

"Ajedrez" de Jorge Luis Borges : Jaque al rey

Autor(en): **Monnier, Claire**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 1

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047399>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«Ajedrez» de Jorge Luis Borges: Jaque al rey¹.

Claire Monnier

SSEH, Genève

Se conoce la fascinación de Borges por los espejos y la duda que crean en quien que se mira en ellos : ¿quién mira a quién?, ¿dónde está el verdadero yo? El juego del ajedrez, por la perfecta simetría de su estructura, no podía sino atraer a Borges (y lo hizo), como lo demuestra la frecuente aparición de este juego en la obra en prosa. Mas en este estudio vamos a tratar de poesía, del texto titulado «Ajedrez» en *El Hacedor*, poemario que Borges tanto valoraba.

En estos dos sonetos, Borges juega hasta el vértigo metafísico con las simetrías y metáforas que permite tan rico y complejo juego. El objeto de este trabajo es precisar los recursos de la implacable mecánica textual y lógica que nos lleva hacia el vértigo que decíamos, así como la presencia de una extraña «escoria» en tan espléndido y hierático edificio.

I

*En su grave rincón, los jugadores
Rigen las lentas piezas. El tablero
Los demora hasta el alba en su severo
Ámbito en que se odian dos colores.*

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 1 (primavera 2003).

¹ Me complace agradecerles a la profesora Elena Barroso, al escritor Ramón Jiménez Pérez y a Alfonso Fuentes su atentísima y pacientísima ayuda a la hora de traducir al español y revisar el texto original francés.

*Adentro irradian mágicos rigores
Las formas: torre homérica, ligero
Caballo, armada reina, rey postrero,
Oblicuo alfil y peones agresores.*

*Cuando los jugadores se hayan ido,
Cuando el tiempo los haya consumido,
Ciertamente no habrá cesado el rito.*

*En el Oriente se encendió esta guerra
Cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra.
Como el otro, este juego es infinito.*

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?*

A primera vista se reproduce el cara a cara que caracteriza al juego del ajedrez: no uno, sino dos sonetos. Hay un efecto de vértigo: dos poemas que son uno solo; un lector, una mirada frente a algo que se presenta como doble. Todo es por partida doble en el ajedrez: dos jugadores, distintos por la identidad e idénticos por la función; dos grupos de piezas que les representan en el espacio bicolor del tablero; piezas que se oponen en simetría perfecta en un campo y el otro, pero también dentro de la misma

banda (con la excepción de los reyes y de las reinas que forman una pareja real en cada campo –simetría recíproca–, es decir, dos reyes y dos reinas en el tablero); quedan los peones que no forman sino un ejército, la carne sin identidad de toda batalla, y su unicidad se confunde con la de sus respectivos dueños. Nos encontramos otra vez con un problema de adaptación focal: ¿son dos, o a caso son el mismo? A lo largo del poema, Borges juega sin parar con esta duda. Cada elemento de la ecuación ajedrecística aparece y reaparece enseñando cada vez una cara distinta de su prisma en una mecánica de un rigor diamantino.

Soneto primero

El primer soneto presenta un tejido extremadamente denso, algo hierático: primer cuarteto o exposición del tema (el juego del ajedrez) y de las condiciones de realización de éste (dos jugadores, un tablero, piezas); segundo cuarteto o el jugar mismo (el tablero y sus piezas, con breve esbozo de sus características); primer terceto o meditación sobre el tiempo; segundo terceto o meditación sobre el espacio. Así pues, toda la apariencia de una gran sencillez. Pero al observar mejor el texto y sus contornos, se desvelan tanto su gran complejidad como su ambigüedad.

