

*¿'UBI SUNT'JORGE MANRIQUE Y
JORGE LUIS BORGES?*
**RECREACIÓN BORGIANA DE UNA FÓRMULA
MEDIEVAL TRADICIONAL**

Gladys Isabel Lizabe
Universidad Nacional de Cuyo

Jorge Luis Borges fue un lector apasionado que, según su propia confesión, quería ser recordado más por sus lecturas, por el placer lector y su inmenso amor hacia los libros que por aquello que había producido. Por ello, su obra es un mosaico que absorbe el legado literario de la tradición canónica de Occidente y que muestra, en el caso general de la literatura medieval europea, a un lector de Boecio y su *De consolacione*, de Chaucer y sus cuentos, del *Libro de las mil y una noches*, de la *Chanson de Roland*, de Thomas Moore y su *Utopia*, de San Buenaventura y su *Breviloquium*. En el caso particular de la literatura medieval española, parte de su producción descubre a un lector-escritor seducido por el tema de la ingratitud del discípulo y de la ilusión mágica que recrea en su magistral "El brujo postergado" siguiendo las huellas del ejemplo *XI del Libro del conde Lucanor* de don Juan Manuel¹. Pero no sólo temas y tópicos literarios de la Edad media española afloran en su producción sino también fórmulas de construcción discursivas típicamente medievales como el *ubi sunt*, que contaba a sus espaldas con las famosísimas *Coplas a la muerte de*

su padre de Jorge Manrique. El presente artículo reflexiona sobre el modo en que el escritor argentino experimenta con dicha fórmula retórica en su poema "¿Dónde se habrán ido?"² teniendo como referente las mencionadas *Coplas* manriqueñas. Nuestro trabajo pretende confirmar la maestría artística de Jorge Luis Borges que se atreve a remozar una fórmula poética medieval y la recupera literariamente para la tradición contemporánea occidental.

El uso del *ubi sunt* se inscribe en una tradición de poesía elegíaca cuya presencia puede espigarse en la *Biblia* y que, en el caso de la Edad media española, adquirió su fama gracias a Jorge Manrique y sus *Coplas a la muerte de su padre*, compuestas alrededor del verano de 1477³. Sin embargo, en el siglo anterior, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, sorprendía a sus lectores con el planto por la muerte de su Trotaconventos y el *Cancionero de Baena* incluía varias poesías funerales en las que asomaba el *ubi sunt*. Como pregunta académica, éste consistía -como Pedro Salinas ha estudiado magistralmente en relación con la composición manriqueña nombrada- en un *esquema estilístico* que pasaba revista a los grandes hombres de la historia o de la fama, hombres cuya vida ejemplar servía de modelo a imitar y por cuyo paradero se indagaba⁴. Dicha convención retórica incluía la interrogación acerca del destino de ciudades, de imperios, de las *cosas mundanas* del mundo. Su aspecto distintivo radicaba en que *la pregunta quedaba sin respuesta* y, de este modo, el efecto psicológico en el receptor era devastador: el silencio, la nada, la ausencia de una respuesta le hacía enfrentarse con la conciencia de la muerte y del tiempo, de la finitud y caducidad de los bienes temporales.

Ahora bien, Jorge Manrique no sólo enumeró a los grandes hombres sino que sus muertos eran actuales, contemporáneos. Sus ilustres evocados -entre los que se destaca el Maestre Rodrigo Manrique, su padre- incluían al rey don Juan, a los infantes de Aragón, a Enrique IV, al príncipe don Alfonso, al condestable don Alvaro de Luna y a sus protegidos Juan de Pacheco y Beltrán de la

Cueva, personajes también rememorados en relación con sus pertenencias más caras o significativas. Del rey don Juan y los infantes se evocaban "Las justas y los torneos,/ paramentos, bordaduras/ y cimbras"; de "aquel gran Condestable" que "vimos degollado" se recuerdan "Sus infinitos tesoros,/ sus villas y sus lugares"; de don Enrique "los poderes y el mundo con sus placeres". Al evocar figuras famosas y contemporáneas al receptor, cercanas a su ámbito histórico y geográfico vital, Jorge Manrique logró humanizar y popularizar los ejemplos de aquellos cuyas vidas testimoniaban a su juicio las vanidades del mundo (Salinas, 172) y su alabanza de la vida cristiana ejemplarizada en el maestro don Rodrigo Manrique.

Frente a esta tradición, ¿cómo actúa Jorge Luis Borges? En primer lugar, es importante recordar que "¿Dónde se habrán ido?" es un poema incluido en *Para las seis cuerdas*, compuesto de seis estrofas (la primera, la segunda, la quinta y la sexta de ocho versos cada una; la tercera y la cuarta de cuatro respectivamente) y un verso suelto que lo concluye. En el prólogo de dicho libro, Borges declara que "toda lectura implica una colaboración y casi una complicidad" y ésta es la clave de acceso a las once composiciones que lo integran. Según lo solicita el autor, el lector de *Para las seis cuerdas* debe interactuar con los poemas-milongas supliendo "la música ausente" por la imagen de "un hombre" cuyas palabras, "canturreadas en el umbral del zaguán o en un almacén, cuentan menos que su mano demorada en los acordes" de una guitarra (p. 331). Estas indicaciones privilegian la música y su ritmo pausado frente a la palabra y presentan una historia que contada a media voz perpetúa la milonga, forma musical popular que recupera una historia colectiva anónima de desclasados sociales.

