Ya el primer soneto logra transmitir dichos valores gracias a tres recursos que Borges maneja con igual efectividad en ambos poemas. Los dejo aquí apuntados y acompañados de ejemplos extraídos de “Ajedrez (I)”, para volver sobre ellos posteriormente:

1) El epíteto humanizador, con el que plantea y dramatiza la oposición entre el “rincón” donde se apostan los jugadores y el “ámbito” (tablero) en que se mueven las piezas. Si el primero de ellos es “grave”, el segundo es igualmente “severo”. “Grave” y “severo” son epítetos ceremoniosos de amplia raigambre en la escritura literaria sobre el ajedrez, como confirma su aparición conjunta en el interesante soneto petrarquista del modernista español Enrique Díez-Canedo, titulado escuetamente “Partida de ajedrez” e incluido en *Algunos versos* (1924).

2) La deliberada ambigüedad en las designaciones. Utilizando delectivos cuyo referente en el texto es múltiple, y ocultando datos esenciales para una comprensión inmediata, el poeta provoca la incertidumbre del lector, quien tiende entonces a identificar “vida” con “ajedrez” en la metáfora de la guerra presente en el segundo terceto.

(3) A la obra de Omar Khayyám le dedicaría con posterioridad Borges un breve poema del mismo título, “Rubaiyat”, incluido en su libro de 1969, *Elogio de la sombra* (*Obras completas* [1974: 993]). Véase también las glosas que hace a Khayyám y a FitzGerald en un ensayo de *Otras inquisiciones* (1952) titulado “El enigma de Edward FitzGerald” (*Obras completas* [1974: 688-90]) y en *Introducción a la literatura inglesa*, donde explica la estructura y proceso de adaptación al inglés de las *Rubaiyat* (1999: 76-77).

(4) Tomando como ejemplo las relaciones rey-reina en una obra dramática de Fernando Arrabal, *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, Rodríguez López-Vázquez ha explorado la dialéctica amor/destrucción que caracteriza el inconsciente de la dinámica ajedrecística (1997: 266-67).

3) La frustración de las expectativas del lector. El primer cuarteto termina con la palabra “colores”, la misma que uno espera encontrar al final del verso quinto, tras la preparación de “Adentro irradian mágicos...”. En su lugar el poeta nos da “rigores”, con lo que refuerza el ya patente antagonismo de las piezas.

Siguiendo, pues, el orden de lectura propuesto por el autor argentino en la ordenación de *El hacedor*, el lector se aproxima al segundo soneto ajedrecístico en posesión de ciertas claves interpretativas que ha adquirido previamente en la lectura del primero de ellos. Reproduzco a continuación el texto de “Ajedrez II” para enseguida afrontar su análisis retórico-pragmático:

Ajedrez (II)

Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada
Reina, torre directa y peón ladino
Sobre lo negro y blanco del camino
Buscan y libran su batalla armada.

No saben que la mano señalada
Del jugador gobierna su destino,
No saben que un rigor adamantino
Sujeta su albedrío y su jornada.

También el jugador es prisionero
(La sentencia es de Omar) de otro tablero
De negras noches y de blancos días.

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza
De polvo y tiempo y sueño y agonías?

“Ajedrez (II)” es un soneto de endecasílabos yámbicos que se sitúa en lo más alto de la escala de intensidad rítmica. Los primeros dos versos se valen de la enumeración de frases nominales y el braquistiquio para provocar un efecto de dilación e indeterminación: “Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada/....”). Ritmo de tono y ritmo de intensidad se alían con las elecciones léxicas y sintácticas para resaltar palabras que de por sí conllevan una carga semántica importante al margen de las acciones que protagonizan los entes que designan, cuyo acontecer por el momento se silencia: en la primera mitad del poema, las figuras del “rey” y la “reina”, se afirma tajantemente, “no saben”; y en la segunda, “Dios mueve” todo desde su atalaya inalcanzable. Aún más significativa es la decisión de Borges de introducir un aforismo en el verso 12, “Dios mueve al jugador, y éste, la pieza”, que supone la reducción escalonada del hombre y la pieza a la condición de eslabones en una cadena de mediaciones entre la realidad aparente y sus causas últimas. Llegados a este punto, la secuencia aforística, lejos de cerrarse estrófica y semánticamente, deja paso a una de las preguntas metafísicas más características del autor argentino: “¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza/....?” La transición del verso 12 al 13 es por supuesto irónica, ya que su efecto es el de cuestionar la visión teocéntrica comunicada hasta ese momento por el soneto.