El primer cuarteto pone en escena las condiciones externas de la práctica del juego: dos jugadores, un rincón tranquilo en que sea posible la concentración, un tablero, piezas. Lo más banal del mundo. Pero ya turban algunos elementos estas aguas tan tranquilas. El ambiente del lugar: descrito no tanto como tranquilo sino como grave. Los jugadores: no mueven las piezas, sino que las rigen. Éstas son *lentas*. Adjetivo que les atribuye una lentitud que no es de ellas, sino de los jugadores. Encontramos aquí por primera vez un intercambio de competencias entre jugadores y piezas, un desplazamiento metonímico que será un elemento clave del segundo cuarteto. Ya viene la mención de un tablero que *demora* a los jugadores. Que el juego del ajedrez sea algo que lleva a perder la noción del paso del tiempo no es nada nuevo, pero el uso de *demorar* da a la idea un relieve más fuerte. Como muchas veces ciertos objetos, en la obra de Borges, tienen poderes, remiten a otra dimensión, otro mundo². En este texto, lo vamos a

² Cf. los «objets capteurs» [objetos-captadores] in Serge Champeau, *Borges et la métaphysique*, Paris, Vrin, 1990, pág.41.

ver, el tablero va a funcionar como lugar de paso entre el mundo físico y el universo metafísico, y esa carga, ahora esbozada, llegará a su mayor potencia en el segundo soneto. De momento, el tablero encierra a los jugadores *en su severo/ámbito*. Parecería normal que, en el mundo real que parece ser el universo referencial en este primer cuarteto, el tablero apareciera como el campo (cerrado) de la batalla que sostienen las piezas; pero no tanto que encierre a los propios jugadores. Es común decir que la partida retiene a los jugadores; ya lo es menos decir que el tablero los encierra. Parece que Borges, poco a poco, sin pretenderlo, nos aproxima a la radical identificación entre jugadores y piezas de II4b³. El final del último verso alude (es la primera vez) a lo que va a ser el tema principal de I3b y, más aún, de II4a: el juego del ajedrez como metáfora de la guerra. En este momento del desarrollo del texto, esta referencia parece común y hasta tópica: como bien se sabe, el juego del ajedrez nació como figuración del arte de gobernar, arte en el que la guerra es un elemento mayor; las fichas son entonces figuras de sus gobernantes. Así pues, Borges saca el máximo rendimiento de una inversión retórica mínima al caracterizar las piezas por la evocación de sus dos colores y la personalización de su enfrentamiento. Pero cuando llegamos al segundo soneto, a su problemática y a sus recursos, estos elementos «tenués» alcanzan su mayor y entera potencia.

El segundo cuarteto se centra en las condiciones internas de realización del juego: en el plano de lo que pasa dentro del *severo ámbito* del tablero. Encontramos, pues, un espacio fuertemente cerrado del tablero y, dentro de este espacio, un orden: *adentro irradian mágicos rigores/las formas*⁴.

Presenta las fichas (*formas*) como sometidas a reglas estrictas (*mágicos rigores*). Los términos empleados por Borges llaman la

³ Con el propósito de aligerar algo el texto, se señalarán desde entonces los sonetos por I y II; los cuartetos por 4, a o b; los tercetos por 3, a o b.

⁴ Al contrario de Caillois (*L'auteur et autres textes*, éd. bilingue, Gallimard, Paris, 1971), que traduce *adentro* por "du centre", es decir "desde el centro" hacia el exterior, pues pensamos que el movimiento aludido por *adentro* es un movimiento hacia el centro: "caminar tierra adentro" implica el penetrar en el interior de las tierras, así como "mar adentro" implica un alejamiento de la costa y un movimiento hacia el centro (metafórico) de la superficie de las aguas. Aquí, entonces, vemos un movimiento que se produce de la periferia del tablero hacia el centro, creando un efecto de aspiración hacia éste. Piezas y jugadores se encuentran fascinados por el tablero como por un pozo, nos encontramos frente a una situación vertiginosa. Falta señalar que el pozo es precisamente uno de los "objets-captteurs" analizados por Serge Champeau, *op.cit.*

atención por su alto nivel de abstracción: las piezas (que vamos a encontrar tan humanas dentro de poco, en II4a) son *formas*; las convenciones que regulan sus movimientos y sus poderes son *rígores mágicos*. Parece como si Borges estuviese estableciendo una relación entre rigor de las formas, de las reglas, y encantamiento, poder de fascinación. Una geometría (¿una cosmogonía, quizás?) está deteniendo a los jugadores en sus redes hasta hacerles olvidar el paso del tiempo. Volveremos más tarde sobre este aspecto y sus posibles ramificaciones.

