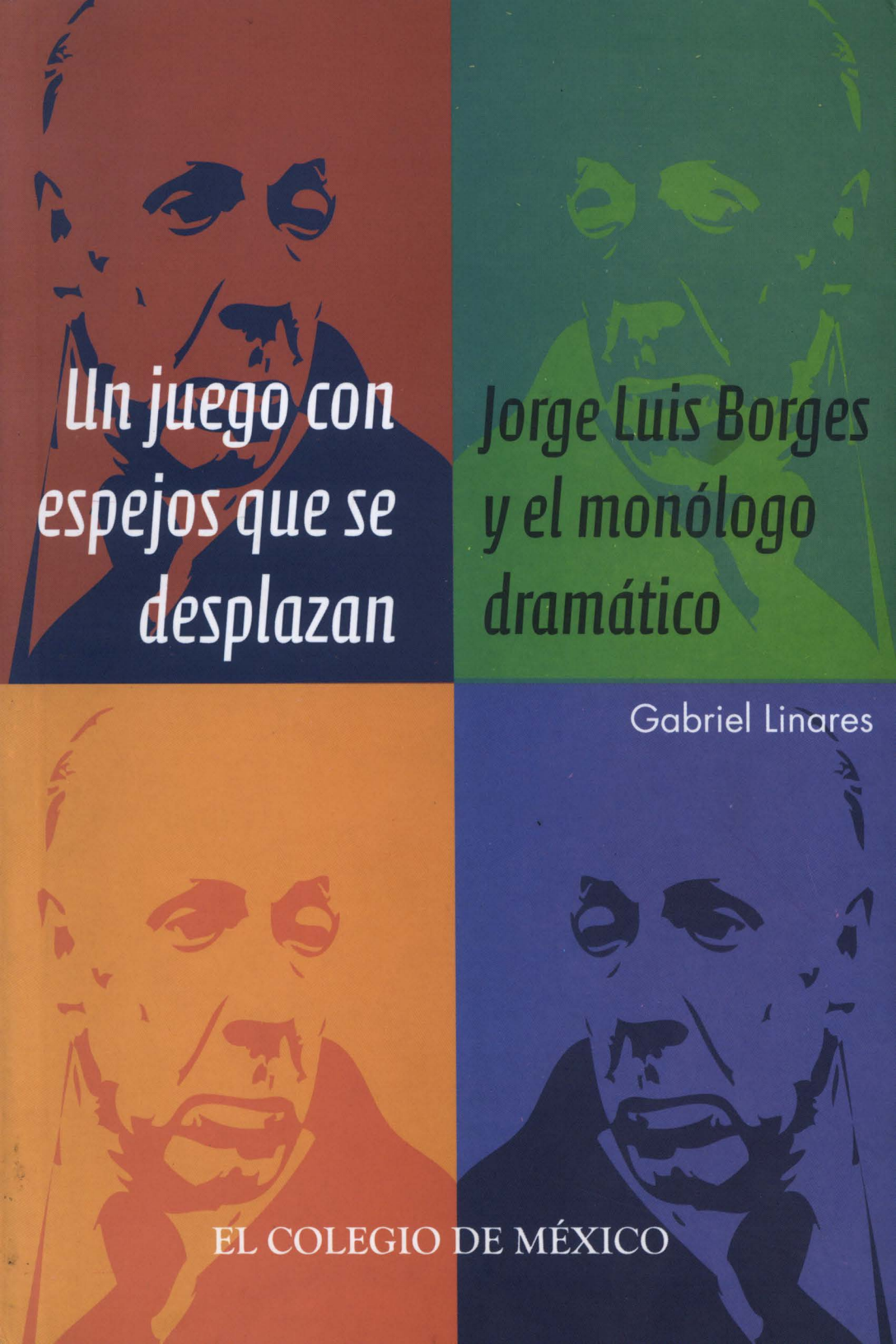


Un juego con espejos que se desplazan

Jorge Luis Borges y el monólogo dramático

Gabriel Linares

EL COLEGIO DE MÉXICO

UN JUEGO CON ESPEJOS QUE SE DESPLAZAN: JORGE LUIS BORGES Y EL MONÓLOGO DRAMÁTICO

SERIE
ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
LVIII

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

UN JUEGO CON ESPEJOS QUE SE DESPLAZAN: JORGE LUIS BORGES Y EL MONÓLOGO DRAMÁTICO

Gabriel Linares

EL COLEGIO DE MÉXICO

A861.4
B7321

Linares, Gabriel.
Un juego con espejos que se desplazan : Jorge Luis Borges y el monólogo dramático. -- 1a ed. -- México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2011.
274 p. ; 22 cm. --(Estudios de lingüística y literatura ; 58)

ISBN 978-607-462-255-3
Incluye bibliografía

1. Borges, Jorge Luis, 1889-1986 -- Crítica e interpretación.
2. Borges, Jorge Luis, 1889-1986 -- Poesía t. II. Serie

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.

The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License: https://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/4.0/

Primera edición, 2011

D.R. © El Colegio de México, A. C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-255-3

Impreso en México

ÍNDICE

INICIO: EN BUSCA DE NUESTRA SOMBRA EN LA SOMBRA DEL OTRO 11

UNICORNIOS CHINOS EN LA ACADEMIA: APROXIMACIÓN TEÓRICA E HISTÓRICA AL MONÓLOGO DRAMÁTICO 41
- Sobre los géneros literarios 42
- El monólogo dramático: hacia una comprensión del género 61
  - Algunas definiciones 61
  - Esbozo de historia del monólogo dramático 85
  - Poema lírico, monólogo dramático, autorretrato poético 112
  - Reflexiones sobre el personaje literario 117
  - Un par de monólogos dramáticos en español 122

LOS MONÓLOGOS DRAMÁTICOS DE BORGES: ENTRE BALDANDERS Y EL GOLEM 129
- Reflexiones sobre la historia textual de los poemas 129
- Exploración genérica del *corpus* 135
- Los monólogos dramáticos de Borges: una lectura 150
  - Múltiples personalidades: Baldanders 151
  - Transición: la realidad y el deseo 198
  - El Golem: personajes soñados 201

CONCLUSIÓN: DEL OTRO LADO DEL ESPEJO 245

APÉNDICES 259
Cuadro 1. Los monólogos dramáticos de Borges analizados en este trabajo 261
Cuadro 2. Los poemas con "voz explícita identificable" de acuerdo con Vicente Cervera 262

BIBLIOGRAFÍA 263
Bibliografía directa 263
Bibliografía crítica 264
Bibliografía auxiliar 267

Para Judith, Tomás y Santiago

Este poema es un espejo
en que un espejo
se mira
y este espejo es un poema
en que el poema
se lee

Uno se mira al fondo
sin leerse
Otro se lee en el agua
sin mirarse.

Este espejo es un poema
en que un poema
se lee
y este poema es un espejo
en que el espejo
se mira

Uno se lee en el agua
sin ´mirarse
Otro se mira al fondo
sin leerse

Eduardo Lizalde, "Casi un encuentro".

INICIO:
EN BUSCA DE NUESTRA SOMBRA EN LA SOMBRA DEL OTRO

> Sabe que el hombre vil que está conversando con él es incapaz de ese momentáneo decoro; de ahí postula que éste ha reflejado a un amigo, o amigo de un amigo. Repensando el problema, llega a una convicción misteriosa: *En algún punto de la tierra hay un hombre de quien procede esa claridad; en algún punto de la tierra está el hombre que es igual a esa claridad.* El estudiante resuelve dedicar su vida a encontrarlo.
>
> JORGE LUIS BORGES, "El acercamiento a Almotásim".

Setebos, Setebos, and Setebos!
'Thinketh, He dwelleth i' the cold o' the moon.
'Thinketh He made it, with the sun to match,
But not the stars; the stars came otherwise;
Only made clouds, winds, meteors, such as that:
Also this isle, what lives and grows thereon,
And snaky sea which rounds and ends the same.
'Thinketh, it came of being ill at ease:
He hated that He cannot change His cold,
Nor cure its ache.

ROBERT BROWNING, "Caliban upon Setebos; or, Natural Theology in the island", vv. 24-33.

Dice el prólogo que Jorge Luis Borges escribió para su *Obra poética*:

> Tres suertes puede correr un libro de versos: puede ser adjudicado al olvido, puede no dejar una sola línea, pero sí una imagen total

del hombre que lo hizo, puede legar a las antologías unos pocos poemas. Si el tercero fuera mi caso, yo querría sobrevivir en el "Poema conjetural", en el "Poema de los dones", en "Everness", en "El Golem" y en "Límites".[1]

El punto de partida del presente trabajo es uno de estos textos, el "Poema conjetural". Este poema que junto con los otros parece, en efecto, haberse convertido en un clásico de la obra de Borges, principia con el siguiente epígrafe: "El doctor Francisco Laprida, asesinado el día 22 de septiembre por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir" (*OP* 78, *El otro, el mismo*, p. 180). Después de éste, el poema inicia de la siguiente manera:

Zumban las balas en la tarde última.
Hay viento y hay cenizas en el viento,
se dispersan el día y la batalla
deforme, y la victoria es de los otros.
Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.
Yo, que estudié las leyes y los cánones,
yo, Francisco Narciso de Laprida,
cuya voz declaró la independencia
de estas crueles provincias, derrotado,

[1] Jorge Luis Borges, *Obra poética: 1923-1976*, Emecé, Buenos Aires, 1978, p. 16. En adelante, se abrevia *OP* 78 y se cita también el libro individual de Borges en el que se incluye el texto, el nombre de éste y el número de página. A menos que se especifique de otra manera, por este volumen se citan los poemas de Borges mencionados en el presente libro. "Ésta fue la última edición en la que Borges introdujo variantes. Las sucesivas ediciones de la *Obra poética* incorporan los libros que se fueron publicando en volumen individual" (Nicolás Helft, *Jorge Luis Borges: Bibliografía completa*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997, p. 253). Hablaremos después en mayor detalle sobre el estado textual de los poemas de Borges. La expresión condicional "Si el tercero fuera mi caso, yo querría sobrevivir" parece, por cierto, fundir la segunda de las posibilidades del destino de un poemario esbozadas por Borges con la tercera: no sólo los poemas mencionados pervivirán, sino también, de alguna manera, el hombre que los escribió.

de sangre y de sudor manchado el rostro,
sin esperanza ni temor, perdido,
huyo hacia el sur por arrabales últimos.
(*OP* 78, *El otro, el mismo*, p. 180, vv. 1-12)

La voz poética del texto se identifica explícitamente con "Francisco Narciso de Laprida" en el verso 7; el epígrafe, por otro lado, hace del poema una representación del pensamiento de dicho personaje ("piensa antes de morir").

Con respecto a este poema, el prólogo del libro *El otro, el mismo* también comenta: "En el 'Poema conjetural' se advertirá la influencia de los monólogos dramáticos de Robert Browning" (*OP* 78, p. 168).[2] Según la *Introducción a la literatura inglesa*, escrita por Borges junto con María Esther Vázquez, al poeta británico victoriano Robert Browning (1812-1889), "Más que los problemas abstractos le interesaban los individuos. Cultivó los monólogos dramáticos; personajes imaginarios o reales, Napoleón III y Calibán se muestran y se justifican. Su obra es enigmática".[3] En una grabación de algunos de sus poemas, Borges diría también que, "a manera de ciertos monólogos de Browning, [el 'Poema conjetural'] sigue el pensamiento de un hombre".[4] El escritor seguiría discurriendo en torno a esta relación entre este texto y los

[2] El comentario sobre el "Poema conjetural", diría Gérard Genette, pone de manifiesto el vínculo architextual del poema, pues le concede una "appartenance taxonomique" particular (Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, París, 1982 (Collection Poétique), p. 11). Por supuesto, aunque Genette advierte que la architextualidad es "une relation tout à fait muette" (*idem*), admite que se puede articular, como ocurre aquí, en "une mention paratextuelle" (*idem*), es decir, en uno de los textos que acompañan a la obra literaria en cuestión y que puede ser un título, un epígrafe o, como en este caso, un prólogo (*cfr. ibid.*, p. 9).

[3] J. L. Borges, *Obras completas en colaboración*, Emecé, Buenos Aires, 1979, p. 841. De aquí en adelante se abrevia *OCC*, y se cita también el libro individual de Borges en el que se incluye el texto, el nombre de éste y el número de página.

[4] J. L. Borges, al final de "El general Quiroga va en coche al muere", en *Borges por él mismo*, disco compacto, Visor, Madrid, 1999 (Colección Visor de Poesía).

monólogos del poeta británico Robert Browning, entre otros lugares, en los diálogos sostenidos en la radio con Osvaldo Ferrari:

> Bueno, yo había estado leyendo los monólogos dramáticos de Browning, y pensé: voy a intentar algo parecido. Pero aquí hay algo... que no está en Browning, y es que el poema corresponde a la conciencia de Laprida; el poema concluye cuando esa conciencia concluye. Es decir, el poema concluye porque quien está pensándolo o sintiéndolo, muere.[5]

El valor y la influencia de la poesía de Browning serían reconocidos en otros lugares de la obra de Borges. En el prólogo de *El oro de los tigres*, por ejemplo, se encuentra la siguiente declaración:

> Para un verdadero poeta, cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es. Que yo sepa, nadie ha alcanzado hasta hoy esa alta vigilia. Browning y Blake se acercaron más que otro alguno; Whitman se la propuso, pero sus deliberadas ennumeraciones no siempre pasan de catálogos insensibles (*OP* 78, *El oro de los tigres*, p. 359).

Hacia el final del mismo prólogo es posible leer: "En cuanto a las influencias que se encontrarán en este volumen [...] En primer término, los escritores que prefiero —he nombrado ya a Robert Browning—" (*OP* 78, *El oro de los tigres*, p. 360).

[5] J. L. Borges y Osvaldo Ferrari, *Diálogos*, Seix Barral, Barcelona, 1992, p. 247. Los comentarios de Borges sobre las diferencias entre su poema y los de Browning no son necesariamente acertados. Browning escribió, por lo menos, un monólogo cuyas palabras pueden corresponder con la conciencia (no con el habla, como suele ocurrir) de un personaje en "Soliloquy of the Spanish Cloister", y otro que posiblemente termina al llegar la muerte de su personaje, "The Bishop Orders his Tomb at St. Praxed's Church".

Uno de los hitos de la relación entre la obra de Browning y la de Borges es, sin duda, otro monólogo dramático del segundo, titulado "Browning resuelve ser poeta", del cual cito los siguientes versos:

Por estos rojos laberintos de Londres
descubro que he elegido
la más curiosa de las profesiones humanas,
salvo que todas, a su modo, lo son.
[...]
Viviré de olvidarme.
[...]
Máscaras, agonías, resurrecciones,
destejerán y tejerán mi suerte
y alguna vez seré Robert Browning.
(*OP* 78, *La rosa profunda*, 418-419, vv. 1-4, 23 y 34-36)

Como en el poema sobre Laprida, la información que acompaña al texto da nombre a la voz del poema; en este caso, dicha información se encuentra en el título, "Browning resuelve ser poeta". En tanto que el poema ejecuta esta resolución y que la voz se identifica con elementos asociados con Browning (se encuentra en Londres, se pondrá las máscaras de otros en su poesía y alguna vez será Browning) se puede decir —aunque ésta no es, por supuesto, la única interpretación posible— que la voz se identifica con el poeta victoriano.

La lectura de la obra poética de Borges permite reconocer en ella alrededor de cuarenta textos que pueden ser considerados monólogos dramáticos. El presente trabajo tiene el propósito de realizar un estudio de dichos poemas.[6]

6 Para volver a poner el asunto en términos genettianos, podría decirse que la relación architextual que se establece entre el "Poema conjetural" y el monólogo dramático en el paratexto que constituye el prólogo de *El otro, el mismo* se extiende en este trabajo a otros poemas y comentarios similares en la obra de Borges. Para ello,

En el presente caso, el estudio de los monólogos dramáticos ha tenido dos motivos principales. Por un lado, se ha pretendido explorar, en un género que verbaliza en primera persona "el pensamiento de un personaje", las formas de representación del otro en la poesía de Borges (representación llevada a cabo no sólo por el autor, sino también por el lector que interpreta la obra). Por otro, se ha intentado reflexionar en torno a la posibilidad de actualizar críticamente la presencia de la tradición literaria inglesa en la obra borgesiana, así como tratar de entender algunos de los obstáculos que se oponen a dicha actualización. Ambas motivaciones, vinculadas, como ya se dijo, por el monólogo dramático, tienen como objetivo explorar, respectivamente, otredades individuales y colectivas: por un lado, se reflexiona sobre la forma en la que se realiza la representación de un individuo que no es nosotros; y, por el otro, sobre la forma en que una tradición se inserta en otra.

La utilidad del estudio del monólogo dramático para reflexionar sobre la representación del individuo en la obra de Borges parece evidente. Es de sobra conocida la visión de que la obra del autor argentino es un gran ejercicio en torno a la irrealidad del tiempo, del espacio y del individuo. Esta idea ha hallado posiblemente su expresión clásica en el libro de Ana María Barrenechea: "Para socavar nuestra creencia en un existir concreto, Borges ataca los conceptos fundamentales en que se basa la seguridad del

---

por supuesto, no es necesario que cada poema sea identificado explícitamente como un "monólogo dramático" por el texto borgesiano, pues como dice el mismo Genette: "Dans tout les cas, le texte lui-même n'est pas censé connaître, et par conséquent déclarer, sa qualité générique [...]. À la limite, la détermination du statut générique d'un texte n'est pas son affaire, mais celle du lecteur, du critique, du public, qui peuvent fort bien récuser le statut revendiqué par voie de paratexte [...]". (G. Genette, *op. cit.*, p. 11). Es interesante notar que, al conceder al receptor del texto el poder de decidir sobre el género de éste, el texto genettiano se vincula con la aproximación al texto literario de Stanley Fish, de la que hablaremos más adelante.

propio vivir: el universo, la personalidad y el tiempo".[7] La disolución del concepto de personalidad parece llevarse a cabo en el texto borgesiano de múltiples formas, pero creo que en la base de ellas se encuentran en general teorías filosóficas o religiosas, como las ideas de Berkeley, de Schopenhauer o el pensamiento budista o hindú. Véase, por ejemplo, la siguiente cita de un texto muy temprano de Borges, el ensayo "La nadería de la personalidad":

> No hay tal yo de conjunto. Grimm, en una excelente declaración del budismo (*Die Lehre des Buddha*, München, 1917), narra el procedimiento eliminador mediante el cual los indios alcanzaron esta certeza. He aquí su canon milenariamente eficaz: *Aquellas cosas de las cuales puedo advertir los principios y la postrimería, no son mi yo.* [...] Esto es, no soy mi actividad de ver, de oír, de oler, de gustar, de palpar. Tampoco soy mi cuerpo, que es fenómeno entre los otros. Hasta este punto el argumento es baladí, siendo lo insigne su aplicación a lo espiritual. ¿Son el deseo, el pensamiento, la dicha y la congoja mi verdadero yo? La respuesta, de acuerdo con el canon, es claramente negativa, ya que estas afecciones caducan sin anonadarme con ellas.[8]

Esta opinión sobre la personalidad se reflejaría en las narraciones de Borges, donde los personajes, según algunos críticos, apenas si están delineados. Dice Molloy con respecto de los personajes de *Historia universal de la infamia*:

[7] A. M. Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, Paidós, Buenos Aires, 1967 [1ª ed., 1956], p. 19. *Cfr.* Ronald Christ, *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion*, Lumen Books, Nueva York, 1995 [1ª ed., 1969], p. 20: "Working from his denial of the objective, Borges attacks the metaphysical validity of time and personality just as he attacks the esthetic validity of 'intervening sentences, of transitions' and 'confessionalism, circunstantiation'".