“Ajedrez (I y II)” son composiciones netamente filosóficas, y más concretamente metafísicas y escatológicas. A la elevación intelectual del tema se une por ende lo elevado del len-

guaje. Siguiendo al crítico Jorge Urrutia, creo conveniente considerar la interpretación pragmática de un texto literario declaradamente intelectual como una práctica semiótica por la cual el lector coloca varias unidades menores de significado en relación de interdependencia para después integrarlas en unidades mayores, consistan éstas en un simple poemario o en la historia intelectual de occidente en su totalidad. Un poema o una novela incrementan su valor literario según le sea posible a cada uno de sus lectores “inventar un contexto nuevo que no debiera disociarse de las manifestaciones textuales” de la obra literaria (Urrutia 1997: 67-70, 76-78). Naturalmente, en el caso de Borges nos encontramos ante un autor muy dado a los giros autorreflexivos y a las deudas y hurtos intertextuales, procedimientos todos ellos que delinean un contexto cultural amplio. Dicho contexto es objeto de atención preferencial para la pragmática.

Prescindiré, por tanto, en lo que resta de mi comentario de “Ajedrez (II)” casi por completo de los elementos fónicos y métricos para centrarme en aquellos que tienen valencias léxico-semánticas y sintácticas claras, y resultan, por esta razón, más útiles a la hora de hilvanar el análisis del texto con el análisis de su contexto. Muchos de los epítetos empleados en “Ajedrez (II)” tienen una primera acepción espacial —hoy en desuso— que en el texto se ve desplazada por la ampliación metafórica de su significado, atribuyendo rasgos (generalmente agresivos) de la conducta humana a inermes e inertes piezas de ajedrez. A su vez, todos los verbos, con la excepción de los dos “saben” de la segunda estrofa y los dos “es” de la tercera, hacen hincapié en un movimiento o acción dinámica, a menudo incluso brusca, cuando no violenta: “buscan”, “libran”, “gobierna”, “sujeta”, “mueve” y “empieza”.

Basándonos en la selección léxica, tres son los campos nocionales que en principio es posible distinguir:

- a) Campo semántico de lo locativo: “camino”, “jornada”, “tablero” y “trama”.
- b) Campo semántico de la dirección y/o la sutileza: “tenue”, “sesgo”, “directa”, “ladino”, “señalada” y “adamantino”.
- c) Campo semántico de la volición: “buscan”, “gobierna”, “destino”, “sujeta”, “albedrío”, “prisionero”, “sentencia” y “mueve”.

De acuerdo con esta clasificación, me permito avanzar ya una primera hipótesis de significado que iré matizando en páginas sucesivas:

1) Versos 1-4: Presentación heroica de las piezas de ajedrez durante el ardor de una partida.

2) Versos 5-8: Doble negación de la libre voluntad de las piezas, que en ningún caso son dueñas de su destino.

3) Versos 9-11: Se extrapola la situación (mejor, la condición) de las piezas a la vida del hombre, quedando siempre sujeto este último a los designios de Dios.

4) Verso 12: Resumen de lo expuesto hasta entonces en una unidad versal que es también un falso cierre. Este verso se vale de la esticomitía, la elipsis verbal y la deixis para negar la primera estrofa y resumir las dos siguientes mediante la confluencia en un aforismo sintácticamente unitario de los tres planos de la existencia representados de manera literal en el poema: el trascendente (“Dios”), el humano (“jugador”) y el del juego (“pieza”).