En cuanto a los tercetos, aseguran, decíamos, el puente entre la etapa «descriptiva» de los cuartetos y el nivel interpretativo o plano metafísico. Así llega Borges a una división clara del soneto en estrofa de ocho versos y de seis aunque siga respetando, gracias a la unidad temática dentro de cada estrofa, la división dos cuartetos-dos tercetos. Llega así a mantener ambas estructuras, la del binario estricto (dos cuartetos-dos tercetos) y la de un binario fingido: una octava-un sexteto, o sea dos estrofas, pero esas no son de la misma naturaleza.

La amplificación metafórica en el primer terceto se cumple en el axis temporal: al tiempo medido de los jugadores se opone la eternidad del juego como forma. Por este aspecto de repetición eterna a lo idéntico se aproxima el juego del ajedrez al rito. Si los jugadores, servidores del rito, pueden cambiar, las formas del juego, como tal rito, son necesarias e inmutables.

El segundo terceto asegura la amplificación del tema en el espacio: nacido en Oriente, el juego del ajedrez ha invadido poco a poco el espacio del planeta. A esa extensión espacial se añade la extensión simbólica de un juego de ajedrez como figura de la guerra, pero también como teatro, como lugar de figuración.

Estas dos huellas afloraban ya en los primeros versos del poema: en el tablero se odiaban dos colores, la reina se encontraba *armada* y el peón *agresor*. Pero sólo al final del soneto adquieren estas dos dimensiones su verdadera amplitud y llevan a una retro-lectura. El texto acaba pues de cerrarse sobre sí mismo y acaba siendo, él mismo, un recinto mágico⁵. En fin, y como se verá también en el segundo soneto, el texto acaba tanto en un movimiento de cierre como en una situación de vértigo:

⁵ A propósito de la circularidad del texto, vease infra “La forma y las formas”, pág. 7.

*En el Oriente se encendió esta guerra
Cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra.
Como el otro, este juego es infinito.*

¿Qué es este *otro* ? Interrogación borgesiana por antonomasia: no se puede concluir si este *otro* es la guerra o el juego del ajedrez... Encontramos por primera vez cierta forma de «aplastamiento» que impone Borges a la metáfora o a la comparación para reducirlas a una pura igualdad, una (con)fusión. Este mismo procedimiento permitirá el salto metafísico a finales del segundo soneto.

Segundo soneto

Si el primer cuarteto de I trataba de los jugadores y el segundo de la piezas, el orden parece ser el inverso en el segundo soneto. Pero de hecho, esta simetría no es ni tan simple ni tan inocente como parece⁶. El primer cuarteto de II responde al primer cuarteto de I en cuanto ilustra el odio que se profesan los dos colores e, implícitamente, la guerra que los opone. Escenifica el combate. Lo hace, otro punto común que tiene con I4a, situándose al nivel de sus héroes (en este caso, las fichas): describe personajes-piezas que *buscan y libran su batalla armada* (II, v.4). La personalización, que eleva las piezas al plano de individuación de los jugadores, parece no hacer sino explicitar la relación simbólica que identifica, en el juego del ajedrez, al jugador con los trebejos que lo representan en el tablero. Pero de hecho, Borges no está tanto elevando las piezas como humillando a los presumidos jugadores que, al fin y al cabo, no son más que piezas en el tablero divino (II3b).

El segundo cuarteto de II parece confirmar que Borges esté jugando con la cuestión de la identificación piezas-jugadores de una manera casi tragi-cómica: subrayaría que, en este teatro guerrero, los sirvientes son (muy lógicamente) servidores de sus dueños que, a su vez, «juegan» con ellos y los manejan con un *rigor diamantino*. ¡Pobrecillas piezas ignorantes de que su dueño es un dios todopoderoso!

Pero los jugadores que nos enseñaron los cuartetos de I no

⁶ Encontramos aquí una estructura en quiasmo, como ya señaló Michel Mourey en "L'échiquier de Borges", *Europe*, 637, 1982, págs. 34-39. Sobre la presencia de los quiasmos en este poema, vease infra, "Quiasmos", pág.11.

parecían dioses todopoderosos, sino jugadores fascinados por los rigores de las formas... A la postre, el único poder bien pudiera ser el de la regla que rige el juego.