Las expectativas de aquel lector, inicialmente guiado en su interpretación por el autor, se cumplen en las once coplas de *Para las seis cuerdas*: los acordes de la guitarra borgiana traen a la memoria a marginados como los Ibera, "Hombres de amor y de guerra", a un tal "Jacinto Chiclana [...] Capaz de no alzar la voz / Y de

jugarse la vida, también a don Nicanor Paredes, caudillo/ [...] Allá por los tiempos bravos/ Del ochocientos noventa", y no falta "Saverio Suárez que en garitos y elecciones/ Probó siempre que era bueno", junto al compadrito "Que era el patrón y el ornato / De las casas menos santas/ Del barrio de Triunvirato", y a la gente de color que "De buena disposición [...]/ muchos salieron bravos". Los orientales cuya historia y la nuestra "huele a sangre y a gloria" no podrían estar ausentes de sus versos así como "Albornoz", a quien "En una esquina del Sur/ Lo está esperando un cuchillo", Manuel Flores que morirá de cuatro balazos y Servando Cardozo que "Vivió matando y huyendo, / [y] vivió como si soñara". Estos personajes son la metáfora del *malevaje* que, según la óptica de Borges, "fundó en polvorientos callejones/ De tierra o en perdidas poblaciones/ La secta del cuchillo y del coraje" ("El tango", segunda estrofa, del libro *El otro, el mismo*, 1964).

Para las seis cuerdas retrata jirones de vidas malevas cuya ejemplaridad radica en la heroicidad de aquellos que, gestados en una sociedad paralela a la civil y legalmente reconocida pero no aceptada, alcanzaron la fama popular y se instalaron en el imaginario colectivo del Río de la Plata. Los once poemas del libro aluden a personajes individuales o colectivos que sobresalieron por su heroicidad y, como consecuencia, dieron origen a la "mitología de puñales" que "cae en el olvido" ("El tango", séptima estrofa). Precisamente la necesidad de crear una mitología porteña recuperando las hazañas de sus "héroes" lleva a Borges a preguntarse "¿Dónde se habrán ido?" y dicha pregunta, legado de la herencia literaria occidental, origina el poema homónimo.

Frente a la tradición literaria precedente, Jorge Luis Borges retoma los conceptos nucleares del *ubi sunt* manriqueño y cita, como lo hace el escritor medieval, una *lista de muertos contemporáneos* y *ejemplares*. Sin embargo, se aleja de la fórmula tradicional porque sus ilustres muertos rioplatenses no son los famosos de la corte del rey don Juan sino hombres de una sociedad paralela a la constituida civilmente, sociedad que dotó de una épica a esa ciudad "tan

eterna como el agua y el aire" ("Fundación mítica de Buenos Aires", última estrofa) y cuyos habitantes "tenían derecho al habla" (característica propia de la categoría épica según Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov).

"¿Dónde se habrán ido?" rescata personajes individualizados del mundo del malevaje como los Muraña en el norte y los Iberra en el Sur que "en el duro arrabal vivieron como en la guerra" (quinta estrofa) y, sobre todo, recupera la voz de los que la Historia ignoró. Aquellos que "salieron/ A libertar las naciones/ O afrontaron en el Sur/ Las lanzas de los malones" (segunda estrofa) y la "valerosa chusma" que "doblar no pudieron" (quinta estrofa) defienden su derecho a la fama y a la posteridad porque el coraje con el que vivieron, la "perra vida" que llevaron y la "muerte perra" que sufrieron (quinta estrofa) los hace dignos de ser recordados no sólo por sus contemporáneos sino por la poesía de la milonga tanguera y por la de Jorge Luis Borges.

Frente al tratamiento humano generalizado de las *Coplas* que se particulariza en la figura de don Rodrigo, Borges se plantea la *ineludible inquietud metafísica* frente a la muerte y al sentido de la vida⁵ y construye su poema con un *tempo* semejante al manriqueño: en la primera estrofa, nombra a los valientes que se acabaron y que en el pasado, como un héroe colectivo anónimo, fueron "a liberar naciones", a "enfrentar las lanzas de los malones" y a "morir en otras revoluciones" (segunda estrofa); de allí, particulariza la valentía en la figura de Juan Muraña (sexta estrofa), personaje histórico presente en otras composiciones borgianas y recordado por algunos tangos de Eduardo Arolas (1892-1924) y Vicente Greco (1888-1924). Muraña, así como los que lo precedieron, "gastó el tiempo [...]" y ahora, aunque tapado por "el barro" (sexta estrofa), supera el olvido porque sus hazañas lo convierten en héroe de los suburbios porteños, de los inquilinatos, de los conventillos... que encontraron en Borges a un Homero del arrabal.