[8] J. L. Borges, "La nadería de la personalidad", en *Inquisiciones*, Seix Barral, Barcelona, 1994 [1ª ed., 1925], pp. 103-104.

> Configuración de una imagen y disimulo de una imagen: los personajes de *Historia universal de la infamia*, en lugar de monologar y asentarse en la efigie única —en lugar de ser punto de convergencia— constituyen eficaces puntos de divergencia. Son y no son sus máscaras, pasan por ellas sin revelar su identidad. Importa señalar que a menudo la careta elegida es una previa careta leída: el personaje lee (en un texto, en un espectáculo) su máscara o su nombre.[9]

Esta pluralidad de identidades que convergen en un solo ser es uno de los mecanismos por medio de los cuales la identidad se desvanece, pues si todos somos todos los otros, entonces no somos nadie. A esto mismo parece referirse Barrenechea cuando dice que, en la obra de Borges: "La personalidad se disuelve en el panteísmo".[10] Esta idea es el tema central del relato de *El Aleph*, "El inmortal": "Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy".[11]

Otro medio que permite esta disolución, y que acaso no es menos usado en la obra borgesiana, consiste en que el personaje se descubra o sea descubierto por el narrador como el sueño de otro. El proceso es visible en textos como "Las ruinas circulares", de *Ficciones*, pero también en un poema como "El Golem", de

9 S. Molloy, *Las letras de Borges y otros ensayos*, Beatriz Viterbo, Rosario (Argentina), 1999, p. 43. R. Christ emite una opinion parecida que extiende al resto de la narrativa de Borges: "Looking at [Borges'] stories with this theory in mind, we see why they emphasize what has happened and not the person to whom it has happened –why, in a word, his fiction stresses plot at the expense of character. Furthermore, we see why Borges' characters are so palely, so grayly drawn" (R. Christ, *op. cit.*, p. 28).

10 A. M. Barrenechea, *op. cit.*, p. 19.

11 J. L. Borges, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 541. De aquí en adelante se abrevia OC 74 y, como en el caso de OP 78 y OCC, se cita también el libro individual de Borges en el que se incluye el texto, el nombre de éste y el número de página.

El otro, el mismo. En el primero, el protagonista sueña e impone otro individuo a la realidad, pero, al final, se da cuenta de que él también existe gracias al sueño de alguien más: "Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo" (*OC* 74, p. 455). En el segundo de estos textos, el Golem, la criatura del folclore de los judíos de Praga, es el sueño del rabino, pero el rabino, nos dice el texto, es el sueño de Dios:

> En la hora de angustia y de luz vaga
> en su Golem los ojos detenía [el rabino].
> ¿Quién nos dirá las cosas que sentía
> Dios al mirar a su rabino en Praga?
> (*OP* 78, p. 202, vv. 65-68).

De acuerdo con algunos críticos, la poesía de Borges puede entenderse como el proyecto de creación de la *persona* —término usado aquí en el sentido latino de "máscara"— del propio autor argentino. De acuerdo con Willis Barnstone, "Borges is a character created by Borges who will always escape into a new creation".[12] En una reflexión extremadamente similar a la de Molloy con respecto a la inestabilidad de los personajes borgesianos, dice Barnstone:

> Borges is a very unstable compound, a mysterious compound, who searches relentlessly to find a stable single condition, a label or formula or key to his essence, but is one fated to eternal metamorphosis. Like space abhorring a vacuum, Borges abhors a condition of *stasis*. For this reason he moves from *enstasis* (being in himself) to *ekstasis* (being elsewhere). As a poet of ecstasy, he is fated to follow

12 Willis Barnstone, "Borges, Poet of Ecstasy", en Carlos Cortínez (ed.), *Borges the Poet*, The University of Arkansas Press, Fayetteville, 1986, p. 134.

> the voyage of the seeker, not the finder, to wander, following the original Greek usage of the word *ekstasis*, 'outside himself'.[13]

En opinión de Barnstone, la poesía de Borges es el resultado de un constante proceso de creación de una imagen de Borges. Este proceso, sin embargo, lleva a la vez a la creación de múltiples Borges. Ya Guillermo Sucre se había referido a los sucesivos Borges que aparecen en los poemas del autor argentino. No obstante, Sucre también cree que sus textos poéticos construyen una imagen de Borges que tiene la intención de ser ideal:

> Mostrarnos ese yo ideal es quizá la aspiración más dominante en Borges. [...] La poesía de Borges no traduce un yo, de antemano hecho y realizado; ese yo se va haciendo a la par del poema. Es un yo creado por medio de la palabra, su desarrollo coincide con el sucesivo discurrir de la experiencia poética.[14]

13 *Ibid.*, p. 135.

14 Guillermo Sucre, *Borges el poeta*, 2ª ed., Monte Ávila Editores, Caracas, 1967, pp. 150-151. Precisamente por esta intención de construir una imagen de sí mismo es por lo que, según Sucre, Whitman y Valéry son autores apreciados por Borges: "Su poesía es mítica en este sentido: incorpora lo real a una dimensión en que ya no se reconoce sino como metáfora, como símbolo; más aún, como atributo de un yo figurado por esa misma poesía. [...] Lo que admira en la poesía de Whitman y en la de Valéry es lo que secretamente sugiere como perspectiva para comprender la suya" (*idem*). Lo mismo ha opinado Arturo Echavarría: "[Borges] compara al poeta norteamericano con otro de los literatos por el cual él también siente una muy especial admiración: Valéry [...]: 'un hecho, sin embargo, los une: la obra de los dos es menos preciosa como poesía que como signo de un poeta ejemplar, creado por esa obra'. A ese yo literario, formado a través del lenguaje de quien escribe [...] es, así lo postulamos, a lo que aspira Borges en última instancia" (*Lengua y literatura de Borges*, Ariel, Barcelona, 1983, pp. 97). Nos parece importante resaltar esta percepción crítica porque permite evaluar de otra manera la siguiente opinión de Daniel Balderston: "Vamos a comenzar afirmando que la canonicidad de Borges está ahora asegurada. Harold Bloom lo incluye en su lista de autores en su nuevo libro *The Western Canon*, y discute a Borges (junto con Neruda y Pessoa) en un capítulo con el curioso título 'Borges and Pessoa: Hispano-Portuguese Whitman'. No sé qué pensaría Borges de

En este sentido, Borges es, en opinión de los lectores, un Golem de sí mismo, construido como una especie de legado. Dice Alice Poust: "The poet is aware of his overall literary creation as a unified body that constitutes an image in which he may discover himself, and by which the public may know him".[15]

La presencia de un género como el monólogo dramático, caracterizado por la representación de un individuo concreto, en una obra que se destaca en apariencia por la disolución de la personalidad, puede resultar (como creo que es el caso) en una tensión de sumo interés. Lo mismo puede decirse del contraste entre una obra poética que parece construir a su autor como un personaje de estatura mítica y un conjunto de poemas escritos por ese mismo autor en los que las voces poéticas son representaciones de "otros".

El capítulo principal de este libro se ocupa del análisis de los poemas de Borges que se dejan leer en mayor o menor medida —sobre esta precisión hablaremos en las páginas siguientes—

---

sus acompañantes en el libro de Bloom —apenas sabía de la existencia de Pessoa, y sobre Neruda tenía opiniones notoriamente contrariadas— y mucho menos de lo del Whitman ibérico. A Borges le gustó Whitman lo suficiente para ocuparse de él en varios ensayos y para dedicarle a Richard Nixon su traducción de selecciones de *Hojas de hierba*, pero su escritura no se parece mucho a la de Whitman después de más o menos 1925" (Daniel Balderston, "Borges: el escritor argentino y la tradición occidental", *Cuadernos Americanos*, 1977, núm. 64, pp. 167-168). Balderston niega la influencia de Whitman en la obra tardía de Borges para invalidar la opinión de Bloom. Sin embargo, creo que el reconocer que esa influencia existe precisamente en el aspecto que resalta Sucre no implica necesariamente decir que Borges es un autor sojuzgado por Occidente. Por el contrario, relacionar críticamente a Borges y a Whitman, por medio de la idea de que la poesía de ambos es la construcción de una *persona*, equivale a desviar la atención de la influencia más obvia, más fácil, y que Balderston advierte en la poesía de Borges: la de la ennumeración caótica en poemas como "El mar". En este sentido, podría realizarse un estudio que tomara como punto de partida la similitud sugerida por Sucre para llevar a cabo una lectura sesgada —que es precisamente lo que el artículo de Balderston propone— del canónico Whitman.

15 Alice Poust, "Knowledge in Borges' *La moneda de hierro*", en C. Cortínez (ed.), *op. cit.*, p. 309. Por supuesto, ni Poust ni Sucre nos dicen cómo saben que Borges está consciente de esta aspiración.

como "monólogos dramáticos". Estos textos se estudian aquí partiendo de la forma gradual en que el lector se relaciona con el hablante individualizado del poema que aparece en cada caso —y al que se designa en este trabajo con el término *persona*—. Se pone énfasis, por lo tanto, en la forma en que el lector actualiza el poema a medida que lee, cambia sus opiniones sobre la dirección que su lectura debe seguir, constituye al hablante reconstruyéndolo constantemente y conjetura sobre las relaciones de éste con el texto borgesiano o con la figura misma de Borges. Este proceso de búsqueda revela no sólo la construcción que Borges pudo o no hacer de sí mismo en su texto, sino la que el crítico o el lector hacen de Borges al leer el texto.

El proceso de elaboración de este trabajo fue dejando claro, sin embargo, que hablar de poemas pertenecientes a un género hasta hace unos años poco practicado en español implicaba definirlo para el ámbito de la literatura hispánica y, por lo tanto y como ya se dijo, reflexionar sobre las formas de estudiar la presencia de la literatura inglesa en la obra de Borges.

Dicha presencia es un hecho aparentemente indudable. Los textos borgesianos abundan en menciones y citas de autores y textos de esta tradición literaria, principalmente pertenecientes a dos periodos: el anglosajón (Caedmon, el anónimo autor de *Beowulf*, Beda el Venerable) y el que va del siglo XIX a principios del XX (entre muchos otros, De Quincey, Emerson, Whitman, Poe, Stevenson, Chesterton, Wells, Swinburne, Yeats, Kipling y, por supuesto, Browning).[16] Como evidencia adicional del interés por las literaturas anglófonas en la literatura borgesiana, tenemos las obras que sobre éstas Borges escribió en colaboración con diferentes personas, como la *Introducción a la literatura inglesa*, en colaboración

16 Para verificar estas menciones y sus recurrencias en la obra de Borges, *cfr.* Daniel Balderston, *The Literary Universe of Jorge Luis Borges: an Index to References and Allusions to Persons, Titles and Places in His Writings*, Greenwood Press, Connecticut, 1986.

con María Esther Vásquez; la *Introducción a la literatura norteamericana*, con Esther Zemboráin de Torres Duggan, y la *Breve antología anglosajona*, preparada junto con María Kodama.[17] También se puede mencionar el libro *Borges profesor,*[18] que recoge el curso de introducción a la literatura inglesa impartido por el autor en la Universidad de Buenos Aires.

Conviene detenerse en uno de los lugares que señalan al lector la relevancia de esta presencia. En el prólogo de *Evaristo Carriego*, firmado por "J. L. B.", leemos:

> Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses (*OC* 74, p. 101).

La voz escritural, que se vincula con el autor por medio de las iniciales al final del prólogo ("J. L. B."), escoge situarse, no en el espacio nacional de su ciudad, sino en el doméstico de la biblioteca de libros ingleses. La relevancia de este espacio escogido se declara de forma aún más explícita en el *Autobiographical Essay*, que Borges escribió en inglés conjuntamente con Norman Thomas di Giovanni y cuya publicación en español nunca autorizó.[19] Esta decisión puede parecer extraña, pero pone de manifiesto la

17 Todos estos libros se encuentran en *OCC*.

18 J. L. Borges, *Borges profesor*, Martín Arias y Martín Hadis (eds.), Emecé, Avellaneda, 2000.

19 Existe ya una traducción disponible al español de este texto: J. L. Borges, *Un ensayo autobiográfico*, Aníbal González (trad.), Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores-Emecé, Barcelona, 1999. Dice González en el prólogo, "Es significativo, sin embargo, que mientras vivió, Borges nunca autorizó la publicación íntegra de este texto en español: sólo existen algunas traducciones parciales, como la del poeta mexicano José Emilio Pacheco, bajo el título 'Borges: Memorias', en *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica en 1971, y otra anónima, titulada 'Las memorias de Borges' en el diario porteño *La Opinión*, en 1974" (p. 8).

presencia de diferentes lenguas y tradiciones literarias en el texto borgesiano (algo similar ocurre con las *Œuvres complètes* de las que hablaremos más adelante). En este caso particular, resulta significativo que Borges haya optado por escribir en inglés un texto autobiográfico, género relacionado con un tono confesional e íntimo, en una lengua distinta de aquella en la que escribió el resto de su obra. Podemos leer en dicho texto:

> At home, both English and Spanish were commonly used. If I were asked to name the chief event in my life, I should say my father's library. In fact, I sometimes think that I have never strayed outside that library. [...] I have forgotten most of the faces of that time [...], and yet I vividly remember so many of the steel engravings in *Chamber's Encyclopaedia* and in the *Britannica*. The first novel I ever read through was *Huckleberry Finn*. [...] I also read books by Captain Marryat, Wells' *First Men in the Moon*, Poe, a one-volume edition of Longfellow, *Treasure Island*, Dickens, *Don Quixote*, *Tom Brown's School Days*, Grimms' *Fairy Tales*, Lewis Carroll, *The Adventures of Mr. Verdant Green* (a now forgotten book), Burton's *A Thousand Nights and One Night*.[20]

No es nuestro argumento que debamos creer que esto ocurrió exactamente como el texto lo declara, ni que debamos olvidar por completo la tradición hispánica a favor de la inglesa al estudiar a Borges, pero sí que esta mención en el texto puede permitir suponer la importancia de esta tradición en los textos borgesianos.

La crítica, por supuesto, está consciente de este hecho. Zunilda Gertel se ha referido a la preferencia en la obra de Borges

[20] J. L. Borges, "An Autobiographical Essay", en *The Aleph and Other Stories (1933-1969)*, Norman Thomas di Giovanni (ed. y trad. en colaboración con el autor), Dutton, Nueva York, 1970, p. 209.

por la literatura inglesa (y la alemana) sobre la hispánica de la siguiente manera:

> Borges juzga a las letras de América del Norte y a las de Inglaterra o de Alemania "más capaces de inventar que de transcribir, de crear que de observar", y opone a ellas el carácter de las literaturas hispánicas, "clientes del diccionario y de la retórica, no de la fantasía", [...] denuncia la mediocridad de la literatura española. Considera que el único recurso español es la genialidad y que el español no sospechoso de genialidad nunca realiza una página buena.[21]

Evidentemente, creo que no es posible demostrar si una tradición literaria es superior a otra. Lo que nos interesa en este caso es advertir la enunciación de este hecho que la obra borgesiana parece articular y a la que Gertel se refiere.

La importancia para Borges de la literatura escrita en inglés en el siglo XIX ha sido enfatizada también por Ronald Christ (el autor del ya citado *The Narrow Act*, un estudio sobre, entre otras cosas, la relación entre Borges y Thomas De Quincey) de la siguiente manera: "There is more to be learned by weighing Chesterton's (or even Browning's) importance to Borges than in [*sic*] pursuing the comparison implicit in the prix Formentor awarded to Borges and Beckett simultaneously".[22] Como se puede ver, para Christ no sólo es importante la relación de Borges con el periodo en cuestión de la literatura inglesa del XIX, sino con la obra de Browning en particular. El presente trabajo, por supuesto, con-

21 Zunilda Gertel, *Borges y su retorno a la poesía*, University of Iowa-Las Américas Publishing Company, Nueva York, 1967, p. 67.

22 R. Christ, *op. cit.*, p. 146. Me parece oportuno señalar que el título del libro de Christ está tomado de unos versos de "Rabbi Ben Ezra" de Robert Browning, que también constituyen el epígrafe del volumen entero. Son los siguientes: "Thoughts hardly to be packed/ Into a narrow act,/ Fancies that broke through language and escaped" (*ibid.*, p. vii).

cuerda con dicha opinión, pero se interesa, más que por llevar a cabo un estudio comparativo sobre la obra de ambos poetas, por reflexionar sobre la práctica específica del monólogo dramático en la obra de Borges.

Los estudios realizados sobre la relación entre Borges y la literatura inglesa o estadounidense en general, o entre el autor argentino y autores de lengua inglesa en particular, son escasos y casi todos ellos escritos por críticos anglófonos o situados en la academia anglófona. Entre los trabajos más interesantes sobre la ficción borgesiana se encuentran el ya citado de Ronald Christ, o el de John T. Irwin, que compara los relatos de tema policiaco de Borges con los de Poe.[23] En el terreno de la poesía, el libro *Borges the Poet* ofrece ensayos en los que Borges es comparado con poetas como Dickinson, Stevens o Eliot.[24] Es importante hacer notar aquí que algunos críticos de lengua hispánica se han interesado por las relaciones entre Borges y el poeta estadounidense Walt Whitman, como el ya mencionado Guillermo Sucre en *Borges el Poeta* (texto del que ya hablaremos más adelante) o Jaime Alazraki en su ensayo "Ennumerations as Evocations: on the Use of a Device in Borges' Late Poetry".[25]

La situación del monólogo dramático es especialmente interesante en este sentido. A diferencia de la poesía de Whitman o de

[23] John T. Irwin, *The Mystery to a Solution: Poe, Borges and the Detective Analytic Story*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1994.

[24] C. Cortínez (ed.), *op. cit.* Los artículos y sus respectivos números de página son los siguientes: "Borges and Emerson: the Poet as Intellectual", de Kenneth Holditch (pp. 197-206); "Whitman as Inscribed in Borges", de María Luisa Bastos (pp. 219-231); "Where Do you Stand with God, Ms. Dickinson, Señor Borges?", de James M. Hughes y Carlos Cortínez (pp. 232-242); "The Eye of the Mind: Borges and Wallace Stevens", de Dionisio Cañas (pp. 254-259), y "Eliot, Borges and Tradition", de Nicholas Shumway (pp. 260-270). El libro también registra dos mesas redondas con los siguientes temas: "Emily Dickinson" (pp. 3-32) e "English and North American Literature" (pp. 65-92).