El primer terceto de II pone a cada uno en su sitio: si las piezas son prisioneras del tablero, los jugadores lo son del suyo, es decir de la vida, con sus blancos días y sus negras noches. Y en este tablero, es Dios quien manda y rige. Pero incluso Él no es más que un dueño transitorio y engañado. Al final manda la Forma, el rigor diamantino y mágico de la Regla que impone que le estén sometidos los trebejos en el tablero, los hombres y su vida en el mundo, Dios en el cielo. Los mágicos rigores que rigen el tablero no son otra cosa que el reflejo de los que rigen el Cosmos: el tablero es un microcosmos, cuya magia consiste en abrirse en el macrocosmos. Espacio cuadrado, con apariencia terrestre, el tablero disimula de hecho una imagen del universo, un círculo, como lo desvelaba el empleo de la palabra adentro, la referencia a *toda la tierra* (I3b, v.13) –«orbis terrarum»–, o la evocación del anfiteatro (I3b,v.13), semi-circular.

Poder de la Forma pues, y poder de la forma poética.

La Forma y las formas

Formas y reglas mantienen los jugadores y las piezas atados al tablero e imponen al razonamiento lógico su salto hacia lo más abstracto y vertiginoso: la hipótesis de un dios detrás de Dios. Como vamos a ver ahora, hay otras formas en *Ajedrez* que constriñen: las formas poéticas⁷. El libro, como el tablero, es un espacio en que irradian formas y fuerzas. Leer esas formas, observarlas, nos lleva al descubrimiento de su red y a la conclusión de que, tenues o poderosas, duplican, en la carne misma del texto, la temática de éste y ejercen el poder mismo del cual se habla. Poniéndose en abismo, el texto crea otro espejismo, otro vértigo.

Eligiendo el soneto, Borges elige una forma que ofrece un efecto de simetría, de espejo (dos cuartetos, dos tercetos), y que, tratándose de una forma fija, propone un espacio cercado a la vez más fuerte y más frágil. Estas dos características lo emparentan

⁷ El juego literario, como el juego del ajedrez, conoce condiciones de realización externas e internas: al igual que el jugador, el lector busca lugares tranquilos a fin de que el libro ejerza todo su poder de fascinación y le conduzca a otro tiempo, otra dimensión. Se oponen ahí también el tiempo medido del que practica y la eternidad de la práctica misma. La lectura es un rito. Tanto como lo es la escritura...

tanto con el juego del ajedrez, de reglas fijas él también, como con el tablero, lugar cerrado⁸. Así como el juego real, el soneto tiene un lugar determinado de origen (en su caso, no Oriente sino Italia) y luego se extiende al mundo entero, por lo menos al de cultura europea.

En la realización del soneto, es interesante notar que Borges elige un esquema de rimas que le permite intensificar el efecto-espejo entre los dos cuartetos y los dos tercetos. El esquema ABBA-ABBA es el más clásico. Su forma en quiasmo crea un efecto de espejo en que cada estrofa se encuentra cerrada sobre sí misma, lo que densifica su tejido. El esquema de los tercetos, CCD-EED, por el contrario, es un esquema de rimas que no aparece en la poesía española antes del Modernismo⁹. Su perfecta simetría contribuye a reforzar la idea del doble así como el aspecto hierático y de eternidad de lo mismo que conlleva la idea de rito.

En cuanto al endecasílabo, es el metro comúnmente usado en el soneto. Borges saca partido de la anchura del verso para desarrollar los elementos de su pensamiento en un ritmo largo que le autoriza, una vez más, la emblematización del aspecto ceremonial y eterno de su tema; por otra parte, impone poderosos encabalgamientos al verso cuyo análisis lleva a conclusiones de lo más interesante.

Curiosamente, no aparecen sino en los cuartetos y en clara mayoría en el primer soneto, en los versos 1, 2, 3, 5 y 6; en el segundo texto, no afectan sino al primer verso de cada cuarteto. El primer encabalgamiento es muy fuerte: separa sujeto y verbo (*jugadores/rigen*). Impone una fuerte coacción a nivel sintáctico, así como una fuerte consecuencia a nivel semántico. Tras la enunciación del complemento circunstancial de lugar y, a fin de verso, del sujeto de la frase, el lector se encuentra tensamente suspendido esperando la enunciación del verbo. Cuando aparezca, sorprenderá por su contenido semántico (regir no es desplazar) y por su forma rítmica: acentuado en la primera sílaba, parece figurar la violencia del esfuerzo muscular impuesto por la

⁸ Además el soneto, como el ajedrez, otorga, dentro de un marco de reglas fijas, un número inmenso de combinaciones posibles de acuerdo con reglas estrictas y persiguiendo una resolución siempre idéntica.