5) Versos 13-14: Interrogación final que, por su tono desafiante y desgarrado más que especulativo, concluye el soneto a modo de epifonema.

Llegados a este punto cabe preguntarse cómo se articulan en el texto los act(u)antes y voces sobre los cuales gravita la carga intencional del soneto. No es otro el objeto de la pragmática interna, cuyo principal foco de atención lo constituyen las estructuras comunicativas que vertebran el enunciado, incluyendo la modalización de perspectiva y voz y los diversos condicionantes de la recepción. En “Ajedrez (II)” la tercera persona es la única representada. En la primera estrofa, la ausencia de artículos y demostrativos que acompañen a los elementos del sujeto da un sentido de generalidad al pensamiento expresado, el cual se prolonga hasta llegar al tantas veces citado verso 12. Aquí el hablante introduce a Dios como sujeto de una acción, para terminar preguntándose por la existencia de otro posible dios “detrás de Dios”. El segundo dios sería la causa final o el motor primero de las acciones representadas, o cuando menos intuidas, en el poema. Como ha señalado agudamente Juan Cueto, en la mitología ajedrecística Dios creó este juego de reyes en un acto presuntamente necesario, con el cual pretendió poner en marcha la trama humana del libre albedrío y la predestinación, es decir, de la necesidad y la posibilidad de actuar en el mundo. “Una vez Dios (o dios) ha dictado las reglas del juego, todo lo que sucede a continuación es responsabilidad del hombre, aunque también, paradójicamente, “todo está determinado con severidad terrible desde el momento en que irrumpe en el escenario la estrategia de cada jugador para desordenar la simetría inicial” (Cueto 1998: 45).

Aun cuando no haya un yo lírico en primera persona ni un destinatario representados subjetivamente en el texto, es evidente la presencia de tres artificios interrelacionados tendientes a potenciar su función emotiva: (1) la triple ocurrencia de la palabra “jugador”, que es asimismo el sujeto pronominal de la cláusula “y éste, la pieza”; (2) la identificación de los tres planos de la existencia —piezas, jugador y Dios— para negar la libre determinación de cada uno de ellos; y (3) la expresión de un sentido trágico de la existencia, que reduce todo lo creado a un amasijo indiferenciado de “polvo y tiempo y sueño y agonías”.

Tras un somero examen de los condicionantes de la comunicación dentro del texto, cumple acto seguido tratar los aspectos más sobresalientes de pragmática externa o extratextual. “Ajedrez (II)” debe ser tratado como una unidad completa de significado que a su vez entra un diálogo de transvases mutuos con otras unidades pertenecientes a *El hacedor* y con obras anteriores tanto de Borges como de autores afines pertenecientes a diversas tradiciones. Dadas la parcialidad bien conocida del escritor argentino por la lengua inglesa y mi propia dedicación académica a la enseñanza de la literatura anglo-norteamericana, limitaré mis ejemplos a poemas mayores de dicha tradición. “Ajedrez (I y II)” ocupan conjuntamente el lugar vigésimo séptimo del total de cuarenta y ocho composiciones que forman *El hacedor*, el libro con el cual Borges regresó a la poesía en 1960, inaugurando así una fecunda segunda etapa poética tras treinta y un años de silencio —el *Cuaderno San Martín* había aparecido en el ya lejano 1929. *El hacedor* supone la superación del simbolismo y el ultraísmo presentes en *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929), así como un acercamiento al modernismo en lo que este movimiento tenía de defensa del hecho estético como una posibilidad de revelación o de conocimiento. El poeta parece ahora persuadido de que en el poema lo decisivo son la cadencia y la entonación de la frase, es decir, que en su opinión la forma significa ahora algo por sí misma (Fernández 1988: 89-91). Borges efectivamente trata las palabras como si fuesen ellas mismas objetos artísticos autónomos, una característica recurrente en otros autores argentino del presente siglo y cuyo origen es rastreado, antes que al simbolismo francés o al modernismo dariano, también a la poesía de Keats⁵.