[25] Jaime Alazraki, "Ennumerations as Evocations: on the Use of a Device in Borges' Late Poetry", en *Borges and the Kabbalah*, Cambridge University Press, Nueva York, 1988, pp. 116-123.

los cuentos de Poe, es casi por completo desconocido en nuestra comunidad. Borges y Cernuda —ambos anglófilos— acaso sean sus practicantes más conocidos. Tanto en uno como en otro caso, la crítica que sobre sus monólogos se ha escrito proviene básicamente de la lengua inglesa.[26] En este sentido, consideramos que en realidad el género aún no está aclimatado a nuestro ámbito, o recién comienza a estarlo. El primer ensayo del que tenemos noticia sobre el monólogo dramático en la obra de Borges es el de Julie Jones, que se halla en el ya citado libro de Cortínez.[27] Es curioso notar que, más o menos por la misma época en que Jones lo escribió, Antonio Carreño declaraba que, en realidad, la influencia de los monólogos dramáticos de Browning en la obra de Borges era prácticamente nula:

> Sin embargo, la concepción borgiana del "otro" no es, como veremos, la figuración vocativa de un yo-plural de Whitman ('Walt Whitman, a kosmos of Manhattan the son') o un intercambio dramático de voces ("monólogos") que llegan desde la sombra de la historia en Browning.[28]

[26] Mencionamos aquellos textos sobre los monólogos de Cernuda de los que tenemos noticia: "Personae", en Alexander Coleman, *Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1969 (Studies in the Romance Languages and Literatures, 81), pp. 113-138; Brian Hughes, "Cernuda and Browning", en *Luis Cernuda and the Modern English Poets*, Universidad de Alicante, Alicante, 1988, pp. 59-99, y Stephen Summerhill, "Cernuda and the Dramatic Monologue", en Salvador Jiménez-Fajardo (ed.), *The World and the Mirror: Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda*, Associated University Presses, New Jersey, 1989, pp. 140-165. El único estudio en español que conocemos, y que se ocupa de la práctica del monólogo en la península ibérica es la tesis doctoral de Akram Jawad Thanoon, *El monólogo dramático en la poesía española contemporánea*, Universidad de Granada, Granada, 1990.

[27] Julie Jones, "Borges and Browning: A Dramatic Dialogue", en C. Cortínez (ed.), *op. cit.*, pp. 207-219.

[28] Antonio Carreño, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea: la persona, la máscara*, Gredos, Madrid, 1982 (Biblioteca Románica Hispánica. 2.

Sólo en fecha muy reciente Vicente Cervera Salinas, en un libro escrito en español, se ha referido a algunos textos de Borges como monólogos dramáticos y ha hecho un breve análisis de éstos.[29] Ello explica también, por otra parte, que el grueso de la bibliografía sobre monólogo dramático usada en este trabajo esté escrita en inglés.

Por otro lado, el estudio de los monólogos dramáticos escritos en español por el crítico anglófilo puede no ser favorable para éstos. Tomemos, por ejemplo, el caso de Brian Hughes, quien dice con respecto a los monólogos de Cernuda:

> Bluntly, it would seem as if he were temperamentally unsuited to the creation of character. We miss in his *personae* those flashes, so typical of Browning, of insight, psychological penetration or humour, and the thrill consequent on the sudden illuminating revelation of sheer villainy or sheer decency.[30]

Parece que la palabra clave en este caso es *miss*, "extrañamos", "echamos de menos". Hughes busca en los monólogos de Cernuda lo que esperaría encontrar en los de Browning. Tal búsqueda sólo puede estar condenada al fracaso.

La razón del tratamiento de estos temas en la academia inglesa y el desinterés hacia ellos en la academia hispánica parece lógica: es natural que los ingleses o estadounidenses se interesen en aquellos aspectos de la obra de Borges que se relacionan con su literatura, y que nosotros nos interesemos por aquellos que atañen a la nuestra. La percepción de este hecho ha conducido a que se adopte aquí la noción de comunidades interpretadoras

---

Estudios y ensayos, 317), pp. 143-144. Como puede verse, Carreño también negaba la posible relación entre Borges y Whitman.

29 Vicente Cervera Salinas, *La poesía de Jorge Luis Borges: Historia de una eternidad*, Universidad de Murcia, Murcia, 1992.

30 B. Hughes, *op. cit.*, p. 85.

("interpretive communities") de Stanley Fish como herramienta crítica para aproximarnos a estos trabajos en la obra de Borges. De acuerdo con Fish:

> Indeed, it is interpretive communities, rather than either the text or the reader, that produce meanings and are responsible for the emergence of formal features. Interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies not for reading but for writing texts, for constituting their properties. In other words these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way around.[31]

La utilidad de esta noción en el presente caso parece evidente. Para Jones, el monólogo es una noción genérica susceptible de ser analizada en la obra de Borges precisamente porque en su tradición crítica y literaria el concepto existe, pero no para Carreño, en cuya comunidad apenas si existen los monólogos dramáticos. Por otro lado, en tanto que dichos monólogos dramáticos de autores hispanoamericanos no se asemejan a los ingleses en lo que parecen ser sus objetivos, los críticos anglófonos tienden a no conceder valor a estos especímenes. El presente trabajo es un intento por trascender ambas visiones, presentando el género en un ámbito en el que se le conoce escasamente, por un lado, y, por otro, estudiando los especímenes particulares en los términos que su lectura parece exigir.

Se considera la forma en la que el monólogo dramático se concibe en la comunidad inglesa sólo como un punto de partida para hablar de él. Tal como se le entiende allí, el género plantea un problema conceptual para esa comunidad y para la nuestra.

31 Stanley Fish, *Is there a Text in this Class?*, Harvard University Press, Cambridge (Estados Unidos), 1980, p. 14.

Este problema enfatiza, paradójicamente, las diferencias entre ambas comunidades. Veamos una definición de poesía que analizaremos en más detalle en el primer capítulo; está incluida en *The Norton Anthology of Poetry*, uno de esos textos que conforman el canon literario en las universidades anglófonas:

> The oldest classification of poetry into three broad categories still holds: 1. *Epic*: a long narrative poem, frequently extending to several "books", [...] on a great serious subject: [...] 2. *Dramatic*: poetry, monologue or dialogue, written in the voice of a character assumed by the poet [...] see such dramatic monologues as Tennyson's "Ulysses" [...], Browning's "My Last Duchess" [...], and Richard Howard's response "Nikolaus Marduz to his Master Ferdinand's, Count of Tirol" [...]. 3. *Lyric*: Originally a song performed in ancient Greece to the accompaniment of a small harplike instrument called lyre. The term is now used for any fairly short poem in the voice of a single speaker [...]. The reader should be wary of identifying the lyric speaker with the poet, since the "I" of a poem will be that of a fictional character invented by the poet.[32]

En esta definición prácticamente no hay diferencia entre poesía lírica y dramática —representada por el monólogo—. Ambas implican la voz de un hablante ficticio. Si nos atenemos a esta definición dada del monólogo —la más común en la academia anglofóna—, éste no existe o es idéntico a la lírica. Ello no impide que el monólogo se practique en lengua inglesa ni que, según la opinión de algunos críticos, sea la forma predominante de la poesía del siglo XX en esa lengua, ni que sea determinante además para entender poemas como *The Waste Land* o la obra de Pound.[33] Sin

32 John Stallworthy (ed.), *The Norton Anthology of Poetry*, W. W. Norton and Company, Nueva York, 1997, p. 1102.

33 Robert Langbaum, uno de los principales teóricos del monólogo, escribe sobre "[...] the developing life of the form, [...] the importance of dramatic monologues

embargo, el desconocimiento del género en lengua española hace que no podamos presentarlo tan fácilmente a nuestra comunidad.

En este sentido, el estudio de la presencia en la obra de Borges de la literatura inglesa en general y del monólogo dramático en particular desde el ámbito de la literatura y la crítica hispánica, no puede iniciarse abordándolo con la misma tranquilidad con la cual lo haría un crítico en lengua inglesa. Es necesario tener en cuenta las costumbres de la comunidad en la que tal género se ha desarrollado y las de aquella desde la cual se estudia. Desde este punto de vista, no sólo la práctica del género por Borges sino también el estudio de esta práctica por el crítico son procesos de transformación, de traducción, que modifican el fenómeno estudiado, el contexto que lo genera y el que lo adopta. El capítulo inicial de este libro trata precisamente de las posibilidades de hablar del monólogo desde una posición en la que se le desconoce. Como resultado, se sugiere no sólo una nueva forma de abordarlo, sino también al tipo de poesía que es, en buena medida, su hermana mayor, la lírica. Finalmente, se sugiere que el ejercicio de comparar textos en tradiciones literarias diferentes implica reconocer y trabajar con las diferencias que existen entre ambas. En esta medida se pretende modificar, aunque sea en forma mínima,

---

in the work of such twentieth-century poets as Yeats, Eliot, Pound, Frost, Masters, Robinson and both Lowells, Amy and Robert (the form is particularly favoured by American poets). Robert Lowell's latest volume (*The Mills of the Kavanaughs*), consists entirely of dramatic monologues; while Pound, who in many places acknowledges his debt to Browning, has said of the dramatic monologues of Browning's *Men and Women* that 'the form of these poems is the most vital form of that period,' and has called a volume of his own *Personae*. Although Eliot has little to say in favour of Browning, the dramatic monologue has been the main form in his work until he assumed what appears to be a personal voice in the series of religious meditations beginning with *Ash Wednesday*. The dramatic monologue is proportionately as important in Eliot's work as in Browning's, Eliot having contributed more to the development of the form than any poet since Browning" (R. Langbaum, *The Poetry of Experience*, W. W. Norton and Company, Nueva York, 1957, pp. 76-77).

las concepciones críticas de ambas comunidades. En *Comparative Literature: a Critical Introduction*, Susan Bassnett comenta que una de las ideas centrales de la literatura comparada en sus inicios era que "all cultural differences disappear when readers take up great works; art is seen as an instrument of universal harmony and the comparatist is the one who facilitates the spread of that harmony".[34] Ya sea que creamos en lo que Bassnett dice o no, el propósito del presente libro coincide con lo que ella ve como la perspectiva reciente de los estudios comparatistas; "the very aspect of literary study that many western comparatists had sought to deny: the specificity of national literatures".[35]

Existe una experiencia de lectura compartida por las dos comunidades en cuestión, y presumiblemente, por muchas otras: a pesar de que la crítica moderna en general separa de forma explícita la figura del autor de la voz que habla en un poema lírico, lectores y críticos siguen llevando a cabo una equivalencia entre ambas figuras. Es muy importante aclarar que esta descripción de un modo de leer no pretende decir qué o cómo es la poesía, simplemente trata de explicar ciertos hábitos de lectura y servirse de ellos para reflexionar sobre lo que se entiende por "monólogo dramático".

Tal equivalencia entre autor y voz es evidente en la crítica dedicada a la poesía borgesiana. Considérese, por ejemplo, el siguiente comentario de Saúl Yurkievich: "Borges es un poeta púdico. [...] Toda su experiencia personal nos la comunica esquivamente, a través de alusiones, muy tamizada".[36] Nótese que, a pesar de que se habla de una distancia entre la vida del individuo y su obra, se sigue poniendo énfasis en la presencia de éste en su

34 Susan Bassnett, *Comparative Literature: a Critical Introduction*, Blackwell, Padstow, 1993, p. 4.

35 *Ibid.*, p. 5.

36 Saúl Yurkievich, "Borges, poeta circular", en Ángel Flores (ed.), *Expliquémonos a Borges como poeta*, Siglo XXI, México, 1984, p. 82.

obra. Este comentario de Yurkievich se complementa muy bien con el siguiente de Jaime Alazraki sobre la poesía tardía de Borges en un ensayo pertinentemente llamado "El difícil oficio de la intimidad":

> [En la poesía de esta época] emerge un Borges más dispuesto a hablar de sí mismo, no de la *persona* creada por la literatura, no del escritor que "trama su literatura" para justificar al otro, sino justamente de ese "otro que vive y se deja vivir", un Borges asediado por "las miserias de cada día", prisionero de la condición humana, un hombre ciego que "una u otra mujer han rechazado", en resumen, un Borges más dispuesto a contarnos esas "pocas cosas que le han ocurrido".[37]

En este caso, la introducción de citas provenientes de diversos poemas colabora para poner al hombre en el mismo plano que la voz de éstos. Alazraki no dice en qué se basa para hacer esto. En un sentido, ese Borges que él ve en el texto no es más que otra construcción, como la del otro que "trama su literatura". De esta construcción que el lector hace del autor en ciertos poemas que suelen ser llamados "líricos" nos servimos en este trabajo para caracterizar a los poemas llamados "monólogos dramáticos", que tienen como voz poética a personajes como Laprida o Browning.

El estudio de las posibilidades de hablar de la literatura inglesa en Borges desde la literatura hispánica es, como la exploración de poemas que representan a un personaje parlante diferente del autor de éstos, una especie de apropiación de lo otro y de reflexión sobre las posibilidades de apropiación de lo otro. En ese sentido, se podría decir que el tema principal del presente libro es la traducción de las costumbres conceptuales de colectividades y de individuos. El término *traducción* debe ser entendido aquí como

37 Jaime Alazraki, "El difícil oficio de la intimidad", en *ibid.*, p. 154.

una conversión en el sentido transitivo y reflexivo de la palabra. Adaptar un género implica convertir la otra literatura en nuestra y convertirnos a ella. Crear un personaje y darle voz implica convertirlo a nuestra semejanza, pero también salir de nosotros para convertirnos en él, para participar de él.

Este propósito de conversión no implica, por supuesto, una negación del carácter múltiple de los textos seleccionados. No se sugiere, como se ha visto, que Borges sea sólo analizable desde la tradición inglesa (sino, como se ha sugerido, todo lo contrario). No significa que se piense que ésta es la única manera de interpretarlos o analizarlos; ni siquiera que el análisis que se propone sea total o que develе las intenciones últimas de los textos o de su autor. Es posible que ningún análisis o interpretación pueda hacer esto. Se concuerda aquí con la opinión de Chesterton tal como es citada en "De las alegorías a las novelas", del libro *Otras inquisiciones*:

> El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que una selva otoñal [...] Cree, sin embargo, que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y chillidos. Cree que del interior de un bolsista salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo (*OC* 74, p. 745).

Finalmente, un poema puede ser tan vasto, ambiguo e indescifrable como el mundo y la conciencia.

La ambigüedad y la contradicción han sido reconocidas como elementos primordiales del texto borgesiano. Este reconocimiento ha sido problemático para los críticos que intentan dar una visión unificada de la obra del autor. En las conclusiones del ya clásico libro *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, Ana María Barrenechea escribe, generalizando sobre la

obra de Borges: "sus juegos con el tiempo, con el individuo, con el cosmos, encierran una desolada angustia",[38] pero inmediatamente después parece cambiar de opinión y dice:

> Sin embargo no saquemos de este estudio una falsa visión puramente negativa de la obra de Borges. Nos hemos limitado a destacar sólo un aspecto —la expresión de la irrealidad— en un escritor que se caracteriza precisamente por la riqueza y la complejidad de su arte. Aun dentro de tan limitado campo bastarían para destruir ese concepto nihilista algunas de las observaciones que hemos apuntado.[39]

Guillermo Sucre hace algo similar:

> Frente a él [Borges], se tiene la impresión del "no saber a qué atenerse". Es uno de los indicios de que su obra perturba. Pensar que existen varios Borges es una de las mejores fórmulas para recuperar la tranquilidad. El poeta Borges, más humano y sencillo, viene de este modo a compensar al fabulador de ficciones, inhumano y acaso inaccesible. No se cree que pueda haber una coherencia en su obra: el Borges que construye laberintos es en sí mismo laberíntico. Sin pretender reducirlo a una sola pieza, creemos, por nuestra parte, que esa coherencia existe.[40]

Por un lado, Sucre nos habla de la pluralidad del texto, y la explica postulando varios Borges; por otro, trata de asirse a la idea de un texto y de un autor que son, en conjunto, coherentes.

Varios críticos sugieren, de hecho, que las contradicciones no resueltas son parte esencial de la escritura de Borges. Para Zunilda Gertel, "el sentido de 'clashing opposites' es esencial en la poesía

38 A. M. Barrenechea, *op. cit.*, pp. 202-203.

39 *Ibid.*, p. 203.

40 G. Sucre, *op. cit.*, p. 63.

borgiana, cuyo valor es la unidad de contrarios. No debemos ver a Borges sólo desde el aspecto de la irrealidad".[41] De acuerdo con Sylvia Molloy:

> Si vale la pena indagar, una vez más, en el texto borgeano —el texto entero— es porque mantiene una perpetua y honesta disquisición sobre la letra (la letra suya, la letra del otro). Letra que pregunta, que contesta, que vuelve a preguntar, sin llegar nunca a la respuesta fija, letra que sabe que es tautológica, que es finta, que acaso añada vanamente "una cosa más", que no por eso abandona la busca: busca de lo otro que ya está escrito.[42]

Para Beatriz Sarlo, la paradoja es la forma lógica en la que pueden resumirse estas contradicciones presentes en la obra del escritor argentino:

> Borges admira las paradojas no porque sean incongruentes respecto de la experiencia sino por su demostración irónica de la fuerza y los límites de la lógica. Las paradojas no sólo trabajan con las inconsistencias o las contradicciones sino que, obedeciendo una dura coherencia formal, indican los límites de la lógica (sus escándalos) cuando se trata de aprehender la naturaleza de lo real y organizar un diseño ideal cuya pretensión sea representarlo.[43]

La mención que Sarlo hace de la paradoja[44] nos parece en extremo relevante. En la lógica clásica, una proposición puede

41 Z. Gertel, *op. cit.*, p. 135.

42 S. Molloy, *op. cit.*, p. 17.

43 Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Ariel, Buenos Aires, 1998 [1ª ed. en inglés, 1993], p. 139.

44 Adopto aquí la definición de la palabra que da R. M. Sainsbury: "This is what I understand by a paradox: an apparently unacceptable conclusion derived from apparently acceptable premises. Appearances have to deceive, since the acceptable cannot lead by acceptable steps to the unacceptable. So, generally, we have a choice:

ser verdadera o falsa, pero no ambas cosas a la vez. La paradoja muestra precisamente, como dice Sarlo, que puede haber proposiciones que pueden ser a la vez ciertas y falsas (como "esta proposición es falsa") o ni ciertas ni falsas ("esta proposición es cierta") o que sean ciertas o falsas, pero sólo hasta cierto punto. Las paradojas son proposiciones que constituyen grietas en el pensamiento tradicional.[45]

Para enfrentar las paradojas genéricas y textuales con las que nos confronta la obra de Borges, en este trabajo nos hemos valido de la llamada lógica difusa (*fuzzy logic*, en inglés). En ésta, un elemento sólo es miembro de un conjunto dado hasta cierto punto, en cierto sentido, pero rara vez en forma absoluta.[46] Las paradojas

---

either the conclusion is not really unacceptable, or else the starting point, or the reasoning, has some obvious flaw" (R. M. Sainsbury, *Paradoxes*, Cambridge University Press, Cambridge [Reino Unido], 1995, p. 1).

45 "Paradoxes are serious. Unlike party puzzles and teasers, which are also fun, paradoxes raise serious problems. Historically, they are associated with crises in thought and with revolutionary advances. To grapple with them is not merely to engage in an intellectual game, but is to come to grips with key issues" (*idem*).