⁹ Si los tercetos de rimas ccd-eed aparecen en el soneto francés desde el origen, Tomás Navarro Tomás (in *Métrica española*, New York, Las Américas, 1966, pág. 388) no encuentra ningún ejemplo en la poesía española anterior al de Unamuno en *Rosario de Sonetos*, y no antes de los años 1910-1911.

recepción tras tan largo «salto» sintáctico, así como la fuerza del concepto mismo de /regir/.

Los versos 2 y 3 se encuentran también encadenados por un enca-balgamiento, aunque menos marcado por el hecho de que 3 es un endecasílabo melódico.

Los versos 3 y 4 cierran el cuarteto con una estructura similar a las de los dos primeros versos: Borges separa el adjetivo y el sustantivo (*severo/ ámbito*), creando un fuerte sentimiento de expectativa en el lector; como en el caso anterior, *ámbito*, esdrújula, recibe al lector con una primera sílaba acentuada¹⁰.

El segundo cuarteto presenta dos encabalgamientos muy diferentes de los que acabamos de analizar. El primero se parece a los del primer cuarteto en cuanto que desplaza un elemento mayor de la trama tanto gramatical como temática: el propio sujeto de la frase, *las formas*. El segundo encabalgamiento aparece dentro de una enumeración, es decir, en un elemento de densidad sintáctica muy débil. Considerado desde el punto de vista del estilo, este rasgo tiene mucha gracia, puesto que ilustra de manera muy mimética el paso ligero y como de baile del caballo (dos casillas adelante, una de lado), pero no tiene nada en común con la potencia semántica de los primeros, de la cual vamos a tratar más en detalle ahora.

El encabalgamiento implica un fuerte duelo entre voluntad de la frase y voluntad del verso. Una forma superior, la poética, constriñe a la lengua a plegarse a sus órdenes; la estructura sintáctica sigue existiendo, pero sometida a los «mágicos rigores» del verso. La relación de fuerza que ahí se establece se asemeja mucho tanto al poder de las formas sobre el tablero –que fascinan y entonces someten la libertad de los jugadores (I4a y b)–, como al dictado de la lógica y de su forma, el silogismo que conduce a poner en duda la propia identidad de Dios. Dentro de los lugares de mayor expresión y pertinencia del poder de la forma poética sobre el significado (en este caso, la falta de libertad), encontramos el encabalgamiento. Es interesante notar que la mayoría de sus ocurrencias se encuentran precisamente concentradas en la parte

¹⁰ Estos primeros versos que, forzosamente, establecen el clima de la obra, crean, gracias al encuentro del encabalgamiento seguido de una palabra acentuada en primera sílaba (endecasílabo enfático), un esquema rítmico que hace pensar en una marcha procesional: al encabalgamiento corresponde el elevar la batuta que anuncia el toque del tiempo; el acento en primera sílaba lo hace sonar y pisamos el “parquet” del sentido en el momento mismo en que golpea la batuta.

de *Ajedrez* que establece los elementos básicos del desarrollo de este tema. En el segundo soneto también señalan los dos encabalgamientos la presencia de una fuerza, una potencia: la de una *encarnizada/ reina* que encuentra evocada la ferocidad de su combate antes incluso de su aparición (adjetivo antepuesto)¹¹; o ésta de una mano *ilustre* cuya amenaza ronda sobre el final del verso: la del jugador que *rige* el destino de las piezas.

El tablero de Borges

Ajedrez parece ser un juego, una variación sobre la potencia de la forma, de la geometría, de las simetrías. Implacable construcción, teorema, el poema pone en escena un universo en que todos los niveles se corresponden dentro de un vertiginoso juego de simetrías, en que el estatuto de la humilde pieza ilustra y se confunde incluso con la triste esclavitud de un Dios manejado en la sombra. Discurso sobre el poder de la Forma y de las reglas que la constituyen, el poema se presenta como la puesta en escena de ese poder de cuya forma trata, como acabamos de señalar. Visto así, llegamos a juzgar al autor mismo como un dios, un hacedor, el que hace, crea, *rige*. Siendo su punto de partida el tablero, perfecto microcosmos, nos proponemos volver a este nivel y observar cómo, en un último movimiento irónico, se descubre la posibilidad de considerar ciertas piezas como pequeños dioses listos que se burlan del Autor.