Frente a los ilustres desaparecidos manriqueños, los muertos borgianos resumen a todos los muertos rioplatenses precedentes

que, superando la línea del olvido por su animosidad y bizarría (sexta estrofa), se han transformado en héroes de una mitología probable y futurística. Estos lamentados personajes pertenecen a un mundo con leyes y mecanismos propios consagrados por una memoria colectiva generadora de sus propios héroes a imitar.

En sus *Coplas* Jorge Manrique se pregunta desde la copla 16 hasta la 22 inclusive: "¿Qué fue de tanto galán?/ ¿Qué fue de tanta invención como traxieron?/[...] ¿Qué fueron sino verduras/ de las heras?/ ¿Qué se hizieron las damas,/ sus tocados, sus vestidos,/ sus olores?/ ¿Qué se hizieron las llamas / de los fuegos encendidos/ de amadores?/ ¿Qué se hizo aquel trobar,/ las músicas acordadas/ que tañían?/ ¿Qué se hizo aquel dañar,/ y aquellas ropa chapadas/ que trayan?". Frente a estas preguntas, Borges también inquiere en su poema por sus héroes anónimos y/o identificados, y a la manera de Manrique interroga sobre su paradero: "¿Qué fue de tanto animoso?/ ¿Qué fue de tanto bizarro?" (sexta estrofa) y la respuesta no es la vida de la fama ni la vida cristiana que hacía perdurar al hombre del siglo XV en la memoria de las generaciones venideras. Borges se introduce en el mismo poema y establece una suerte de *punteo* o *rasgueo* con aquel hombre del prólogo "que canturrea una milonga, en el umbral de su zaguán o en un almacén", punteo mediante el cual, como en las *Coplas* manriqueñas, sí se obtiene respuesta a la aflicción sobre el destino humano: la *memoria* es el antídoto contra el olvido y contra "el tiempo que no ceja" y "Todas las cosas mancilla" (primera estrofa). Y es esa memoria personal, literaria, de un gran lector de textos medievales españoles clásicos entre los que figura Jorge Manrique, la que Jorge Luis Borges recupera para la tradición literaria del Occidente contemporáneo. No en vano Harold Bloom en su admirable libro *El canon occidental* encabeza la "España de la Edad aristocrática" con las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, cuya "dignidad estética" el autor argentino, uno de los representantes de la "Edad caótica latinoamericana", actualizó para los lectores postmodernos quinientos años después y desde este otro lado del mundo. A fines del

segundo milenio en el que los estudios literarios universitarios parecen favorecer la anulación de nuestra memoria literaria, Borges nos enseña a recuperar entre muchos siglos el *ubi sunt* medieval afirmando su grandeza de artista al renovar en un poema-milonga la historia de aquellos héroes que querríamos saber dónde se habrán ido.

NOTAS

¹ Nuestras citas proceden de Jorge Luis Borges. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1989, 2 vols. Borges cita sus lecturas medievales en: *Elogio de una sombra* (II, prólogo, 354), *Evaristo Carriego* (I, 161), *Discusión* (I, "La postulación de la realidad", 218), *Otras inquisiciones* (II, epílogo, 153), *Historia universal de la infamia* (I, 339-40).

² En *Para las seis cuerdas, OC*, II, pp. 335-36.

³ Para la datación de las Coplas, véase Jorge Manrique. *Poesía*. Ed. Vicente Beltrán con estudio preliminar de Pierre le Gentil. Barcelona, Crítica, 1993, p. 19. De esta edición proceden nuestras citas. Resulta útil también por su sensibilidad de abordaje al texto poético manriqueño el trabajo pionero del que fuera Catedrático medievalista de nuestra Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, Prof. Rodolfo Borello: "Las coplas de Jorge Manrique: estructura y fuentes". En: *Cuadernos de Filología*, 1, 1967, pp. 49-72.

⁴ Pedro Salinas. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Buenos Aires. Sudamericana, 1974. Para el *ubi sunt*: pp. 56-57, 143, 145-146, 150, 155, 169-171 y 208. Para el sentimiento elegíaco y el *ubi sunt*, resultan imprescindibles además: L. Sorrento. *La poesía e i problemi della poesia di Jorge Manrique*. Palermo, 1941, en esp. pp. 26-33; V. Caracava. "La gasida de Abul Baqa el rondeño y algunas Coplas de Jorge Manrique". En: *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLVI, 1970, pp. 171-259; M. Morreale. "Apuntes para el estudio de la trayectoria que lleva desde el '¿ubi sunt?' hasta el 'qué fueron' de Jorge Manrique". En: *Thesaurus*. XXX, 1975, pp. 471-519, en esp. p. 512 y sgtes.

⁵ Zulma N. Mateos. "Raíces filosóficas en la obra de Jorge Luis Borges". En: *Iberoromania*, 41, 1995, pp. 68-78, en esp. pp. 71-75.