46 "I call this the *mismatch problem*: *The world is gray but science is black and white*. We talk in zeroes and ones but the truth lies in between. Fuzzy world, nonfuzzy description. The statements of formal logic and computer programming are all true or false, 1 or 0. But statements about the world differ. Statements of fact are not all true or false. Their truth lies between total truth and total falsehood, between 1 and 0. These statements are not just tentative, they are imprecise and vague. The logical statement 'Two equals two' and the math statement '2+2=4' are precise and 100% true-true, as philosophers say 'in all possible universes', even though philosophers have seen only one. But that does not affect how atoms swirl or how universes expand or how a strawberry tastes or how a face slap feels. We can never prove 100% true a scientific statement or claim of fact like 'The moon shines' or 'Grass is green' or 'e=mc^2'" (Bart Kosko, *Fuzzy Thinking*, Hyperion, Nueva York, 1993, p. 8). La lógica difusa mide, precisamente, el grado en el que un objeto pertenece a un conjunto dado sirviéndose de curvas o porcentajes. Kosko, por ejemplo, lo hace de la segunda de estas maneras y llama *fit* o, en español, "unidad difusa", a cada cifra entre cero y uno asignada a un objeto; el término se opone a *bit*, es decir, "unidad binaria": "*fits* stands for *fuzzy units*, just as 'bits' contracts 'binary units'. A fit value is a degree or number between zero and one. A bit value answers a black-white question: Do you make over $30,000

en las que este tipo de lógica se interesa son las de tipo *sorites*, un ejemplo clásico de ellas se encuentra en las preguntas: ¿si quito un grano de un montón de arena, sigo teniendo un montón de arena? ¿En qué momento dejo de tenerlo?[47] Esta paradoja, sin embargo, se replantea aquí en el ámbito de la literatura en una pregunta relativa a cuestiones genéricas como, por ejemplo: ¿cuál es el límite en extensión que separa una novela de un cuento? ¿Cuándo es un poema un ejemplo de lírica o monólogo dramático? ¿Cuándo deja de serlo? ¿Puede ser ambos?

Ésta es la actitud que el presente trabajo toma hacia su objeto de estudio, es decir, hacia los poemas de Borges que pueden ser leídos como monólogos dramáticos. Éstos sólo pueden serlo hasta cierto punto, en cierto sentido, y siempre habrá elementos que vayan en contra de nuestro intento clasificatorio. En el último de los casos, toda perspectiva crítica dirige nuestra atención hacia elementos distintos, pues tiene bases diferentes.

Desde este punto de vista, el análisis y la interpretación de los poemas no tiene como propósito eliminar las ambigüedades o contradicciones posibles, sino tomarlas en cuenta. Podríamos decir, junto con Beatriz Sarlo, que: "Mi intención ha sido, entonces, no decidir una lectura de Borges [...] sino exponer formas de leerlo que se hagan cargo del carácter doble y conflictivo de su literatura".[48] Esta aceptación de la ambigüedad delata la complejidad del objeto estudiado —complejidad que no es sólo atribuible a su autor, sino también a la lengua y a sus transfor-

---

a year? Do you own a car? Are you married? A fit value answers the same questions, but only to some degree (The fit value 70% means yes 70% *and* not-yes or no 30%)." (*ibid.*, p. 24). No obstante, esto ya implica incluir un elemento de precisión en un modo de pensar que se niega a tenerlo. Esto nos demuestra que, incluso en estos casos, no podemos dejar de abstraer, de simplificar.

47 La palabra *sorites* proviene precisamente de la que significa en griego "montón": "a Greek word for 'heap' –*soros*– has given rise to the use of the word 'sorites' for all paradoxes of this kind" (R. M. Sainsbury, *op. cit.*, p. 23).

48 B. Sarlo, *op. cit.*, p. 16.

maciones—, y también el intento del intérprete de darle siempre sentido parcial al objeto, un intento que tiene un propósito y un sentido determinado en toda ocasión.

De acuerdo con Jonathan Culler, "A taxonomy, if it is to have any theoretical value, must be motivated".[49] La justificación del estudio de estos textos tiene menos que ver con descubrir su "significado absoluto" que con poner de manifiesto y relacionar diversos significados latentes y posibles, así también con explicar los motivos que nos llevan a la investigación y que expondremos en las siguientes páginas. Desde esta perspectiva, se asume que los personajes de los monólogos, los monólogos y las convenciones literarias se relacionan con su lector temporal como Proteo con Menelao en la rapsodia cuarta de la Odisea. Uno se aproxima a ellos con la esperanza de la revelación de un oráculo. Sin embargo, cambian de forma y lo que se atrapa es sólo una forma temporal, un Golem si se quiere, que cumple una función específica por un tiempo determinado. Ese Golem, finalmente, tiene nuestro rostro.

En este sentido, el proceso de lectura llevado a cabo en este trabajo es una suerte de *game with shifting mirrors* ("juego con espejos que se desplazan" es la traducción dada por el texto borgesiano, OC 74, p. 414). Esta frase en inglés es el subtítulo de la novela ficticia *Approach to Almotásim* que "Borges" reseña en un texto del mismo título —en español, "El acercamiento a Almotásim"— del libro *Historia de la eternidad* (OC 74, pp. 414-418). Como el estudiante en busca de Almotásim en este libro imaginario, el lector es confrontado con una serie de rostros detrás de los cuales espera encontrar el rostro último y absoluto. Sin embargo, esto es sólo válido hasta cierto punto, pues los textos y el autor encontrados son también espejos del lector mismo, que no sólo

[49] Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Cornell University Press, Ithaca (Estados Unidos), 1975, p. 136.

se reconoce en ellos, sino que se construye en ellos. Finalmente, en esta obra, como en "El acercamiento a Almotásim", lo más importante es el camino de la búsqueda, no la utopía de creer que puede llegarse a Ítaca.

UNICORNIOS CHINOS EN LA ACADEMIA: APROXIMACIÓN TEÓRICA E HISTÓRICA AL MONÓLOGO DRAMÁTICO

Pero este animal no figura entre los animales domésticos, no siempre es fácil encontrarlo, no se presta a una clasificación. No es como el caballo o el toro, el lobo o el ciervo. En tales condiciones, podríamos estar frente al unicornio y no sabríamos con seguridad que lo es. Sabemos que tal animal con crin es caballo y que tal animal con cuernos es toro. No sabemos cómo es el unicornio.

Un prosista chino del s. IX, en
J. L. BORGES Y MARGARITA GUERRERO, "El unicornio chino", en *El libro de los seres imaginarios.*

¿Dónde estará la rosa que en tu mano
prodiga, sin saberlo, íntimos dones?
No en el color, porque la flor es ciega,
ni en la dulce fragancia inagotable,
ni en el peso de un pétalo. Esas cosas
son unos pocos y perdidos ecos.
La rosa verdadera está muy lejos.
Puede ser un pilar o una batalla
o un firmamento de ángeles o un mundo
infinito, secreto y necesario,
o el júbilo de un dios que no veremos
o un planeta de plata en otro cielo
o un terrible arquetipo que no tiene
la forma de la rosa.

J. L. BORGES, "Blake", en *La cifra.*

Sobre los géneros literarios

Uno de los poemas que conforman el *corpus* de este trabajo puede servir para aclarar la acaso insólita presencia de un animal fabuloso en el título de esta parte del libro. Es el siguiente:

> El año me tributa mi pasto de hombres
> y en la cisterna hay agua.
> En mí se anudan los caminos de piedra.
> ¿De qué puedo quejarme?
> En los atardeceres me pesa un poco la cabeza de toro.
> ("Asterión", *OP* 78, *La rosa profunda*, p. 430).

Durante los primeros cuatro versos del poema el lector puede mantenerse indeciso con respecto a la identidad de la voz poética, como el conjetural espectador del unicornio chino. Sin embargo, al leer el último verso el lector podrá identificarla con otra bestia fabulosa, el minotauro.[1] Se tratará en el presente capítulo de revelar, aunque de forma tal vez menos abrupta, una identidad para el monólogo dramático que sirva para comentar poemas de Borges como el que acabo de citar. El primer paso lo constituye la presente reflexión sobre los géneros literarios.

En el ensayo "El ruiseñor de Keats" de *Otras inquisiciones*, se opina, con base en una reflexión de Coleridge, que todos los hombres son aristotélicos o platónicos: "Los últimos sienten que las clases, los órdenes y los géneros son realidades, los primeros, que son generalizaciones; para éstos, el lenguaje no es otra cosa que un aproximativo juego de símbolos; para aquéllos, es el mapa del universo" (*OC* 74, p. 718).[2] La posición del presente trabajo es

[1] Respecto al título ya se hablará en el siguiente capítulo. *Cfr.* "La casa de Asterión" (*OC* 74, *El Aleph*, pp. 569-570).

[2] El comentario de Coleridge fue recogido por su sobrino Henry Nelson Coleridge en el libro *Specimens of the Table Talk of Samuel Taylor Coleridge*; de acuerdo

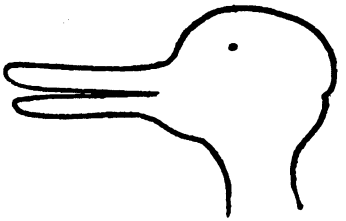
esencialmente aristotélica. No niega la posibilidad de una "verdad" absoluta que explique la esencia de las cosas, pero sí que tal verdad sea encontrable o que, encontrada, sea posible identificarla como "absoluta". En particular, este trabajo considera una descripción genérica como una herramienta, no como un espejo, y la posible "verdad" que se encuentre en el uso de tal herramienta como el producto no de una revelación, sino de un convenio entre un conjunto de individuos interesados. Si la clasificación es útil para enfrentar un problema determinado, ésta es funcional. Con respecto a la posibilidad de determinar qué es un género dice Todorov que "un postulado no necesita pruebas; pero su eficacia puede ser medida por los resultados a los que se llega cuando se lo acepta".[3]

---

con este libro, Coleridge habría dicho: "Every man is born an Aristotelian or a Platonist [...]. They are the two classes of men, beside which it is next to impossible to conceive a third. The one considers reason a quality, or attribute; the other considers it a power. Aristotle was, and still is, the sovereign lord of understanding –the faculty judging by the senses. He was a conceptualist, and never could raise himself into a higher state, which was natural to Plato, and has been so to others, in which the understanding is distinctly contemplated, and, as it were, looked down upon from the throne of actual ideas, or living, inborn, essential truths" (Samuel Taylor Coleridge, selecciones de *Table Talk*, en *A Critical Edition of the Major Works*, H. J. Jackson (ed.), Oxford University Press, Oxford, 1992 (The Oxford Authors), pp. 594-595).

[3] Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Sylvia Delpy (trad.), Ediciones Coyoacán, México, 1995, p. 18. *Cfr.* esta visión pragmática del concepto de *género* con Adena Rosmarin, *The Power of Genre*, University of Minessota Press, Minneapolis, 1985, p. 26: "although it is commonly assumed that making the critic's act explicit weakens criticism, undoing its transparence or 'validity', in actuality the attempt to conceal this act is what ultimately proves weakening. This is particularly so when, as in genre criticism, the schemata or premises are conspicuous. Genres, in other words, are always and obviously open to question, and this questioning inevitably discovers the inconsistency between the critic's descriptive claim and his constitutively powerful premises. This vulnerability, however, is a consequence not of genre *per se* but of trying to write genre criticism while simultaneously making representational claims. It is a consequence of denying not only genre criticism's deductiveness but also its pragmatism, of denying not only the premises and procedures of its reasoning, but also their origin in the critic's explanatory purpose and their present-tense existence in his explaining text".

Puede decirse que un texto se comporta de una manera similar al dibujo que Wittgenstein y Gombrich, entre otros, presentan en sus disquisiciones sobre nuestros modos de ver las obras de arte.[4] Es el siguiente:



Los trazos en la hoja de papel siguen siendo los mismos, lo que cambia es la interpretación. En este dibujo, el observador puede proyectar con su imaginación un pato o un conejo. Si tuviéramos que decidirnos por una de las dos imágenes proyectadas, la decisión se basaría en el acuerdo al que llegaran los interesados. Los trazos, en realidad, están abiertos a las dos interpretaciones y posiblemente a otras.

En este sentido, la diferencia entre el garabato y el texto literario se encuentra en el número de interpretaciones al que el segundo se ve expuesto. Entre éstas se encuentran las de carácter genérico. Para su reconocimiento como pertenecientes a un determinado género, los textos dependen del punto de vista del lector y su comunidad. La asociación de un texto con una etiqueta genérica determinada puede cambiar, además, en el tiempo y en el espacio.

Considérese brevemente desde este punto de vista algunos de los géneros más célebres y persistentes de la literatura occidental, como la novela, el soneto y el drama. Se trata de categorías

[4] Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, G. E. M. Ascombe (trad.), Oxford University Press, Oxford, 1953, p. 194; E. H. Gombrich, *Art and Ilussion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton University Press, Princeton, 2000, p. 5.

textuales muy diversas en apariencia, sin embargo, su diversidad puede permitir una consideración del problema desde múltiples niveles.

En el caso del primero de éstos, es claro que las obras que reconocemos con el nombre de "novela" son enormemente dispares. Para empezar, no todos los textos que llevan esta etiqueta serían considerados necesariamente novelas en la actualidad. Piénsese, por ejemplo, en las *Novelas ejemplares*. Por otro lado, incluso un texto como *El Quijote* nos podría parecer extrañamente episódico si se le comparara con obras de un argumento más ceñido, como *Papá Goriot* de Balzac o *Crimen y castigo* de Dostoievski. Esta comparación nos parece significativa porque se trata de tres textos genéricamente paradigmáticos. En ocasiones se considera al *Quijote* no sólo uno de los principales, sino el principal ejemplo del género; las otras dos son obras sobresalientes del siglo XIX, quizá las de mayor auge de la novela. No es una tarea fácil señalar similitudes entre estas tres obras, cuando ni siquiera las novelas del XIX son parecidas unas a otras. Compárense tan sólo las dos mencionadas con, por ejemplo, *Los papeles póstumos del club Pickwick* de Dickens, obra mucho más cercana a Cervantes que las otras dos por la sucesión de aventuras que la constituyen. Por otro lado, la noción de novela también ha cambiado en los últimos cien años y, para muestra, pensemos tan sólo en textos como *Ulises* o *Si una noche de invierno un viajero*. La identificación de estos textos con el término "novela" no depende de que se ajusten necesariamente a una definición categórica, sino que los lectores de una tradición particular los acepten como novelas.

Nuestra concepción de la novela se transforma en el tiempo. Pero que un texto sea considerado como perteneciente a un determinado género no sólo depende de circunstancias temporales, sino también espaciales. Esto es patente en el caso del soneto en lengua española y en lengua inglesa. En general, se puede decir que una parte considerable de los sonetos en español están

organizados en dos partes, una de dos cuartetos (ABBA/ABBA) y otra de dos tercetos (existen diversas combinaciones). En inglés, sin embargo, la forma más común tiene tres cuartetos (generalmente ABAB/CDCD/EFEF) y un pareado final. Esta forma es casi desconocida en español, salvo por las aproximaciones de Borges (que sigue generalmente la forma ABBA/CDDC/EFFE/GG) y algunos otros poetas como Enrique Banchs y Rubén Darío.[5] De hecho, el *Diccionario de métrica española* de José Domínguez Caparrós nos indica que, en español, los dos tercetos "tienen dos o tres rimas consonantes distintas de las de los ocho primeros, con tal de que no haya más de dos versos seguidos con la misma rima",[6] lo cual no sólo eliminaría la mayoría de los sonetos de Borges, sino también buena parte de los modernistas, que presentan un pareado al principio de los tercetos, según la usanza francesa. De los sonetos de Darío con pareado final, Bernardo Gicovate llegaría a decir: "El hecho de que [Darío] no caiga en ella [en la "herejía" de escribir sonetos con pareado final, nos dice el texto] después de 1887 parece indicar que Darío se dio cuenta de que lo que estaba haciendo era impropio e inútil".[7] Nótese cómo el hecho de escribir sonetos con pareado no sólo es considerado "inútil" sino una falta de educación, como muestra el adjetivo "impropio", y hasta un anatema, como indica la palabra "herejía", usada en esa mis-

[5] La forma del soneto que usa Borges parece haber sido utilizada antes que él sólo por el poeta modernista argentino Enrique Banchs en algunos de los sonetos de *La urna* (1911). Existen algunos otros sonetos con pareado final en lengua española que, sin embargo, mantienen la estructura convencional del género en español en sus doce versos anteriores. En total, tenemos conocimiento de un soneto de Quevedo con pareado final ("Puto es el hombre que de putas fía"); uno de Enrique González Martínez ("Tarde"); uno de Salvador Díaz Mirón ("Dentro de una esmeralda") y diez de Rubén Darío (por ejemplo: "Al contemplarte, augusta, te venero").

[6] José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Alianza, Madrid, 1999 (El libro de bolsillo-Biblioteca de consulta, 8110), p. 405.

[7] Bernardo Gicovate, *El soneto en la poesía hispánica: historia y estructura*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, p. 151.

ma página. ¿De qué acto de fe serían merecedores en su opinión Banchs y Borges? En inglés, en cambio, la forma con pareado final —llamada shakespeareana— convive con la otra, a la que se le llama italiana y que es menos frecuente. Todo ello pone de manifiesto que distintas tradiciones tienen una idea diferente de lo que designan con un mismo nombre.

Podría decirse, sin embargo, que el soneto en inglés y el soneto en español tienen una característica común: sus catorce versos. Lo cierto es que no necesariamente toda composición de catorce versos es un soneto, y, justo es decirlo, basta ver el diccionario de métrica de Domínguez Caparrós para encontrar tipos de poemas de más de catorce versos que son llamados "sonetos".[8] Entre más textos se incluyen en un conjunto genérico, menos fácil es llegar a una definición categórica, y entre más categórica es la definición, menos textos se ajustan a ella. Ello, sin embargo, no le impide a la comunidad o comunidades contar con un amplio conjunto de sonetos.

La diferencia entre el soneto shakespeareano y el soneto italiano ha sido explicada como consecuencia de una característica del idioma inglés: hay menos rimas en esta lengua que en italiano o en español.[9] Esto pone de manifiesto otro hecho importante: un género de importación debe ser considerado en el marco de

[8] "Soneto con cola", "con estrambote", "doblado", "soneto de trece versos" son los integrantes del conjunto de sonetos que no tienen catorce versos. También hay un "soneto pareado" y sonetos con versos de más de once sílabas, otra característica que podría considerarse distintiva del soneto en español (J. Dmínguez Caparrós, *op. cit.*, pp. 405-420).

[9] "English is less rich in rhymes than many other languages. *Amore* in Italian rhymes with *cuore*, but *love* in English only perfectly with the undignified word *shove* or the trivial word *glove* [...]. This is the reason why a number of courtesy rhymes, rhyme to the eye rather than the ear, like *love, move* have been traditionally accepted in English versification, and why a number of modern poets, from Wilfred Owen onwards, have sought out some substitute for the traditional concept of rhyme" (G. S. Fraser, *Metre, Rhyme and Verse Form*, Methuen, Bristol, 1970 (The Critical Idiom, 8), p. 61).

la tradición en la que se origina, pero también en el de la que lo recibe. Si las características no son propicias, la etiqueta genérica puede terminar aplicándose a algo completamente distinto.