Los peones son descritos como *agresores* (I, v.8) o *ladinos* (II, v.2). El peón, pues, se encuentra primero presentado como miembro de un grupo cuya función es el ataque, lo que respeta su estatuto en la ecuación ajedrecística (tema de I4b). Después viene marcado por un rasgo de carácter típico del «valet» o del pícaro: la astucia. Ha pasado del rango de forma al de personaje, adquiere una identidad¹². A la torre como forma se la califica de *homérica* (I, v.6). Es seguro que el adjetivo suena algo raro en el contexto del juego del ajedrez, pero no tanto en el contexto borgiano: aparte del sentido que lleva este calificativo en la lengua moderna, en que vehicula la idea de enormidad, la referencia a Homero por parte de Borges no puede sino llevarnos

¹¹ Sobre este encabalgamiento, vease también infra “Quiasmos”, pág.11.

¹² Hay que notar que se pasa de una forma plural, *peones agresores*, a una forma en singular, *peón ladino*.

a pensar que alude al inmenso número de textos que la obra del griego engendró. El encuentro entre una torre, habitualmente circular como tal pieza del juego del ajedrez, y la evocación de una obra de tal posteridad induce a sospechar en esa *torre homérica* la evocación de una biblioteca de Babel en miniatura. El juego del ajedrez borgiano, metáfora del mundo y de la existencia, no puede ser concebido sin una biblioteca, siendo ella misma, como bien se sabe, imagen del universo... Cuando reaparece la torre, en el segundo soneto, se encuentra implicada en el cuerpo a cuerpo guerrero de las piezas. Se caracteriza entonces por la rectitud de su camino (*torre directa*, dice Borges). Como tal elemento, en relación con el andar de las piezas, sería más lógico encontrarlo en I, pero en el primer soneto son los aspectos de eternidad y de rito (de la lectura, del eterno diálogo de los textos los unos con los otros, temas fundamentales del autor) que retuvo Borges.

El caballo sólo aparece en el primer soneto, caracterizado por su paso: ligero. El alfil, en sus dos apariciones, se encuentra también definido por su marcha: es *oblicuo* (I4b), *sesgo* (II4a)¹³. Llegamos a la pareja central, el rey y la reina, sin duda las piezas más emblemáticas del tablero de Borges junto a la torre homérica. El rey se encuentra siempre caracterizado por la debilidad de su situación: es *postrero* (I, v.7), *tenue* (II, v.1). No se sabe bien si se trata de una evocación de esa debilidad situacional suya en el tablero, o de otra mucho más profunda. El *Diccionario de la Real Academia* señala el sentido físico que tiene la palabra *tenue* (delicado, delgado, débil), y su sentido figurativo: de poca substancia, valor o importancia. No se tematiza el valor simbólico del rey, muy fuerte dado que sin él desaparece el juego en la misma proporción en que lo haría el Estado al perecer el monarca. Sólo se evocan sus debilidades frente a una reina impresionante, *armada* (I, v.7), *encarnizada* (II, v.1-2)¹⁴, que siempre aparece en el texto precedida por sus atributos. El estudio de la manera en que las piezas se hallan situadas en el texto-tablero va a confirmar, entre otras cosas, la turbia importancia dada a la Reina.

¹³ No cabe duda que esta cualificación puede también llevar una connotación clásica de la figura del chambellan o primer ministro: la duplicidad.

¹⁴ Sobre la cualificación de la reina, vease infra "Jaque al Rey", pág. 13.