(5) Véase a este respecto mi ensayo, “A vueltas con Keats, Cortázar y la antigüedad clásica”.

En *El hacedor*, el poeta es literalmente un “maker” (el epíteto con el cual se describe al bardo inglés medieval) que no esconde los mecanismos por los cuales el lenguaje poético (entendido como pura representación) compite con el sueño (otra manifestación imaginativa) y con la vida misma como instrumento de conocimiento y como cosmovisión. En realidad en todo *El hacedor*, como ha sabido ver Teodosio Fernández, la utilización del motivo del sueño subraya el mutuo desplazamiento de los procesos de “existir, soñar y representar (o escribir)” (1988: 93). Con este proceder Borges se suma al nutrido elenco de poetas que han visto todo el mundo exterior al sujeto como un enorme texto susceptible de ser aproximado en una percepción sensorial espontánea, en una experiencia estética más controlada, y aún en una sublimación espiritual que no es necesariamente religiosa ni mucho menos cristiana. Blake, Coleridge, Keats, Dickinson, Yeats, Stevens: éstos son algunos de los poetas que iluminan con sus versos la alternancia de mundo fenoménico, mundo onírico y mundo intelectual como sustancia primigenia de la poesía. Todos ellos ven el arte como una búsqueda de la plenitud emocional y espiritual, a la vez que contemplan la liturgia y la literatura religiosa como una manifestación artística más. Es éste por otra parte un aspecto fundamental de una serie de poemas, sean ekfrásticos o simplemente autorreflexivos, por los que Borges, en sus facetas de traductor, comentarista y practicante del neorromanticismo esteticista y metapoético tradicionalmente asociado con la herencia de Keats, ha mostrado una especial predilección. Composiciones como “Ode on a Grecian Urn” (Keats), “Some Keep the Sabbath Going to Church” (Dickinson), “Sailing to Byzantium” (Yeats) y “A High-Toned Old Christian Woman” (Stevens) postulan, al igual que buena parte de los textos de *El hacedor*, la convicción de que el objeto artístico trasciende el destino de su creador y de que los deseos de eternidad y plenitud espiritual no se satisfacen en la percepción sensorial de una deidad inefable y distante, una mujer hermosa o un pájaro mortal de canto imperecedero. Dicha percepción es la situación de partida de varias de las odas de Keats y del poema de Stevens traducido por Borges en colaboración con Adolfo Bioy Casares (“Sunday Morning”), textos todos en los que se articula el paso de la experiencia sensual espontánea a la representación artística más *objetiva* del mundo exterior. Pero las experiencias de la percepción sensorial y su posterior reelaboración estética resultan en fin de cuentas igualmente incompletas e insatisfactorias. Borges y Stevens se ven de esta forma abocados a dar un tercer paso en su búsqueda del hecho poético pleno: la subordinación de lo sensual-sensorial y estético a lo intelectual-subjetivo. La dimensión intelectual es clave, pues abarca todas las demás para constituirse en la principal forma de redención espiritual que Borges, en sus conversaciones con Osvaldo Ferrari y en testimonios anteriores, confesó haber aprendido de Emmanuel Swedenborg, acaso a través de Emerson (1992: 281-82). El poema perdurable es el que se origina en las asociaciones e impresiones que la idealización del objeto desencadena en la imaginación del poeta. Por así decirlo, el poeta *subjetiviza* y apropia lingüísticamente para sí los objetos artísticos preexistentes, incluyendo el tablero de ajedrez, de forma que el enunciado poético se erige en horizonte infranqueable de la experiencia fenoménica del universo y en promesa de eternidad. Nada existe antes ni después del poema. Borges mismo ha sugerido veladamente que esta filosofía, aunque teorizada por Emerson, deriva en su praxis de Keats, a quien significativamente ha dedicado los más encendidos elogios críticos, considerándolo por ejemplo en su *Introducción a la literatura inglesa* como “el más alto poeta lírico de Inglaterra”. En particular, explica Borges, “[d]os poemas suyos, *Oda a un ruiseñor* y *Oda a una urna griega*, perdurarán mientras perdure la lengua inglesa” (1999: 58). El autor argentino además escribió varios poemas directamente inspirados por la “Oda a una urna griega” (por ejemplo, “A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell” y