Ello es patente en el caso de la tragedia y la comedia durante la Edad Media. Como sabemos, Aristóteles fue uno de los primeros en describir estas dos subclasificaciones del drama. Ambas se encontraban vinculadas, según él, por la forma de imitar. De acuerdo con Aristóteles,

> [...] es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas [...] o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes. [...] De suerte que, en un sentido, Sófocles sería, en cuanto imitador, lo mismo que Homero, pues ambos imitan personas esforzadas, y en otro, lo mismo que Aristófanes, pues ambos imitan personas que actúan y obran.[10]

El drama sería entonces el modo de representación en el que en general se prescinde de la narración y los personajes se nos presentan a través de sus propias acciones. Pero lo que Aristóteles dijo al referirse a las obras de los dramaturgos griegos no siempre fue entendido como lo entendemos ahora. En la Edad Media, comedia y tragedia eran definidos por su tema o por su estilo, sin importar su aspecto dramático.[11] De ahí que la obra

[10] Aristóteles, *Poética*, Valentín García Yebra (ed. y trad.), Gredos, Madrid, 1974 (Biblioteca Románica Hispánica. 4. Textos, 8), pp. 133-134, 1448a, 20-27. Recuérdese que para Aristóteles, como para Platón, el arte es "imitación" y que las distintas formas del arte y de la poesía se diferencian por el material con el que imitan —la palabra en la poesía y la forma y el color en la pintura, por ejemplo—, el objeto de la representación —individuos y hechos altos o bajos— y el modo de representación —la representación aparentemente directa del drama o la mediada de la narración.

[11] En cuanto al objeto de representación de la comedia, dice Aristótleles en la *Poética* que "la comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara

máxima de Dante se llame *Comedia*, posiblemente porque tiene un final feliz, y que, en sus *Cuentos de Canterbury,* Chaucer incluya un "cuento" constituido por "tragedias", breves narraciones en prosa sobre nobles personajes míticos e históricos caídos en desgracia.[12] La razón de estos hechos puede estribar no solamente en el desconocimiento de las obras dramáticas grie-

---

cómica es algo feo y contrahecho sin dolor" (*ibid.*, pp. 141-142, 1449a, 31-35). De la tragedia, por otro lado, se nos da una definición más completa, pues también se describe el estilo de ésta y su modo de llevar a cabo la mimesis; la tragedia es "imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, de lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones" (*ibid.*, p. 145, 1449b, 24-28). El medio de representación de la comedia no se especifica en el pasaje mencionado, sino que se sugiere en la cita presentada en el cuerpo del texto ("Sófocles sería lo mismo que Aristófanes"). Por otro lado, en la definición de tragedia presentada aquí se incluye el estilo elevado correspondiente al tema, pero no en el caso de la definición de la comedia presentada aquí.

12 Para mayor información acerca de los conceptos de *comedia* y *tragedia* en la Edad Media, véanse las siguientes citas y los estudios de los cuales se toman. En cuanto al título del poema de Dante, se dice: "Dante was a man of great learning, but his learning had certain limitations. He largely missed out the beginnings of the Florentine classical revival; and there is little evidence that he benefited from the learning of the Paduan pre-humanists [...]. When Dante speaks in the *Convivio* of the 'ancient writings of Latin comedies and tragedies that cannot change,' he does not seem to be referring to the comedies of Terence or Plautus and the tragedies of Seneca. [...] Dante takes 'comedies' and 'tragedies' to mean nondramatic works written in certain styles about appropriate subjects" (Henry Ansgar Kelly, *Tragedy and Comedy from Dante to Pseudo-Dante*, University of California Press, Berkeley, 1987 (Modern Philology, 121), pp. 1-2). Las razones por las cuales Dante pudo haber llamado "comedia" a su poema son múltiples y la que se presenta en el cuerpo del texto fue propuesta por Boccaccio (*ibid.*, pp. 44-47); muchas otras son presentadas en el libro de Kelly. En cuanto a Chaucer, "According to him, tragedies were doleful poems that contained nothing but the uncertain mutability of Fortune; they were recited in the theater by the poets themselves in front of spectators, as pointed out by Isidore of Seville when defining the *ludus scenicus*. The poets sang of the ancient deeds and misdeeds of wicked things. Tragedy therefore is a poem about great iniquities beginning in prosperity and ending in adversity" (H. A. Kelly, *Chaucerian Tragedy*, D. S. Brewer, Cambridge [Gran Bretaña], 1997, p. 51).

gas, sino en la incapacidad de hombres eruditos como Dante o Chaucer de identificar los géneros más perfectos por su modo de imitación —en opinión de Aristóteles—[13] con las obras populares que se representaban en los festivales religiosos durante la Edad Media.[14]

Borges ha representado los problemas de la comprensión de un género importado en su relato "La busca de Averroes", de *El Aleph* (*OC* 74, pp. 582-588). El género en cuestión es otra vez el dramático, sólo que en este caso no se trata de la dificultad de que éste sea entendido por la Edad Media cristiana, sino por la musulmana.

En este relato, Averroes se encuentra perplejo ante la presencia de las palabras *tragedia* y *comedia* en la traducción de la *Poética* de Aristóteles que se ocupa de comentar.[15] Conviene recordar aquí

[13] Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje de la *Poética* en el que Homero es considerado un gran poeta épico porque sus obras son, en buena medida, drámaticas. Según Aristóteles, el poeta deja hablar a sus personajes sin interferir en exceso: "Homero es digno de alabanza por muchas razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer. Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues al hacer esto, no es imitador. Ahora bien, los demás continuamente están en escena ellos mismos e imitan pocas cosas y pocas veces. Él, en cambio, tras un breve preámbulo, introduce al punto un varón, o una mujer, o algún otro personaje, y ninguno sin carácter, sino caracterizado" (Aristóteles, *op. cit.*, pp. 221-222, 1460a, 5-10).

[14] Del Sacristán Absolon, uno de los personajes del "Miller's Tale" de Chaucer, se dice que interpretaba a Herodes en los dramas religiosos medievales: "He pleyeth Herodes upon a scaffold hye" (Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*, A. C. Cawley y Malcolm Andrew (eds.), J. M. Dent-Charles E. Tuttle, Londres, 1996 (Everyman Library), p. 91, fragmento 1, v. 3384). Por otro lado, cuando el molinero de Chaucer grita para imponerse al resto de los peregrinos y contar su cuento, lo hace "in Pilates voys" (*ibid.*, p. 83, fragmento 1, v. 3124), "a voice like the ranting Pilate in some mistery plays", explica una nota a pie de página.

[15] Según Charles E. Butterworth, "on the *Poetics*, Averroes wrote two commentaries: an exceedingly short one critically edited in Arabic then translated into English about ten years ago, and the one presented here which is a middle commentary. Dissatisfaction with what was known about the rules of poetry in Arabic culture seems to have prompted Averroes to undertake this medium-length explanation of Aristotle's treatise" (Averroes, *Middle Commentary on Aristotle's Poetics*, Charles E. Butterworth (ed. y trad.), Princeton University Press, Princeton, 1986, p. xi).

no sólo que, de acuerdo con Aristóteles, los dramas "imitan personas que obran"[16] y también que la tragedia "es imitación de una acción",[17] sino que los actores "hacen la imitación actuando".[18] La ausencia del drama en la literatura musulmana en particular y de la representación en el arte musulmán en general[19] impiden a Averroes asociar los términos *comedia* y *tragedia* y las definiciones de éstos con algún referente específico. Al principio del relato, Averroes piensa que "suele estar muy cerca lo que buscamos" (*OC* 74, p. 583), y, en efecto, a lo largo de la narración tendrá dos oportunidades de comprender a qué se refieren los comentarios de Aristóteles.

La primera se presenta apenas un momento después de que Averroes ha pensado esto. A través del balcón, observa que

> [...] en el estrecho patio de tierra, jugaban unos chicos semidesnudos. Uno, de pie en los hombros de otro, hacía notoriamente de almuédano; bien cerrados los ojos, salmodiaba *No hay otro dios que el Dios*. El que lo sostenía, inmóvil, hacía de alminar; otro, abyecto en el polvo y arrodillado, de congregación de los fieles (*OC* 74, p. 583).

Los niños están realizando una especie de representación; Averroes, sin embargo, no se percata de ello sino que prosigue

16 Aristóteles, *op. cit.*, p. 35, 1448a, 28-29.

17 *Ibid.*, p. 49, 1449b, 36.

18 *Ibid.*, p. 49, 1449b, 31.

19 "[...] the religion of the Muslim conquerors of Persia, Mesopotamia, Egypt, North Africa and Spain was even more rigorous in this matter than Christianity had been. The making of images was forbidden. [...] and the craftsmen of the East, who were not permitted to represent human beings, let their imagination play with patterns and forms. [...] Later sects among the Muslims were less strict in their interpretation of the ban on images. They did allow the painting of figures and illustrations as long as they had no connection with religion" (E. H. Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon, Londres, 1995, p. 144).

su trabajo y, después, al anochecer, acude a una reunión en casa del alcoranista Farach, a la que también habrá de acudir el viajero Albucásim Al-Asharí.

Es allí, donde, por boca del viajero, Averroes tendrá su segundo contacto con el mundo del drama. Abulcásim es forzado a contar una aventura extraordinaria de lejanas tierras y no halla nada mejor que lo siguiente:

> Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Padecían prisiones y nadie veía la cárcel; cabalgaban pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie (*OC* 74, p. 585).

Según Farach, este hecho "ocurrió en Sin-Kalán (Cantón), donde el río del agua de la vida se derrama en el mar" (*OC* 74, p. 585). Para el viajero árabe, la situación es tan extraña que puede pasar por aventura en tierras exóticas. Nótense las dificultades que tiene para describir la situación; lo lejana que ésta parece del drama. El teatro es una "casa"; el escenario es una "terraza". Para describir las actuaciones, no dice, por ejemplo, que los hombres de la terraza "hacían como que padecían prisiones", sino que las "padecían". Farach, por supuesto, no encuentra mejor nombre para estos individuos que el de locos; a lo que Abulcásim, en un esfuerzo verbal que se acerca a las citas del texto de Aristóteles aquí presentadas, dice a los presentes: "imaginemos que alguien muestra una historia en vez de referirla" (*OC* 74, p. 585). La

explicación es un fracaso total. Farach sentencia que "no se requerían *veinte* personas. Un solo hablista puede referir cualquier cosa, por compleja que sea" (*OC* 74, p. 586). Todo mundo está de acuerdo.

Al llegar esa noche a casa, el Averroes de Borges escribe en su comentario de la *Poética*: "*Aristú (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario*" (*OC* 74, p. 587).[20] Averroes ha adaptado los comentarios de Aristóteles a términos más manejables dentro de su propia tradición. "The strange, the formal, the fictional, must be recuperated or naturalized, brought within our ken, if we do not want to remain gaping before monumental inscriptions", dice J. Culler.[21]

[20] La actitud de Butterworth hacia el grado de comprensión que Averroes pudo haber tenido de estos términos es ambigua. Primero reconoce que "A third consideration added by Aristotle [in defining poetry] –namely, whether the object is represented narratively, dramatically, or by some combination of the two– is passed over in silence by Averroes, probably because of his basic confusion concerning the arts of tragedy and comedy" (Averroes, *op. cit.*, p. 13). Esto, sin embargo, no le impide advertirnos páginas adelante que "in this commentary Averroes is less intent upon providing a careful explanation of Aristotle's account of poetry than upon gleaning from that account features common to all or most nations in the light of which he can carry out his own investigations of Arabic poetry. [...] Since eulogy offers the closest parallel within Arabic poetry to Greek tragedy, he adapts Aristotle's comments accordingly" (*ibid.*, pp. 19-20). La adaptación de la obra de Aristóteles a las convenciones de la literatura árabe, sin embargo, no invalidaría la opinión a favor de la que se argumenta en este trabajo: un género se transforma de acuerdo con la comunidad que lo adopta. Cito a continuación dos pasajes del texto de Averroes traducido por Butterworth en los que el filósofo árabe comenta el libro de Aristóteles en relación con la comedia y la tragedia. Al principio del comentario, leemos: "He [Aristotle] said: every poem and poetic statement is either satire or eulogy" (*ibid.*, p. 59). Y páginas más adelante: "Since every comparison and narrative representation is concerned only with the noble and the base, it is clear that in every comparison and representation only praise and blame are sought" (*ibid.*, p. 66).

[21] J. Culler, *op. cit.*, p. 134.

El relato de Borges, así como sus correspondencias con la historia de la interpretación de los conceptos de drama, soneto o novela en el mundo "real", nos indican varias cosas relativas a los textos literarios y las etiquetas, genéricas, o de otro tipo, que les aplicamos. En primer lugar, los textos —como el dibujo de Wittgenstein, y probablemente como todas las cosas— no son objetos monolíticos, de fronteras definidas. Las definiciones que les aplicamos sólo son convencionales y los textos sólo pueden pertenecer a ellas en cierta medida. Desde este punto de vista, los textos que son miembros de una categoría genérica determinada pertenecen a un tipo de conjunto que los estudiosos de cierta rama de la lógica moderna llamarían *fuzzy set* o "conjunto difuso". Los practicantes de esta "lógica difusa":

> [...] claim that bivalent thinking leads to paradoxes [...] (if we pluck one hair from the face of a bearded man, he is still bearded; applying this argument many times over, there is no real difference between a bearded man and one without a beard). They claim that we can avoid such paradoxes by recognizing that most predicates apply only to some degree (if we pluck one hair from a man's face, then he is simply slighltly less bearded than before: any sharp line drawn between having a beard and not having a beard is completely artificial).[22]

Para la lógica clásica, un mismo objeto no puede pertenecer a la vez a dos conjuntos que son aparentemente excluyentes; en la más reciente "lógica difusa", "the term 'fuzzy' refers to concepts without precise borders. Membership in a fuzzy set —the set to which a 'fuzzy' concept (fuzzily) applies— is thought to be a mat-

22 "Fuzzy logic", en Edward Craig (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Routledge, Londres, 1998, t. 3, p. 822.

ter of degree".[23] Las etiquetas genéricas son conceptos sin límites precisos porque es en extremo difícil decidir cuándo un cuento comienza a ser novela, cuándo un texto de catorce versos escrito en endecasílabos no es un soneto, o si un libro como *La Celestina* es un drama, pero la dificultad se incrementa también porque dichas clasificaciones no son la única manera de entender estos objetos textuales. Incluso los textos que nos parecen indudablemente pertenecientes a un género podrán divergir en algún punto de cualquier definición en la que queramos encasillarlos. Sin embargo, ello no implica que debamos desechar todas las clasificaciones en general o las genéricas en particular. Ello equivaldría a dejar de abstraer. Como ya señalamos, las clasificaciones deben ser consideradas como medios para manejar la realidad, no como reflejos de ella.

Precisamente por las razones expuestas, para identificar un texto como perteneciente a un género determinado no es suficiente tener a la vista la definición o la etiqueta genérica. Por otro lado, los elementos formales del texto tampoco son suficientes para llevar a cabo este reconocimiento. Si la comunidad en la que el texto se encuentra no acepta dichos elementos como canónicos, éstos serán interpretados de un modo propicio a la comunidad o simplemente pasarán desapercibidos. Ello nos lleva a concordar con la opinión según la cual los géneros son "not special varieties of language but sets of expectations which allow sentences of a language to become signs of different kinds in a second-order literary system".[24] Esta opinión nos permite ver más claramente la relación entre un texto y sus interpretaciones, por un lado, y, por otro, el dibujo del pato/conejo. Como los trazos de este último, los signos del texto están a nuestra disposición en

[23] *Idem. Cfr.* "Vagueness: How do you Stop Sliding down a Slippery Slope?", en Graham Priest, *Logic*, Oxford University Press, Oxford, 2000, pp. 70-77; así como B. Kosko, *op. cit.*

[24] J. Culler, *op. cit.*, p. 129.

un nivel literal, cuyo significado está determinado —pero sólo hasta cierto punto— por las convenciones de los hablantes. Sin embargo, las interpretaciones literarias, entre ellas las genéricas, son el producto de las expectativas con las que los lectores se enfrentan a los textos. Éstas expectativas, que constituyen lo que Culler denomina *competencia literaria*, forman parte de la tradición cultural de la comunidad en la que el individuo está inscrito. Dice Culler:

> Anyone lacking this knowledge, anyone wholly unacquainted with literature and unfamiliar with the conventions by which fictions are read, would, for example, be quite baffled if presented with a poem. His knowledge of the language would enable him to understand phrases and sentences, but he would not know, quite literally, what to *make* of this strange concatenation of phrases. He would be unable to read it as literature —as we say with emphasis to those who would use literary works for other purposes— because he lacks the complex "literary competence" which enables others to proceed. He has not internalized the "grammar" of literature which would permit him to convert linguistic sequences into literary structures and meanings.[25]

Como hemos visto, esta competencia literaria no permanece inmutable en el tiempo y en el espacio. Varía con los cambios de las comunidades de los individuos que la manejan. Stanley Fish ha denominado a tales comunidades "interpretive communities":

> Interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies not for reading (in the conventional sense) but for writing texts, for constituting their properties and assigning their intentions. In other words, these strategies exist prior to the act of

[25] *Ibid.*, p. 114.

> reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way round.[26]

Las relaciones entre una comunidad y otra son casi por definición conflictivas, como se deduce de los casos del drama y del soneto. Para Gicovate, el soneto con pareado es no sólo impropiedad sino herejía; para el ficticio Farach, lo que pasa en Cantón es una locura. Cada grupo persiste en sus propias expectativas y generalmente en el proceso de validarlas está incluido el de descartar las de otros grupos:

> If it is an article of faith in a particular community that there are a variety of texts, its members will boast a repertoire of strategies for making them. And if a community believes in the existence of only one text, then the single strategy its members employ will be forever writing it. The first community will accuse the members of the second of being reductive, and they in turn will call their accusers superficial.[27]

Como hemos visto, estas diferencias entre las expectativas de distintas comunidades pueden llevar a transformaciones drásticas de géneros o incluso a la negación total de éstos. Ambos casos son aparentes en las historias del soneto y del drama, dos géneros canónicos de la literatura occidental. Concordamos con Heather Dubrow en que "generic prescriptions [...] resemble social codes in that they differ from culture to culture and in that they may in fact be neglected, though seldom lightly or unthinkingly".[28] La negación del monólogo dramático o de la posible utilidad del término para estudiar ciertos textos es posiblemente el peligro

26 S. Fish, *op. cit.*, p. 171.

27 *Idem.*

28 Heather Dubrow, *Genre*, Methuen, Londres, 1982 (The Critical Idiom, 42), p. 3.

mayor en el intento de delimitación genérica del monólogo dramático. No sólo, por supuesto, porque se trata de un género mucho menos conocido que los otros dos, sino porque, como se ha indicado ya, la definición que de éste persiste en la literatura inglesa ("un poema cuya voz poética no es la del autor") está en contradicción abierta con un canon crítico moderno ("la voz de un poema no es la del autor"). Si la voz nunca es del autor, entonces no hay forma de distinguir el monólogo de otros poemas.

En la comunidad inglesa, esto no es un problema, pues el género existe independientemente de las categorizaciones incompletas que se hacen de él. Hace algunos años, Herbert F. Tucker se refirió no sólo a la dificultad de tratar de definir el monólogo, sino al hecho de que tal dificultad no invalida la existencia de éste: "'dramatic monologue' is a generic term whose practical usefulness does not seem to have been impaired by the failure of literary historians and taxonomists to achieve consensus in definition. But then to take a related case, much the same could be said of the generic term 'lyric poem'".[29] Precisamente por ello, Julie Jones, que escribe desde la comunidad anglófona sobre el uso del monólogo dramático en la obra de Borges, no tiene ningún empacho en definir el monólogo valiendose de una definición tradicional para emprender directamente el análisis de algunos especímenes del género en la obra de Borges.