Quiasmos

Son muchos los elementos contruidos en quiasmo, lo que, dada la capacidad de aludir al espejo de tal construcción, no extraña. El primero se sitúa en las octavas de cada soneto: I empieza por un cuarteto que trata de los jugadores, seguido de otro que alude a las fichas; el primer cuarteto de II trata de la guerra de las piezas, precisamente, y el segundo, de los jugadores jugados. Más aún: cada uno de los cuartetos que tratan de las piezas hace una descripción de ellas en forma de quiasmo. En el primer soneto (vv. 3-5), toca la relación entre sustantivo (S) y adjetivo (A). El esquema de la situación es el siguiente:

[SA, A / S,] [AS, SA] / [AS, SA]

Estos tres quiasmos acoplan por el adjetivo la torre y el caballo y, por el sustantivo, el rey y la reina, el alfil y los peones. Así encontramos en el centro de la estructura ternaria la pareja rey-reina (mejor dicho: reina-rey), ella cubriéndole con sus armas, tanto literalmente como estructuralmente. Asistimos a una duplicación de lo que es la función de la ficha en el juego: defender al rey.

Otra estructura en quiasmo aparece en el primer cuarteto del segundo soneto, en los versos 1 y 2; se hace más compleja en el plano del sentido por la presencia de un fuerte encabalgamiento que afecta al elemento eje (en cursiva) alrededor del cual se construye el quiasmo. El esquema es el siguiente:

[(AS, AS), A / S, (SA, SA)]

Los dos módulos que componen el quiasmo son: por un lado el Palacio, el rey y su alfil; por otro lado, los actores del combate, la torre y los peones. En cuanto a la reina, participa de los dos espacios y, formalmente, acerca la guerra al Palacio (el adjetivo – *encarnizada*– pertenece al primer hemistiquio) y representa el Palacio en la guerra: la enunciación de su real función aparece en el segundo hemistiquio. Una vez más: la reina se encuentra precedida por su reputación y la cesura viene a darle más peso aún a su característica (*encarnizada / reina*). El propio ritmo del verso lo subraya: el rey y el alfil juntos apenas llenan medio verso con sus personas y sus características y la sola evocación de la cualidad de la reina rellena el otro hemistiquio. Hay más: ambos

parecen como devorados por el miedo, al ser roídos por el diptongo y la sinalefa (te-nue-rey /ses-goal-fil), mientras el carácter feroz de la reina se extiende a toda luz e invade el espacio: una sola palabra que la define ocupa medio verso. La cualidad de los sonidos, por fin, lo denuncia: todos los que «hablan» el rey y el alfil son sonidos de superficie, por así decirlo, lo que da una tonalidad aérea, frágil, desencarnada a la frase; al contrario, articular el aspecto encarnizado (plano denotativo) de la reina, exige articulaciones fuertes y constrictivas, de fuerte connotación carnal (plano connotativo). La articulación del significante implica la propia carne del locutor: nasalización de /en(g)/, seguido de plosiva sorda /k/, la /a/ apenas pronunciada, que nos abre la boca, viene la pareja /r/-/n/ que nos cierra los dientes mientras la /n/ resuena; la /i/ estridente nos lleva al silbido reptiliano de la zeta y, harta su maldad, la reina se suaviza al bostezar /a(d)a. /Reina/ no tardará en lanzar otra vez la mandíbula hacia adelante para un último mordisco. El auténtico combate, el que vierte la sangre, lo asume la reina. Ella sola parece verdaderamente buscar una batalla para la cual únicamente ella misma está armada. Pero describirla como *encarnizada*, casi sangrienta, después de haberlo hecho como *armada* denuncia una verdadera intención, consciente o no. El término *encarnizada* puede entenderse de dos maneras: o como participio pasado de *encarnizarse*, y entonces se habla de la obstinación de la reina en la batalla, o como adjetivo, y entonces la reina se encuentra descrita como fiera que acaba cubierta con la sangre de sus víctimas. La figura de la reina nunca tiene tan extrema importancia como para justificar tal hipertrofia de su potencia en la representación. Entonces, ¿de dónde vienen estos rasgos de furor y crueldad que nos alejan del universo hierático, casi algebraico, de este poema que nos conduce, por otra parte, a las más altas y abstractas esferas de la metafísica? En el tablero de Borges, espejo del mundo, la presencia de esa reina roja llama la atención, y vamos a observarla más de cerca.