“Adrogué”, incluidos ambos en *El hacedor*) y un soneto posterior de homenaje, “A John Keats (1795-1821)” (incluido en *El oro de los tigres* [1972]), en el que se juega con la irónica paradoja de que Keats, como su urna que a un tiempo encarna y desafía a la muerte, consiguió a pesar del tránsito “fugitivo” y “sucesivo” de su breve existencia hacerse él también “eternidad” (1974: 1095)⁶.

El giro radical en los planteamientos poéticos de Borges inaugurado con *El hacedor* aparece dispersa pero explícitamente comentado en el “Prólogo” a *El otro, el mismo* (1964), la “Introducción” a *El oro de los tigres* (1972), el “Prólogo” a *La rosa profunda* (1975), la “Inscripción” a *Los conjurados* (1985), y sobre todo en el libro mismo que me ocupa, especialmente en la dedicatoria “A Leopoldo Lugones” y en el poema “Arte poética”, que cierra la serie. Siguiendo el orden en que aparecen dispuestas las composiciones de *El hacedor*, encontramos los siguientes temas y motivos estrechamente relacionados con el contenido de “Ajedrez”. En la prosa titulada “La trama”, el elemento paratextual aparece con la acepción de premeditada (con)fabulación de unos intrigantes, situación que a su vez demuestra la con-fabulación o plan universal ideado de antemano por un ente superior. En el “Poema de los dones” se habla de la “maestría/ de Dios, que con magnífica ironía/ Me dio a la vez los libros y la noche” y de que un “Algo, que ciertamente no se nombra/ con la palabra *azar*, rige estas cosas”. En “El reloj de arena” se nos introduce “al mundo ceniciento/ Del alfil desaparejo.../ Del polvo, del azar y de la nada”, para concluir con los versos: “No he de salvarme yo, fortuita cosa/ De tiempo, que es materia deleznable”. En “La luna” se cuenta la fábula de “Un hombre [que] concibió el desmesurado/ Proyecto de cifrar el universo/ En un libro y con ímpetu infinito/ Erigió el alto y arduo manuscrito/...”. En “Ariosto y los árabes” encontramos quince menciones de diversas formas de “sueño” y “soñar”, a las que deben sumarse las cinco de “Arte poética”, donde además se afirma que “La poesía/ Vuelve como la aurora y el ocaso” y, añadiríamos aquí, como el rito del ajedrez que sobrevive a la muerte de cada pareja de jugadores y a la aniquilación de las piezas en el tablero⁷. Por último, el poema “Adrogué” ofrece un final casi idéntico al del soneto que he analizado: “Y no comprendo cómo el tiempo pasa,/ Yo, que soy tiempo y sangre y agonía”.

El énfasis que “Ajedrez (II)” da a la dimensión temporal, sintácticamente con el discorrir vertiginoso propio de cualquier soneto y temáticamente con las referencias tópicas a los ritmos de caducidad y permanencia, se ve reforzado por el uso del término “trama”, que adquiere aquí tres connotaciones bien distintas y sin embargo complementarias. “Trama” alude en primer lugar al plan infinito que comúnmente llamamos los designios de Dios, es decir, el “argument from design” de mucha de la poesía puritana y transcendentalista (e.g., Taylor, Emerson, Whitman, Bryant, Frost) tan del gusto de Borges; en segundo lugar, “trama” designa la estrategia cuasi-bélica de los ajedrecistas, la idea preconcebida de cómo desplegarán sus piezas en el tablero según discurra la partida; y en tercer lugar, el término “trama” denota, en el campo de la composición literaria, la construcción misma del poema. Como ya he indicado, éste es un poema que no obstante su concisión logra reflejar la paradoja transcendentalista de que lo pequeño (sea el soneto o el tablero) puede contener la

(6) Como complemento de estas referencias puede consultarse el estudio de Rosarossa (1997).