Jones toma una definición que cuenta con cierta popularidad, la de Park Honan, aduciendo que "ultimately, Park Honan's definition may offer the most useful rule of thumb".[30] Esta opinión es compartida por Robert Adams, según el cual: "Park Honan's definition of the term 'dramatic monologue' is, perhaps, the

[29] Herbert F. Tucker, "From Monomania to Monologue: 'St. Simeon Stylites' and the Rise of the Victorian Dramatic Monologue", *Victorian Poetry*, núm. 22, 1984, pp. 121-122.

[30] J. Jones, *op. cit.*, p. 209.

pithiest".[31] La definición dada por Honan es la siguiente: "A single discourse by one whose presence is indicated by the poet but who is not the poet itself".[32] Como puede verse, la formulación de Honan presenta la misma dificultad que hemos señalado en el caso de la definición de Stallworthy, incluida en el inicio de este libro: el concepto de *autor* y su presencia en el texto siguen siendo los puntos de referencia fundamentales en la comprensión del género.

Sin embargo, ya se ha mencionado que la facilidad con la que un crítico anglófono aborda los monólogos dramáticos escritos por un poeta en español es también engañosa. Por ejemplo, en el caso del poeta español Luis Cernuda, dichos críticos parecen manifestar cierto desdén ante el hecho de que las composiciones de Cernuda en dicho género no contengan ciertas características que ellos asocian con el monólogo dramático inglés. Al hacer esto, niegan las posibilidades de una lectura provechosa de dichos textos. Hemos referido ya el caso de Hughes.

El caso de este género en la literatura hispánica es similar al del unicornio chino del título y del epígrafe de este capítulo. Lo desconocemos; la única descripción que tenemos de él nos parece insuficiente (posiblemente cualquiera lo será); lo más probable es que pasaríamos de largo si nos encontráramos con uno o que, si lo reconociéramos, no sabríamos qué hacer con él. Esto es justamente lo que le pasa a un crítico como Antonio Carreño —del que ya hablamos— cuando reconoce las relaciones que se establecen en el *corpus* borgesiano con la obra de Browning, pero niega de inmediato que estas relaciones pasen de lo conceptual a lo práctico.[33]

31 Robert Adams, *Robert Brownig Revisited*, Twayne Publishers-Prentice Hall International, Nueva York, 1996 (Twayne's English Authors Series), p. 36.

32 Park Honan, *Browning's Characters: A Study in Poetic Technique*, Yale University Press, New Haven, 1961, p. 122.

33 Recordemos que, de acuerdo con Carreño, "No menos numerosas [¡que las menciones a Whitman!] son las alusiones a Robert Browning, ya citado por primera vez en el breve ensayo 'Las versiones homéricas', incluido en *Discusión* (1932) [...].

Desconocido en nuestra comunidad interpretadora, no sería difícil encontrar argumentos para descartar al monólogo, como hace Farach en la ficción de Borges. Sin embargo, como se verá, esos mismos argumentos son en parte posibles gracias a la existencia del monólogo. Por otro lado, el estudio del uso de este género en Borges puede ser útil para repensar algunos de los temas esenciales de la crítica dedicada a éste, así como de la crítica actual.

Queda por determinar finalmente cómo se puede hablar de un género. Las definiciones categóricas parecen insuficientes. Tampoco basta una aproximación a los aspectos formales del género, pues cada crítico y cada comunidad enfatizan los elementos que les interesan, de acuerdo con su circunstancia. Pero si aceptamos, según la sugerencia de Culler, que los géneros son conjuntos de expectativas de los lectores que dan cierta forma al texto, entonces acaso lo más conveniente sería estudiar las expectativas que hacen que sea posible la existencia del monólogo dramático en una comunidad particular.

Conviene, no obstante, hacer una salvedad. De acuerdo con Fish, "it is the structure of the reader's experience rather than any structures available on the page that should be the object of description".[34] Es cierto que las expectativas de la comunidad de lectores son esenciales en el esbozo del perfil de un género, pero

---

El mismo Borges señala la 'influencia de los monólogos dramáticos' en su 'Poema conjetural' [...], y le dedica el poema 'Browning resuelve ser poeta' [que también puede ser considerado un 'monólogo dramático']" (A. Carreño, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea: la persona, la máscara*, Gredos, Madrid, 1982 (Biblioteca Románica Hispánica. 2. Estudios y ensayos, 317), p. 142). No obstante, como hemos visto, Carreño niega que la influencia de Browning o Whitman sea perceptible formalmente. Recordemos la siguiente cita: "la concepción borgiana del 'otro' no es, como veremos, la figuración vocativa de un yo-plural de Whitman ('Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son'), o un intercambio dramático de voces ('monólogos') que llegan desde la sombra de la historia en Browning. Adquiere un aspecto más filosófico y, por lo mismo, conceptual y genérico" (*ibid.*, pp. 143-144).

[34] S. Fish, *op. cit.*, p. 314.

su poder no es absoluto. Es indudable que en los trazos del dibujo usado por Wittgenstein y Gombrich los observadores pueden reconocer un pato o un conejo, y acaso muchas otras cosas, pero parecería más difícil —aunque no necesariamente imposible— que reconocieran un círculo o un cuadrado. Los signos en la página interactúan con el lector para crear multiples representaciones, pero no todas las representaciones son posibles. El significado de los signos del texto está limitado por la comunidad más amplia de los hablantes de la lengua. Este significado impone fronteras a las interpretaciones de las comunidades críticas.

En la siguiente sección se intentará perfilar los límites del monólogo dramático. Se revisarán algunas de las definiciones más relevantes en lengua inglesa y se tratará de averiguar cómo es que la definición más común del monólogo dramático ha sobrevivido a pesar del dogma crítico que parece contradecirla. Con base en esto, se tratará de definir las expectativas con las que el lector se aproxima a este tipo de texto, así como los aspectos del texto que pueden satisfacerlas, teniendo en cuenta que dichos aspectos sólo pueden corresponder con nuestras expectativas en cierta medida. Finalmente, se analizarán las relaciones entre expectativas y elementos del texto en algunos ejemplos.

El monólogo dramático: hacia una comprensión del género

Algunas definiciones

Como punto de partida, volvamos a la definición dada por *The Norton Anthology of Poetry* de los tipos de poesía:

> The oldest classification of poetry into three broad categories still holds: 1. *Epic*: a long narrative poem, frequently extending to sev-

> eral "books", [...] on a great serious subject: [...] 2. *Dramatic*: poetry, monologue or dialogue, written in the voice of a character assumed by the poet. [...] see such dramatic monologues as Tennyson's "Ulysses" [...], Browning's "My Last Duchess" [...], and Richard Howard's response "Nikolaus Marduz to his Master Ferdinand's, Count of Tirol" [...]. 3. *Lyric*: Originally a song performed in ancient Greece to the accompaniment of a small harplike instrument called lyre. The term is now used for any fairly short poem in the voice of a single speaker [...]. The reader should be wary of identifying the lyric speaker with the poet, since the "I" of a poem will be that of a fictional character invented by the poet.[35]

Antes de realizar un análisis más profundo de este pasaje, es necesario decir que el significado de las palabras *drama* y *dramático* en este libro coinciden básicamente con los que les da Stallworthy aquí y con los que parece haberles dado Aristóteles en su poética: en el drama no se cuenta una historia, sino que ésta se representa por medio de la interacción de los personajes.[36]

Como ya he dicho, en la clasificación de Stallworthy las categorías dramática y lírica se confunden en una sola. La poesía dramática —de la que, curiosamente, no se dan ejemplos de obras teatrales, quizá porque ya no se piensa que el drama sea una for-

35 J. Stallworthy (ed.), *op. cit.*, p. 1102.

36 Este uso no está relacionado en el presente trabajo con los sentidos figurados que se le dan a la palabra y que el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (21ª ed., disco compacto, Espasa Calpe, Madrid, 1998) expresa de las siguientes maneras: "capaz de interesar y conmover vivamente"; "teatral, afectado". Browning habla también del significado que este adjetivo tiene para él, y que coincide con el que hemos de usar aquí: "These [poems] of mine are called 'Dramatic' because the story is told by some actor in it, not by the poet itself" (de una carta publicada en el *Athenaeum*, *apud* W. C. de Vane, *A Browning Handbook*, Appleton-Century-Crofts, Nueva York, 1955, p. 430).

ma de poesía—[37] "[is] written in the voice of a character assumed by the poet", mientras que, en la lírica, "the 'I' [...] of a poem will be that of a fictional character assumed by the poet". No hay diferencia aparente entre ambas, pues en los dos casos el poeta, se dice, asume la voz de un personaje.[38] Ello puede tener el efecto de anular para el lector de lengua hispánica la existencia del monólogo, pues éste, como un género desconocido, se funde con la lírica. A pesar de todo esto, las definiciones de ambos géneros conviven sin que la contradicción presente tenga que ser resuelta por su autor.

Para explicar esta contradicción, prefiero descartar el error o la ignorancia, que en este caso parecen no sólo poco interesantes, sino poco satisfactorios. Stallworthy ha introducido en su definición de lírica una posible distinción entre uno y otro género, pero de una forma negativa, porque aceptar dicha distinción explícitamente podría ser anatema. Stallworthy indica que "The reader should be wary of identifying the lyric speaker with the poet", pero esta advertencia sólo tiene sentido si aceptamos que los lectores potenciales pueden cometer el "error" de iden-

37 Esto nos muestra un nuevo cambio en las costumbres de los lectores. Una de las razones por la que hayamos dejado de ver al drama como poesía puede ser la serie de medios usados por el drama y que van más allá de lo verbal. Otra, el uso casi exclusivo de la prosa en las obras dramáticas actuales, al punto de que lo extraño para el espectador puedan ser las obras en verso de los dramaturgos de los muchos siglos antes del nuestro (o las de este siglo que hacen uso del medio, como las de García Lorca o Eliot). Ello pone de manifiesto que, aunque nuestras costumbres ocupen espacios muy limitados por el tiempo y el espacio, son, a fin de cuentas, nuestras, y generalmente persistimos en ellas.

38 Podemos suponer que un "personaje" literario o artístico es "ficticio" siempre, aunque esta precisión sólo la haga Stallworthy en el caso de la lírica. Por supuesto, esto puede llevarnos a pensar que la voz no puede pertenecer a un personaje "real", como sería el caso de Laprida en "El poema conjetural". Pero este problema puede resolverse si consideramos que un personaje contenido en una obra literaria o artística no es siempre imaginario, pero siempre es imaginado. Se hablará de esta distinción más adelante.

tificar ese "yo" con el poeta. Esa identificación hace posible una separación entre ambos géneros, pues en el caso de la lírica la identificación sería más posible y en el del monólogo dramático, menos. Podríamos decir que, para Stallworthy, sería ingenuo llevar a cabo esta identificación entre el "yo" lírico y el poeta; pero no tiene manera de diferenciar un género de otro sin, al menos, sugerir su posibilidad.

En la comunidad interpretadora de lengua inglesa, la identificación entre poeta y "yo" lírico no es necesariamente descabellada, ignorante o ingenua. Antes de dar un paso más, será conveniente revisar algunas definiciones de lírica y monólogo dramático. Aclaro, por supuesto, que no es mi intento presentar las siguientes citas como verdades irrefutables, sino simplemente como un primer paso en el análisis de la experiencia de lectura de la comunidad de lengua inglesa que permite llamar a unos poemas "líricos" y a otros "monólogos dramáticos". Por otro lado, he decidido presentar primero algunas definiciones tomadas de textos que son obras de referencia antes de hablar de las definiciones de aquellos especializados en el monólogo, debido a que los primeros pueden representar más claramente las ideas aceptadas por una comunidad de lectores. Sin embargo, las opiniones especializadas no son esencialmente diferentes. Tan sólo enfrentan con mayor claridad algunas de las paradojas que hemos señalado hasta ahora.

En *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Chris Baldick escribe con respecto al monólogo lo siguiente: "a kind of poem in which a single fictional or historical character other than the poet speaks to a 'silent' audience of one or more persons".[39] Más adelante, en su definición de *lírica*, dice, "in the modern sense, any fairly short poem expressing the personal mood,

[39] Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, Oxford, 1990, p. 62.

feeling or meditation of a single speaker (who may sometimes be an invented character, not the poet)".[40] Por supuesto, la definición de *dramatic monologue* cae en la misma categoría que la de Stallworthy: el "personaje" que enuncia el poema es diferente del poeta. Lo interesante, sin embargo, está en su definición de *lírica*. Sorprendentemente, Baldick dice que la voz del poema lírico "may sometimes be an invented character, not the poet". Esto implica que, para Baldick, en otras ocasiones esa voz puede ser la del poeta, o que, al menos como lector, él asume que puede ser así. Ello, sin embargo, continúa dejándonos en el aire con respecto a la diferencia entre los poemas líricos en los que la voz es de un personaje inventado y los monólogos que también tienen un personaje inventado como voz. Por último, es en extremo interesante ver cómo Baldick ha dejado todos estos datos entre paréntesis y al final, delatando cierta vergüenza académica de admitirlos.

Por otro lado, en *A Glossary of Literary Terms*, de M. H. Abrams, vemos que la primera característica del monólogo es "a single person, who is patently *not* the poet, [and who] utters the speech that makes up the whole of the poem".[41] De esta definición, la parte más inquietante es, por supuesto, la que incluye la palabra *patently*: según esto, hay poemas en los que es patente que la voz no es del poeta. Ello parece implicar que hay otros poemas en los que no es patente que la voz no sea del poeta; es decir, en los que aparentemente la voz *es* del poeta. Parece como si Abrams sugiriera que es posible leer ciertos poemas que no son monólogos llevando a cabo identificaciones entre voz y poeta.

Con respecto a la lírica, citamos el siguiente párrafo del mismo libro:

[40] *Ibid.*, p. 125.

[41] M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, Harcourt Brace College Publishers, Fort Worth, 1999, p. 70.

> Although the lyric is uttered in the first person, the "I" in the poem need not be the poet who wrote it. In some lyrics, such as John Milton's "When I consider how my light is spent" and Samuel Taylor Coleridge's "Frost at Midnight", the references to the known circumstances of the author's life make it clear that we are to read the poem as a personal expression. Even in such personal lyrics, however, both the character and utterance of the speaker may be formalized and shaped by the author in a way that is conducive to the desired artistic effect. In a number of lyrics, the speaker is a conventional period-figure, such as the long-suffering suitor in the Petrarchan sonnet [...] or the courtly, witty lover of the *Cavalier* poems.[42]

Como puede verse, las definiciones de Abrams no son muy diferentes de las de Baldick o Stallworthy; si acaso, la de lírica es más útil porque resuelve algunos problemas presentados en los textos de los otros dos y ofrece parámetros interesantes. En este caso, lo primero que llama la atención es la nueva advertencia según la cual "although the lyric is uttered in the first person, the 'I' in the poem need not be the poet who wrote it". Como en los otros casos, existe la presunción de que aunque la identificación voz/poeta no es necesaria, es posible. Pero, además, se sugiere que el hecho de que el poema esté en primera persona puede conducir a esta interpretación. Por otro lado, es interesante que tanto Stallworthy como Abrams hablen de la voz como un "personaje" en el caso del monólogo dramático, y de un "yo" en el caso de la lírica. Las implicaciones son, por supuesto, interesantes. Generalmente entendemos a un personaje como una entidad dotada de cierto número de características, mientras que "yo" es simplemente un pronombre cuyo referente cambia con cada persona que usa la palabra para hablar de sí mismo. Recordemos lo que

42 *Ibid.*, p. 146.

dice Émile Benveniste al hablar de la deixis en los pronombres personales:

> No hay concepto de 'yo' que englobe todos los *yo* que se enuncian en todo instante en boca de todos los locutores, en el sentido en el que hay un concepto 'árbol' al que se reducen todos los empleos individuales de árbol. El 'yo' no denomina, pues, ninguna entidad léxica. [...] Estamos ante una clase de palabras, los 'pronombres personales', que escapan al estatuto de todos los demás signos del lenguaje. ¿A qué *yo* se refiere? A algo muy singular, que es exclusivamente lingüístico: *yo* se refiere al acto de discurso individual en que es pronunciado, y que no tiene otra referencia que la actual. La realidad a la que remite es la realidad del discurso.[43]

Es debido a este fenómeno que se da la posible identificación entre "yo" y "autor" contra la cual nos advierten estos críticos, con mayores o menores reservas.

Pero los atractivos del párrafo de Abrams sobre la lírica no acaban aquí. Éste es más explícito que los otros glosarios acerca de las estrategias que permiten identificar a ese "yo" con el autor del poema. Lo que sabemos sobre la biografía de Milton y de Coleridge, dice Abrams, permite llevar a cabo tales identificaciones: "When I Consider how my Light is Spent" o "Frost at Midnight" no son leídos fuera del tiempo y del espacio, sino a sabiendas de quiénes son sus autores y algunos episodios relevantes de sus vidas (la preocupación de Coleridge por el futuro de su hijo, la ceguera de Milton). La introducción de los elementos biográficos en el proceso de lectura no parece fuera de lugar: el estructuralismo y el *New Criticism* nos enseñaron a intentar leer la obra como si fuera una entidad aislada de toda información

43 Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México, 1971 [1ª ed. francesa, 1966], t. 1, p. 182.

externa, pero ello es imposible; tenemos acceso a toda una serie de detalles contextuales sobre los autores y sus textos a través de un sinnúmero de objetos (prólogos, notas, libros, fotos, revistas, biografías, periódicos, televisión, etcétera). Por otro lado, Abrams no admite con ello que lo que cuenten este tipo de poemas sea un registro exacto de una experiencia particular del poeta, sino que ésta puede ser modificada "to the desired artistic effect". Partiendo de esta idea podríamos tal vez ir más lejos y decir que el poeta podría incluso imaginarse en una situación posible (que camina por el bosque, que sufre de amores, etcétera) y no por eso la voz del poema necesitaría dejar de identificarse con él. No sólo se identifica necesariamente con hechos reales de su vida, sino con hechos que existen en su imaginación.

Finalmente, Abrams habla de la existencia de ciertas voces convencionales utilizadas en periodos o géneros específicos y da como ejemplos dos —"long suffering suitor", "courtly witty lover"— que pueden considerarse parte de una sola: la del "enamorado". Tal vez Abrams, viendo la definición de Baldick, diría que los poemas con una voz convencional de este tipo son justamente los poemas líricos con una voz diferente de la del poeta. Dichos poemas, sin embargo, no serían monólogos dramáticos ("an invented character, not the poet", dice Baldick).

Estos tres pares de definiciones de lírica y de monólogo dramático demuestran que hay en la clasificación de Stallworthy algo que no puede llamarse simplemente 'error'. No quiero decir con esto que las definiciones reflejen hechos verdaderos o no. Lo que indican es que la experiencia de lectura en la comunidad interpretadora de lengua inglesa, en general, anticipa los problemas que se presentan al diferenciar un monólogo dramático de un poema lírico y que la contradicción que existe entre ambos es resuelta hasta cierto punto.