Jaque al rey

Dos axis connotativos marcan a la reina: uno, inducido por los términos que la definen, evoca la sangre, la capacidad y la inclinación por el combate, el furor y la crueldad; otro, nacido de la situación de la reina en la red de fuerzas textuales, lleva a considerarla como una figura desmesurada. Desmesurada, ella

lo es estructuralmente: es una ficha sin par por su potencia (puede «comerse» todas las otras piezas) y su total libertad de movimiento. En el poema, lo es ante todo estilísticamente. Hemos subrayado ya la violencia fonética del adjetivo que la define y su situación de fuerza como eje del quiasmo del segundo soneto. Quedaría por subrayar que el encabalgamiento que asume pertenece a éstos que nos parecen destacar un lugar de poder: éstos que recaen en un endecasílabo enfático. El verso 2 de II que nos precipita en los brazos asesinos de la *reina*, les pertenece...

Tal desmesura merece dos comentarios: ¿Será por sus potencias «físicas» respectivas en el juego por lo que el rey y la reina estén presentados de manera tan desproporcionada en el tablero de Borges? Pensamos que no. Otra pregunta: ¿habría que establecer una relación entre las dos figuras femeninas del tablero, la reina y la torre? Pensamos que sí, y por ahí vamos a empezar.

La torre está, ella también, marcada por la desmesura: es *homérica*. Por este rasgo, así como por su probable redondez, la asociamos con el motivo de la biblioteca. Ésta, lugar femenino y protector, cerrado y separado del mundo, no es más que una imagen del vientre materno. Un lugar que ignora la necesidad del combate, tanto como lo ignora el mundo de los libros, que no exige ni audacia física ni valentía. La reina encarnizada, al contrario, presenta todas las características del macho: está armada, y la espada es arma del varón, combativa hasta más no poder, y el combate es masculino también. Asume, pues, todos los rasgos definitorios que al rey, como varón, le corresponderían y de los que la regla del juego le priva. Borges mismo veía en la lucha y la valentía rasgos viriles¹⁵, rasgos de los que lamentaba encontrarse privado: con los *compadritos*, dice haber encontrado «des choses qui manquaient à ma vie: la hardiesse physique, la bravoure, tout cela... Mes ancêtres militaires ont aussi quelque chose à voir avec cette sorte de nostalgie»¹⁶. Comparte otros rasgos con el rey de su tablero. Como él, es *tenue* y frágil. Lo fue de niño, lo que justificó su reclusión en la casa, entre patio y biblioteca, bajo la custodia de su madre; lo fue de adulto, que la

¹⁵ Cf. *Histoire du tango*: «le mot *homme*, dans toutes les langues que je connais, veut dire à la fois force sexuelle et force belliqueuse, et que le mot *virtus*, qui en latin veut dire courage, vient de *vir*, qui signifie le mâle».

¹⁶ Mario Mactas, citado por Julio Woscoboinik, *El secreto de Borges*, Buenos Aires, Ed. Trieb, 1988, pág. 113.

ceguera mantuvo *postrero*, dependiente de una madre cuya mirada sustituyó la suya. El valor, en el mundo de Borges, es de las mujeres: de niño, le protegió su hermana y, más tarde, la envidió (durante toda su adolescencia, dice él) por, al encontrarse atrapada en un tiroteo en tiempo de elecciones, haber atravesado la Plaza de Androgué corriendo entre las balas ¹⁷. El valor es de las mujeres por la sangre, precisamente: estos gloriosos antepasados que combatieron, estos guerreros a los cuales hubiera querido pertenecer, son sus antepasados por parte de madre. En la biografía de Borges, así como en su tablero, la virilidad es femenina/cosa de mujer. En *La otra Muerte*, encontramos esta frase: «la guerra, como las mujeres, permitía poner a pruebas a los hombres». Ni el rey del tablero, ni el *hacedor* conocen la prueba de la guerra; ¿tenemos que concluir, en un silogismo de un rigor muy borgiano que, por eso, no conocen la prueba de la mujer? ¿Debemos concluir que la reina no es tan roja y sanguinaria sino por ser el reflejo de una potencia femenina, la de su madre, que no dejó sitio ni para el niño-rey que había dado a luz, ni para el rey-guerrero que no acababa de matar, y tan violenta por el rencor (otra transferencia metonímica...) que por eso sentía Borges? «Vida y muerte le han faltado a mi vida». Vértigo...

¹⁷ «[...]atravesó la Plaza de Androgué corriendo entre las balas». Citado por J. Woscoboinik, *opág. cit.*, pág.172.