(7) Para Benet, por ejemplo, el juego-ritual del ajedrez consiste en la sucesiva muerte de las piezas y la gradual disolución de fronteras entre un campo y otro. En esta dialéctica creación/destrucción, la partida perfecta y casi imposible sería aquella en la cual “el rey sea el último en caer”, pues cada partida “termina para que se pueda empezar otra” (1998: 31). Ajedrez y poesía tienen en común la progresiva acotación de un espacio-significado preexistente y su reconfiguración en otros significados siempre cambiantes hasta llegar a la aniquilación final, momento en el que puede recomenzar el juego y en el que se enuncia un nuevo poema.

inmensidad (sea la escritura de Dios o el universo visto como contienda). En las miniaturas literarias de Borges, que pueden ser leídas bien como testimonios trascendentalistas bien como pastiches posmodernos —en la aparente pequeñez y liviandad de sus apólogos, glosas y sonetos— habita por supuesto la LITERATURA en toda su magnitud y extensión.

BIBLIOGRAFÍA

- BENET, J. 1998. "No hay paso atrás". En *Scala* 30-31.
- BORGES, J. L. 1985. *Los conjurados*. Madrid: Alianza.
- . 1979. *Obra poética, 1923-1977*. Madrid: Alianza.
- . 1974. *Obras completas, 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- y O. FERRARI. 1992. "El místico Swedenborg". *Diálogos*. Barcelona: Seix Barral. 281-86.
- y M.E. VÁZQUEZ. 1999. *Introducción a la literatura inglesa*: 1965. Madrid: Alianza.
- CAÑAS, D. 1986. "The Eye of the Mind: Borges and Wallace Stevens". En Cortínez 254-59.
- CORTÍNEZ, C., ed. 1986. *Borges the Poet*. Fayetteville: U of Arkansas P.
- CUETO, J. 1998. "El repaso de Dios". En *Scala* 44-45.
- DÍEZ-CANEDO, E. 1924. *Algunos versos*. Madrid: Imprenta Ciudad Lineal.
- FERNÁNDEZ, T. 1988. "El hacedor: sobre los poderes y el fracaso de la literatura". *Revista de Occidente* 86-87 (julio-agosto): 82-94.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, J. M. En prensa. "A vueltas con Keats, Cortázar y la antigüedad clásica". *Revista Hispánica Moderna*.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. 1997. "Arrabal: el ajedrez y los escenarios del humor". *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*. F. Torres Monreal y F. Cantalapiedra, eds. Kassel: Reichenberger. 251-66.
- ROSAROSSA, M. A. 1997. "Keats en Borges". *Cuadernos de Literatura Inglesa y Norteamericana* 2.1 (mayo): 67-75.
- SCALA, E., coord. 1998. *Todo es ajedrez*. Cuaderno especial de *Letra Internacional* 57 (julio-agosto): 26-55.
- SHAW, D. L. 1986. "Some Unamunesque Preoccupations in Borges' Poetry". En Cortínez 243-53.
- SOLARE, J. M. 1998. "Música y ajedrez". En *Scala* 46-49.
- STEVENS, W. 1944. "Domingo por la mañana". A. Bioy Casares y J.L. Borges, trads. *Sur* 113-114 (marzo-abril): 98-111.
- URRUTIA, J. 1997. *La verdad convenida. Literatura y comunicación*. Madrid: Biblioteca Nueva.