Tal vez sea éste el momento de hablar de los críticos que se han dedicado al estudio del monólogo dramático. La definición

más antigua de la que disponemos y que, a la vez, nos parece más digna de analizar en este momento, es la de Benjamin Willis Fuson, incluida en su libro *Browning and His English Predecessors in the Dramatic Monologue* de 1948. Vale la pena decir que Fuson llama al género "objective monolog" [*sic*], para dejar claro que el término dramático no indica que el poema esté repleto de pasiones o de acción, sino que implica una presentación del personaje como si no hubiera un mediador entre él y el lector, tal como sucede en el drama. Dice Fuson: "An objective monolog is an isolated poem intended to simulate the utterance not of the poet but of another individualized speaker whose records reveal his involvement in a localized dramatic situation".[44] El texto es viejo, por supuesto, pero no lo suficiente como para que Fuson no haya tenido ya que enfrentarse con el problema de la separación entre autor y voz del poema. Fuson articula el problema de la siguiente manera:

> This is said in full cognizance of recent criticism to the effect that all poems written in the first person, even so-called "lyrics" or subjective monologs, are "dramatic" —that there is no such thing as a truly personal poem. It is probably true that, no matter how transparently and spontaneously subjective a poet desires his lyric to appear, at the moment of its conception he shifts from his "prose self" to an assumed character, a "*moi lyrique*", operating within a given set of circumstances. Psychologically sound as this perhaps discouraging stipulation may seem, it remains evident that a poet when composing a "personal lyric" is not consciously *trying* to be objective; on the contrary, he desires his readers to accept his words as a "cry from the heart", a direct revelation of the poet's reaction to life. But when (as by definition in a dramatic monologue)

44 Benjamin Willis Fuson, *Browning and his English Predecessors in the Dramatic Monologue*, State University of Iowa, Iowa, 1948 (Humanistic Studies, 8), pp. 10-11.

> the poem is intended as objective, when the poet conveys signals —whether clearly or by subtle hint, whether dexterously or clumsily— that the monologist is "on his own" and divorced from his creator, then the alert reader approaches his poem with an altered set of premises.[45]

Es interesante ver que la noción de separación entre autor y voz era para Fuson algo reciente y, en efecto, como veremos, se trata de un concepto que tal vez no tendrá ni un siglo de vida. Fuson reconoce que es probable que la voz del poema sea siempre diferente del autor, pero busca diversas estrategias para poder distingur al poema lírico del monólogo. En primer lugar, en la definición de monólogo, nos dice que el poema "is [...] intended to simulate the utterance not of the poet but of another individualized speaker". Esta declaración es interesante porque sugiere que un poema puede presentar una voz que, aunque no sea la del poeta, simule la del poeta. Por supuesto, el problema es cómo demostrar que la voz pueda simular ser la del poeta. Nos dice además que, en la poesía lírica, aunque haya una diferencia entre el poeta y su voz en el poema, el poeta escribe su poema con la intención de que sea leído como una expresión directa de sí mismo. Pero tampoco nos dice cómo podría determinarse esto. Más correcto sería decir que, como en el caso de Abrams, Baldick, y posiblemente Stallworthy, Fuson lee ciertos poemas como expresiones directas del autor que los escribió.

Sin embargo, en lugar de aceptar este hecho, Fuson constantemente se basa en las decisiones del autor para justificar sus ideas. Es evidente que se puede basar en los textos en prosa en los que éste exprese sus opiniones sobre la poesía y en los que se considere la sinceridad como un valor estético o literario,[46]

[45] *Ibid.*, pp. 13-14.

[46] Podría decirse que considerar la sinceridad y la expresión de una subjetividad como valores estéticos o literarios es contrario a toda razón. No obstante, como veremos,

pues de acuerdo con él, "the prose self" es distinto del "assumed character" de la poesía. No obstante, no hay razón por la que no podamos pensar que el "yo" de la prosa sea tan artificial como el de la poesía, y de este modo, ¿podríamos confiar en lo que el autor nos dice en sus textos en prosa? Toda voz que se nos presenta en cualquier texto —si no es que en cualquier situación— es una mediación.

Queda un último comentario que hacer con respecto a Fuson. Éste dice que la persona del monólogo dramático no simula ser el poeta, sino otro hablante *individualizado*. Es posible que la diferencia entre el "yo" del poema lírico y la que llamaremos desde ahora *persona* —"máscara", en latín, pero también la palabra usada en ocasiones para referirse a la voz que habla en un poema— del monólogo, sea el grado o el tipo de individualización.

Otro momento importante en la historia de la definición del monólogo para los propósitos de la presente argumentación se nos presenta en el libro de Alan Sinfield, *Dramatic Monologue*, de 1977. Sinfield piensa, nuevamente, que la manera más fácil de definir el monólogo es decir que se trata de "a poem in the first person spoken by, or almost entirely by, someone who is indicated not to be the poet".[47] En cuanto al problema usual que esta definición plantea, su opinión es la siguiente:

> The crucial distinction is from the first-person lyric. [...] The difference is that when there is nothing to suggest that it is not spoken by the poet, and when there is no such indication readers assume that the poet is the speaker. Of course, this does not mean that the poem is therefore subjective or autobiographical —the poet has complete freedom in the way he chooses to present himself. We

---

es un factor esencial de la estética romántica, y sigue presente en buena medida en la poesía de las vanguardias y en la contemporánea.

[47] Alan Sinfield, *Dramatic Monologue*, Methuen and Co., Londres, 1977, p. 8 (The Critical Idiom, 36), p. 22.

> are not talking about the relationship between the poem and the poet's mind, but about the signals on the page to the reader and how he is to take the poem. Nor does it mean that we have to give entire credence to everything that is said —the poet may adopt a problematic stance initially and replace it eventually by another. Nevertheless, there is a particular quality in the mode of existence of the "I" figure in such poems: he presents himself on the same plane of reality as the reader.[48]

Es posible que Sinfield aclare para nosotros lo que Abrams quiso decir al escribir que la voz del monólogo dramático es "patently *not* the poet". Hay, ya se dijo, casos en los que las características de la voz permiten identificarla con el poeta. Pero, además, cuando la voz no está claramente definida —individualizada, acaso diría Fuson— el lector la identifica también con la del poeta. Sinfield es el primero que define la diferencia entre lírica y monólogo con base en la experiencia del lector, no en la relación que el poeta pueda establecer con su "voz". Por otro lado, se refiere a una característica del vacío pronombre "yo": su inmediatez, que lleva al lector a identificarla con la figura que tiene más a la mano, la del autor.

Sigue Sinfield: "The matter will become clearer if we compare the main alternative to the first-person lyric —third-person narrative".[49] Sinfield procede a transformar un poema romántico inglés de primera a tercera persona, pero aquí hemos optado por llevar a cabo la operación inversa: transformar un poema de Borges, escrito en tercera persona, a primera. Se trata de "Susana Soca", del libro *El Hacedor* (OC 74, p. 817). En su forma original en tercera persona el texto dice así:

[48] *Ibid.*, p. 23.
[49] *Ibid.*, p. 24.

Con lento amor miraba los dispersos
colores de la tarde. Le placía
perderse en la compleja melodía
o en la curiosa vida de los versos.
No el rojo elemental sino los grises
hilaron su destino delicado,
hecho a discriminar y ejercitado
en la vacilación y en los matices.
Sin atreverse a hollar este perplejo
laberinto, atisbaba desde afuera
las formas, el tumulto y la carrera,
como aquella otra dama del espejo.
Dioses que moran más allá del ruego
la abandonaron a ese tigre, el fuego.

De acuerdo con Sinfield:

> Such a poem seeks to establish a fictional world in which its characters live. [...] Because they are within the framework of a narrative they are perceived as constituting another world. [...] The characters do not speak to me, as it were, in my room, but to each other in rooms which are like mine but sealed within the fictional world. Characters and events are set apart from the reader by the structural suppositions of narrative. The posited writer is on our plane of reality and mediates between us and the action.[50]

El hecho de que en el poema de Borges haya un solo personaje no invalida las opiniones de Sinfield.[51] No conocemos a Susa-

50 *Idem.*

51 Tampoco el hecho de que Susana Soca pueda haber existido invalida el argumento, pues, como puede suponerse, el personaje del poema es representación de Susana, no Susana (aunque no imaginaria, sí imaginada). Nos dice Jean Pierre Bernès con respecto a la Soca "real": "Susana Soca (1907-1959) poétesse et essayiste

na Soca por palabras atribuibles a ella, sino por medio de la voz poética que nos la presenta. Esa voz no se encuentra en el mismo plano que Susana. La voz es el otro con el que el lector interactúa, y su tono, a pesar de todo, no es diferente al de alguien que nos cuenta un chisme sobre alguien más (la tercera persona que constituye Susana). Esa voz, por otro lado, permanece básicamente anónima. A pesar de que podamos decir algo sobre su actitud, no podemos individualizarla de la misma manera que a Susana. Pero proponemos ahora una lectura del mismo poema con los siguientes cambios, escritos entre corchetes:

> Con lento amor miraba los dispersos
> colores de la tarde. [Me] placía
> perder[me] en la compleja melodía
> o en la curiosa vida de los versos.
> No el rojo elemental sino los grises
> hilaron [mi] destino delicado,
> hecho a discriminar y ejercitado
> en la vacilación y en los matices.
> Sin atrever[me] a hollar [el] perplejo
> laberinto, atisbaba desde afuera
> las formas, el tumulto y la carrera,
> como aquella otra dama del espejo.
> Dioses que moran más allá del ruego
> [me] abandonaron a [este] tigre, el fuego.

---

uruguayenne, fondatrice de la revue *La Licorne*, dont elle confia la direction à Roger Caillois et à Pierre David, époux de Françoise Superveille, fille du poète. Elle fut très liée à Pierre Drieu La Rochelle et à Henri Michaux que ne parvint pas à l'épouser. Elle devait disparaître brûlée vive dans un tragique accident d'avion [...]" (Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes*, Jean Pierre Bernès, Roger Caillois, Claude Esteban *et al.* (trads.), Jean Pierre Bernès (ed.), Gallimard, Lonrai, 1999 (Bibliothèque de la Pléiade, 456), t. 2, p. 1159-1160. De aquí en adelante, cuando se cite esta obra, se presentará simplemente el título *Œuvres complètes*, seguido del tomo y el número de página).

Podríamos llamar a esta nueva versión un ejemplo de "monólogo dramático". El personaje es el narrador de su propia historia, y, precisamente por eso, ésta adquiere una imediatez mayor, porque la *persona* parece situarse en el mismo plano de realidad que nosotros. De ahí que, según Sinfield:

> Dramatic monologue lurks provocatively between these two forms [lyric-subjective and narrative]. The title, perhaps, and other hints as we go along indicate that the speaker is not the poet and hence has something to do with fiction; but the first person mode makes an opposing claim for the real-life existence of the speaker on the reader's plane of actuality [...]. Dramatic monologue feigns because it pretends to be something other than what it is: an invented speaker masquerades in the first person which customarily signifies the poet's voice.[52]

En este sentido, el texto realiza "a feint", una "finta", según Sinfield, porque, en tanto que hace uso de la primera persona, es tomado como una declaración que se sitúa en el mismo plano de la realidad que el nuestro, pero, en tanto que la voz no es patentemente del autor, sino de otro hablante individualizado, la declaración se vuelve ficticia.

En resumen, Sinfield enfoca el problema desde el punto de vista del lector, no del autor, lo cual nos evita pensar en las intenciones de éste y en su sinceridad, aspectos, por supuesto, bastante intangibles. El enfoque de Sinfield no surge de la nada. Tiene sus bases en la estética de la recepción, pero también tiene otras fuentes. Se vale de una idea posiblemente derivada de la opinión de Benveniste, ya mencionada, según la cual la identificación entre voz y autor se basa en la naturaleza del pronombre "yo". Además, la noción de poemas que realizan una especie de "finta" se en-

[52] A. Sinfield, *op. cit.*, pp. 24-25.

cuentra en el libro *The Logic of Literature* de Käte Hamburguer; la autora llama a este tipo de composiciones "feigned narrative-statements".[53] Finalmente, junto con Abrams, Sinfield se asegura de afirmar que aunque la voz del poema sea identificable con el autor no implica que lo descrito en el poema haya sido necesariamente vivido por éste. El autor puede ser el personaje de su propio poema.

Una definición similar se encuentra en el libro de Elizabeth A. Howe, *Stages of Self: The Dramatic Monologues of Laforgue, Valéry and Mallarmé*, de 1990. De igual modo que los demás autores, para Howe, "The dramatic monologue is spoken by a persona who is not the poet".[54] En un sentido, su argumento es similar al de Sinfield. De acuerdo con ella, "the setting-up of distance between the author and the speaker on the one hand, reader and speaker on the other, prevents the reader from iden-

53 De acuerdo con Hamburger, "epic and drama impart the experience of non-reality, while the lyric imparts that of reality" (Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, Marilynn J. Ross (trad. y rev.), Indiana University Press, Bloomington, 1993, p. 5). Esto se debe al tipo de "predicado" (en el sentido filosófico) que constituye el poema lírico para ella: "we experience the lyric statement as a reality statement, the statement of a genuine statement-subject, which can be referred to nothing but this subject itself" (*ibid.*, p. 271). Para Hamburger la voz en tercera persona de la narrativa es simplemente una mediadora entre la ficción y el lector: "Whereas in the lyric [the I that speaks in the text] has an immediate function, the same as in every statement outside of literature, its function in fiction, on the other hand, is one of mediation" (*idem*). Por otro lado, de las narraciones en primera persona que ocurren en el ámbito de la literatura, dice: "The I of the first-person narration does not intend to be a lyric, but a historical one" (*ibid.*, p. 313). Esta pretensión de situarse sólo en apariencia en la historia es lo que es descrito como "feign" o "finta": "The concept of the feigned which is also essential in defining the role poem [básicamente, el monólogo dramático] designates that place in the system of literature where the first-person narrative is to be found [...] The concept of the feigned designates something pretended, imitated, something inauthentic and non-genuine, whereas that of fiction designates the mode of that which is not real: of illusion, semblance, dream, play" (*idem*).

54 Elizabeth A. Howe, *Stages of Self: The Dramatic Monologues of Laforgue, Valéry and Mallarmé*, Ohio University Press, Ohio, 1990, p. 2.

tifying with the speaker —as often happens in a lyric poem— or from assuming that author and speaker are one".[55] Howe propone, básicamente, que un poema lírico no establece distancia entre la voz del poema y el autor o el lector, y que esta distancia sí existe en el monólogo dramático. Ello se debe al carácter indeterminado del "yo" lírico. Para Howe "It is precisely this vagueness [del "yo" lírico] which allows the phenomenon typical of lyrical poetry: the reader's tendency to identify with the speaking voice, or to attribute it to the poet".[56] Nuevamente, Howe se refiere no a la relación que pueda existir entre el poeta y la voz, sino a las relaciones que el lector establece con ésta: la identifica consigo mismo o con el autor. Howe parte de la vaguedad del "yo" para explicar esta situación. Posiblemente hay en nosotros la necesidad de adjudicar identidad a lo que no la tiene: la distancia entre los elementos de la trinidad formada por lector, voz y autor se acorta si la segunda es vaga e imprecisa.

Howe prosigue su razonamiento de la siguiente manera:

> A distinction can in fact be made between the lyric poem and the dramatic monologue. In the former, the identity of the "I" [...] is so vague [...] that it can easily be taken —rightly or wrongly— to represent the voice of the poet. In the dramatic monologue, on the other hand, the poet, by introducing the speaker to the reader, placing him in a specific context, giving us certain details about his life, deliberately sets him up as a separate entity. The vagueness of the lyric "I" allows the reader to identify with the speaker, adopting the "I" as his own voice, putting himself in the speaker's place. This does not occur with the dramatic monologue, because here the "I" belongs to a specific speaker who is identified or particularized in some way.[57]

55 *Idem.*

56 *Ibid.*, p. 16.

57 *Ibid.*, pp. 16-17.

La distancia creada por el monólogo dramático, que permite reconocer a la voz como ficticia, se logra precisamente haciendo de la voz un personaje, es decir, "individualizándola". Ésta parece ser una clave formal importante en la diferenciación entre lírica y monólogo.

Como hemos podido ver, la academia anglófona ha desarrollado estrategias para defender su definición formal de monólogo dramático como un poema cuya voz es la de un personaje distinto del autor. En general, se puede decir que esta comunidad crítica lee los poemas a los que llama líricos como representaciones de la expresión de su autor y los monólogos dramáticos como "fintas" en las que las palabras escritas por el autor son adjudicadas a un personaje. Las razones de que unos y otros textos sean leídos de una manera diferente son diversas. Identificamos a la voz del poema con el autor en el poema lírico porque éste quiere que lo leamos como una expresión de su subjetividad, dice Fuson. Según Sinfield y Howe, ello ocurre más bien porque la vaguedad del "yo" propicia este tipo de identificaciones y, también, porque el uso del "yo" sugiere que el poema se coloca en el mismo plano de realidad que el nuestro. En el caso del monólogo dramático, dicen estos autores, la individualización del "yo" separa al autor y al lector del texto.[58]

Todas estas explicaciones son consistentes con la definición que Abrams da en su glosario. Por supuesto, estas opiniones no han sido inventadas solamente por los que se han dedicado a estudiar el monólogo ni han sido impuestas a los glosarios. Hemos visto ya las relaciones de éstas con las ideas de Benveniste y Hamburguer. No está de más mencionar otra idea que fundamenta dichas definiciones, esta vez proveniente de la filosofía.

58 Poemas como el de Milton o el de Coleridge mencionados por Abrams, en los que las voces son identificables con el autor porque el "yo" está individualizado de tal manera que permite tal identificación, parecen constituir un tipo particular de poemas de los que hablaremos más adelante.

Con respecto a la imposibilidad de identificar voz y autor, Nicholas Wolterstroff se pregunta: "What are the reasons for this extraordinary view? Why this doubling of tellings? Usually no reason is offered. The canonical thesis is assumed, rather than argued for".[59] Wolterstroff expresa su contraargumento de la siguiente manera:

> Authors, like the rest of us, can pretend, and they like the rest of us can fictionalize about themselves and about other existing entities. [...] The reader with literary intent, confronted with fiction which is not exclusively narrative in structure, cares only about how the author presents himself. If he presents himself as having an attitude of scornful superiority, that is what counts. It matters not whether in fact he has a deep superiority complex.[60]

La voz puede, pues, ser identificada con el autor del poema, pero ello no quiere decir que la voz y el autor sean una misma cosa. La separación entre ambas entidades es generalmente útil, pero es también importante cuestionarla y flexibilizarla. Otro estudioso del monólogo dramático, Herbert F. Tucker, dice con respecto a la separación entre voz y autor:

> We recognize this declaration as a dogma by the simple fact that we —at least most of us— had to learn it, and had to trade it for older presumptions about lyric sincerity that we had picked up in corners to which New Critical light had not yet pierced. The new dogma took (and in my teaching experience it takes still) with such ease that it is worth asking why it did (and does), and whether as professors of poetry we should not have second thoughts about

59 Nicholas Wolterstroff, *Works and Worlds of Art*, Clarendon Press, Oxford, 1980, p. 173.

60 *Ibid.*, pp. 177-178.

> promulgating an approach that requires so painless an adjustment of the subjectivist norms we profess to think outmoded.[61]

Precisamente por esta necesidad de flexibilización, puede ser útil que las definiciones genéricas sean tan económicas (pero no tan categóricas) como sea posible. Considérense los problemas que una definición como la de Ina Beth Sessions, de 1947, puede presentar:

> [...] this extended definition of the type ["dramatic monologue"] is suggested: A perfect dramatic monologue is that literary form which has the definite characteristics of speaker, audience, occasion, revelation of character, interplay between speaker and audience, dramatic action and action which takes place in the present.[62]

Robert Langbaum ha criticado esta definición por considerarla demasiado restrictiva, ofreciendo como prueba poemas considerados no sólo monólogos, sino ejemplos clásicos del género que no se ajustan a esta definición:

> We are told [...] that the dramatic monologue must have not only a speaker other than the poet, but also a listener, an occasion, and some interplay between speaker and listener. But since a classification of this sort does not even cover all the dramatic monologues of Browning and Tennyson, let alone those of other poets, it inevitably leads to quarrels about which poems are to be admitted in the canon [...]. As for poems with only the dramatized speaker and perhaps the occasion —poems like Tennyson's "St. Simeon Stylites" and Browning's "Childe Roland" and "Caliban", which are among the best and most famous dramatic monologues— this

61 Herbert F. Tucker, "Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric", en Chaviva Hošek y Patricia Parker (eds.), *Lyric Poetry Beyond New Criticism*, Cornell University Press, Ithaca (Estados Unidos), 1985, p. 240.

62 Ina Beth Sessions, "The Dramatic Monologue", *PMLA*, 62 (1947), p. 508

> writer [Sessions], in order to salvage her classification, calls them "approximations".[63]

Por razones como éstas, críticos como Langbaum y otros han optado por definir el monólogo dramático no con base en sus aspectos formales, sino en la posible función del género. Sin embargo, tratar de definir la función que un poema puede cumplir implica preguntarse en qué momento, en qué lugar y para quién. Por ello, definiciones de este tipo están sujetas a cambios dependiendo de la época y del crítico que las enuncie. Esto, por supuesto, no las invalida, pero las sujeta, como cualquier definición, a una perspectiva particular, a la cual otro crítico puede optar por apegarse o no.

Permítaseme un ejemplo. En su libro, Langbaum define el monólogo por el efecto que éste, según él, tiene sobre el lector. Dice de "My Last Duchess", acaso el poema más famoso de Browning: "The poem carries to the limit an effect peculiarly the genius of the dramatic monologue —I mean the effect created by the tension between sympathy and moral judgement".[64] Langbaum explica en mayor detalle esta tensión páginas más adelante:

> In other words, judgement is largely psychologized and historicized. We adopt a man's point of view and the point of view of

63 R. Langbaum, *op. cit.*, p. 76. Llama la atención, sin embargo, que definiciones como la de Sessions hayan sido adoptadas por un par de lectores del monólogo dramático en español. Por ejemplo, S. Summerhill, ("Cernuda and the Dramatic Monologue", *op. cit.*, pp. 141-142): "The basic characteristics of the dramatic monologue are well known and not difficult to outline [...]. Essentially, a fictional first-person narrator who is not the poet speaks from within an imaginary or unreal situation to a listener or second party who remains silent throughout". Algo parecido pasa en la tesis de A. Jawad Thanoon, (*op. cit.*). La tercera parte del primer capítulo del trabajo de Thanoon, titulado "Las condiciones básicas del género del monólogo dramático" presenta cuatro de éstas, que también recuerdan la definición de Sessions: un hablante, un interlocutor, relación entre ambos y dramatización del monólogo.

64 Langbaum, *op. cit.*, p. 85.

> his age in order to judge him —which makes the judgement relative, limited in applicability to the particular conditions of the case. This is the kind of judgement we get in the dramatic monologue.[65]

En el poema de Browning mencionado, un hombre busca una esposa sumisa aludiendo a su asesinato de la anterior. Su forma de hablar, han dicho Langbaum y muchos críticos después de él, es tan fascinante que olvidamos la gravedad de su crimen. Recientemente, como es natural, tal tipo de lectura ha sido puesta en duda. Con respecto al pronombre de primera persona en plural ("we") que Langbaum usa para nombrar a los lectores de monólogos dramáticos, Glennis Byron se pregunta: "But who is this 'we'? [...] Many of 'us' will be puzzled by his readerly capacity for sympathy for the duke. The difficulty lies on his assumption of some universalized reader [...]. Langbaum's universalized 'we' is implicitly male".[66]

Definiciones más recientes con intenciones de buscar la función del monólogo no son necesariamente más exitosas. Cornelia Pearsall concuerda con Langbaum en que:

> The genre might ultimately be defined less by its technical elements than by the processes it initiates and unfolds. My larger claim regarding the dramatic monologue is that a speaker seeks a host of transformations [...] in the course of the monologue, and ultimately attains these, if they can be attained by the way of the monologue.[67]

65 *Ibid.*, p. 107.

66 Glennis Byron, *Dramatic Monologue*, Routledge, Londres, 2003 (The New Critical Idiom), p. 22.

67 Cornelia D. J. Pearsall, "The Dramatic Monologue", en Joseph Bristow (ed.), *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 71.

El problema de la interesante definición de Pearsall es que es aplicable no sólo a numerosos monólogos dramáticos, sino a buena parte de poemas considerados poemas líricos.[68] El intenso "Soneto de la dulce queja" de Federico García Lorca que citamos a continuación puede ser usado para explicar lo dicho:

Tengo miedo a perder la maravilla
de tus ojos de estatua y el acento
que de noche me pone en la mejilla
la delicada rosa de tu aliento.

Tengo pena de ser en esta orilla
tronco sin ramas, y lo que más siento
es no tener la flor, pulpa o arcilla,
para el gusano de mi sufrimiento.

Si tú eres el tesoro oculto mío,
si eres mi cruz y mi dolor mojado,
si soy el perro de tu señorío,

no me dejes perder lo que he ganado
y decora las aguas de tu río
con hojas de mi otoño enajenado.[69]

En el poema de Lorca, la voz poética patentemente "seeks a host of transformations", como diría Pearsall. Tal búsqueda, por supuesto, es reconocible no sólo en la frase verbal "no me dejes" del segundo terceto, sino en el proceso de ensalzamiento de la fi-

68 Nos referimos específicamente a lo que Abrams ha llamado "The Greater Romantic Lyric" (*Cfr.* M. H. Abrams, "Structure and Style in the Greater Romantic Lyric", en Harold Bloom [ed.], *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*, W. W. Norton and Company, Nueva York, 1970, pp. 200-229).

69 Federico García Lorca, *Poesía*, Miguel García Posada (ed.), Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Valencia, 1996, pp. 627-628.

gura amada y rebajamiento de la voz poética que tiene lugar a lo largo de todo el poema. Sin embargo, en general pensamos en el poema más como en un especímen de la lírica por lo indefinido de su voz poética.

Por lo antes dicho, nos abstenemos en este punto de definir el monólogo con base en su posible función. Tal labor sólo puede llevarse a cabo en el siguiente capítulo, dedicado al proceso de análisis de los monólogos dramáticos de Borges, y determinado por un proceso personal de lectura de los mismos. Sin embargo, nos serviremos de aquellas opiniones de Pearsall, Langbaum y otros que nos parezcan útiles.

Como puede verse, existen en la comunidad crítica de lengua inglesa reflexiones abundantes y de interés sobre el monólogo. ¿Pero cómo podemos usar los datos a nuestra disposición para hablar del monólogo en la comunidad hispánica o siquiera para defender su posible existencia? La hipótesis que aquí se sustenta es que en nuestro medio existen experiencias de lectura similares a las descritas como presentes en la comunidad anglosajona, pero éstas no son explícitas debido, entre otras posibles razones, a la validez que se le concede todavía a la idea de la separación de voz y autor, así como a la casi inexistencia del monólogo dramático en nuestra tradición. Hay poemas que son considerados líricos porque son leídos de una manera particular debido a ciertos elementos que habremos de llamar textuales, pero también a toda una serie de hechos que pertenecen a la tradición literaria en particular y a la cultura en general. Los poemas de Borges que constituyen el *corpus* de este trabajo son mejor explicados no considerándolos ejemplos de la lírica, sino del monólogo dramático. Más adelante hablaremos de qué características pueden unirlos como un conjunto.

Por lo pronto, conviene decir que la noción de la permanente distancia entre la voz del poema y el autor es una convención más. El meollo del asunto es que la autenticidad de toda voz es cuestionable en todos los casos. Es cierto que lo que el poeta cuenta

no tiene por qué ser parte de su experiencia real, o no tiene que corresponder con sus pensamientos, pero lo mismo puede decirse del ensayista, el orador o el biógrafo de otro o de sí mismo, autores todos ellos de textos que se toman en general al pie de la letra, aunque a veces a un precio demasiado grande. Ni siquiera podemos confiar en la sinceridad de las personas con quienes hablamos todos los días. ¿Implica ello la necesidad de hablar en todo momento de separación entre voz y autor? Probablemente sí, pero entonces, ¿a quién le creemos? El concepto de la distancia entre voz y autor tiene sus ventajas y desventajas y debe ser tomado siempre con cautela en el contexto en el que lo encontremos. Hay textos que esperamos poder leer sin mantener una distancia entre la voz y el autor, no porque esa distancia no exista, sino porque les hemos dado ese valor y esa función en la comunidad. En el caso específico de la poesía, podemos decir que la imposibilidad de tal identificación surgió como parte de la reacción del siglo XX contra el valor concedido a la subjetividad en la poesía del XIX. La lírica, a pesar de este principio de separación entre voz y autor, se ha convertido en el género poético predominante precisamente porque se le ha considerado depositaria de las verdades últimas que el vate, hablando desde su subjetividad, revela a la humanidad. Las lecturas de este segundo tipo, a pesar de todo, siguen presentes en la actualidad, avaladas subrepticiamente por la comunidad académica.

Esbozo de historia del monólogo dramático

Como hemos dicho, la noción de distancia permanente entre voz y autor parece ser un concepto reciente, de apenas un siglo o algo así, comparado con los 2 500 años de la crítica occidental que ha llegado hasta nosotros. Antes de eso, parece que la comunidad interpretadora de Occidente leía poemas en los que podía decir que el poeta hablaba en propia voz. Es interesante observar que

Stallworthy habla de la división de la poesía en tres géneros como de la clasificación más antigua y que además le siga concediendo validez ("the oldest classification of poetry into three broad categories still holds"). Se trata, por supuesto, de la consabida división entre épica, lírica y drama. Sin embargo, la manera en la que esta división se articula en Platón o en Aristóteles difiere de la de Stallworthy. Veamos qué ocurre con el primero de éstos. En *La República*, Platón escribe:

> [...] la poesía y la mitología son o del todo imitativas, en la tragedia y la comedia, como tú lo has dicho; o bien por la narración del poeta mismo, lo que encontrarás sobre todo en los ditirambos. Y puede darse, en fin, una combinación de ambas cosas, como en la poesía épica y en muchos otros géneros.[70]

Como puede verse, Platón no tiene el menor empacho en declarar que hay un estilo en el que el poeta habla en propia voz, otro en el que imita a alguien diferente y otro en el que mezcla ambos estilos. Como hemos dicho, no tenemos la intención de demostrar si lo que dice Platón es cierto o no, ni si la voz de un poema puede identificarse con la del autor o no. ¿Cómo podría demostrarse eso y cómo demostrar lo contrario? Lo que nos interesa en este punto es que por un periodo bastante largo, fue posible pensar y leer en un estilo en el cual el autor hablara por su voz.

Esta noción está presente también en la otra autoridad mayor de la Antigüedad: Aristóteles. Leemos en su *Poética*: "Con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace

70 Platón, *La República*, Antonio Gómez Robledo (introducción, versión y notas), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), p. 87, libro 3, 394b-c.

Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes o actuantes".[71] Nuevamente, para Aristóteles es posible que el poeta no se convierta en otro, sino que hable "como él mismo y sin cambiar". Una opinión parecida encontramos en el latino Diomedes, según García Yebra:

> Poematos genera sunt tria: activum est vel imitativum quod Graeci dramaticon vel mimeticon appellant, in quo personae loquentes introducuntur, ut se habent tragoediae et comicae fabulae et prima Bucolicon; aut enarrativum, quod Graeci exematicon vel appageltiicon appelant, in quo poeta ipse loquitur sine ullius personae interlocutione, ut se habent tres libri Georgici et pars prima quarti, ita Lucretii Carmina; aut commune vel mixtum, quod graece koinon vel mikton, in quo poeta ipse loquitur et personae loquentes introducuntur, ut est scripta Odyssia Homeri et Aeneis Vergilii.[72]

Aunque hemos incluido la clasificación de los tres estilos, la parte clave es "in quo poeta ipse loquitur", que quiere decir "en la que el poeta habla él mismo".

Indirectamente, otras perspectivas críticas contribuyeron a la identificación del poeta con la voz de su obra. Entre ellas, posiblemente la más importante sea la obra *De lo sublime*, atribuida a Longino. En este tratado, casi tan importante para la literatura occidental como los textos de Platón o Aristóteles, podemos leer:

> Eso lo he escrito ya en otro lugar: "lo sublime es la resonancia o eco de un alma grande". [...] Así pues, es en primer lugar del todo necesario llegar a establecer como fundamento del que nazca lo sublime que el verdadero orador debe poseer sentimientos que no

71 Aristóteles, *op. cit.*, p. 133, 1448a, 19-24.

72 *Apud Ibid.*, p. 251.

> sean ni bajos ni innobles. [...] Sí son nobles, como es natural, las palabras de aquellos cuyos pensamientos son profundos.[73]

Longino no refiere diferentes estilos de escritura dependiendo de quién habla en el texto, pero inicia una corriente que será de extrema importancia sobre todo para el romanticismo: la originalidad y la autenticidad. La gran obra de arte es la expresión de un alma grande. Nadie nos dice cómo podemos probar esto; posiblemente el único modo sea deducir de la obra la personalidad, pero eso no tiene que ser prueba de nada, porque mentir siempre es una elección.

Sobre la —problemática— relación entre el autor y su discurso escribieron Horacio y Aristóteles. De acuerdo con el *Ars poetica* del primero:

> No es bastante el ser bellos los poemas; dulces que sean
> y lleven el ánimo del oyente a donde desean.
> Cual ríen con los que ríen, así a quienes lloran se acercan
> los rostros humanos; si quieres que yo llore, debes
> primero dolerte tú mismo.
> [...]

73 Longino, *De lo sublime*, Francisco de P. Samaranch (trad.), Aguilar, Buenos Aires, 1972 (Biblioteca de iniciación filosófica), pp. 61-62, cap. 9, 2-3. Al referirnos al autor de este tratado usamos el nombre que se le ha adjudicado tradicionalmente, conscientes, sin embargo, de que éste es posiblemente erróneo. Dice W. H. Fyfe en su introducción a esta obra: "[the author] was either the Augustan Dyonisius of Halicarnasus or the third century Cassius Longinus, a pupil of Plotinus, but a scholar and a statesman rather than a philosopher. Neither guess is at all probable" (Aristotle, *Poetics*, Stephen Halliwell (ed. y trad.); Longinus, *On the sublime*, W. H. Fyfe (ed. y trad.); Demetrius, *On Style*, Doreen C. Innes (ed. y trad.), Harvard University Press, Cambridge [Estados Unidos], 1995 (Loeb Classical Library, 199), p. 145). Sin embargo, Fyfe es de la opinión de que el texto se inserta mejor en el siglo primero que en el tercero: "[...] parallels in other authors –the two Senecas, Tacitus, Pliny– strongly suggest a date in the first century A. D." (*ibid.*, p. 147). Finalmente, concluye: "So what are we to call the author? He is either anonymous, The Great Unknown, or [...] he is Dyonisus Longinus" (*ibid.*, p. 148).

Al rostro mustio convienen
tristes palabras; llenas de amenazas al indignado;
al que juega, traviesas; serias de decirse, al severo.[74]

Según el texto, las palabras deben corresponder con el estado de ánimo que se intenta comunicar para que éstas sean convincentes; sin embargo, ello no implica necesariamente que el estado de ánimo deba existir. Los gestos a los que hace alusión son tan fingibles como las palabras dichas o escritas. Se llevan a cabo porque así "convienen" al objetivo de persuadir ("si quieres que yo llore"). Aristóteles se dio muy bien cuenta de ello cuando escribió en su *Retórica*:

> [...] la expresión apropiada hace convincente el hecho, porque [...] el estado de ánimo [del que escucha] es el de que, quien así le habla, le está diciendo la verdad; en asuntos de esta clase, en efecto, [los hombres] están dispuestos de tal modo a creer, incluso si el orador no se halla en esa misma disposición [al hablar], que los hechos son como él se los dice; y, así, el que escucha comparte siempre con el que habla las mismas pasiones que éste expresa, aunque en realidad no diga nada. Éste es el motivo por el que muchos arrebatan al auditorio hablando a voces.[75]

Éste es el peligro que Aristóteles veía en la retórica: la posibilidad del orador de convencernos de algo incorrecto o equivocado. Respecto a este problema dice:

> Sin embargo, la sofística no [reside] en la facultad, sino en la intención. Y, por lo tanto, en nuestro tema, uno sera retórico por

[74] Quinto Horacio Flaco, *Arte Poética*, Tarcisio Herrera Zapién (trad.), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1970 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), p. 5, vv. 99-103 y 105-107.

[75] Aristóteles, *Retórica*, Quintín Racionero (trad.), Gredos, Madrid, 1994 (Biblioteca Clásica Gredos, 142), p. 379, 1408a, 16-25.

> ciencia y otro por intención, mientras que, en el otro caso, uno será sofista por intención y otro dialéctico, no por intención, sino por facultad.[76]

Aquí encontraríamos en todo caso uno de los primeros indicios de la necesidad de separar en ocasiones al autor de su texto. Acaso es posible incluir este riesgo de la falsedad de la voz que habla, sea en un poema o en un discurso, dentro de la crítica de Platón a la mímesis que constituye todo arte: ¿no es el estilo en el cual el autor adopta su propia voz simplemente una mímesis de su propia voz, un reflejo pálido de ella que ya es el reflejo de su voz "verdadera" e "ideal"? No es posible saber si lo que el otro nos dice es lo que quiere decir, ni si lo estamos entendiendo.[77] Sin embargo, confiamos en que lo entendemos y en que podemos obtener algún conocimiento de esa comprensión. Ésta es la simpatía profunda y peligrosa de la que hablan Aristóteles y Horacio y que nos lleva a sentir con los otros y a creer en lo que nos dicen.

Fue el Romanticismo el que aparentemente le dio mayor importancia a la identificación entre la voz del texto y su autor, y ello colocó en un lugar predominante a la lírica. Tal fue la fuerza de este fenómeno que, todavía dos siglos después, cuando decimos poesía casi siempre nos referimos a la lírica. No en vano dice Christina

[76] *Ibid.*, p. 173, 1355b, 17-21. Explica una nota del traductor: "O sea: en la dialéctica quien usa rectamente la facultad o capacidad es 'dialéctico' y quien hace un uso desviado de la intención, sofista. En retórica, en cambio, el nombre es el mismo en los dos casos –esto es, *rétor*, retórico–, de modo que sólo cabe distinguir entre un *rétor por ciencia* (equivalente del dialéctico) y un *rétor por intención* (equivalente del sofista). Lo que Aristóteles pretende, de todos modos, señalar aquí es que los prejuicios de la retórica, en contra de la crítica platónica, no están ligados al arte o facultad oratoria, sino a la intención moral del orador" (*idem*).

[77] "Bien lejos de lo verdadero está, pues, el arte imitativo; y si puede producirlo todo, al parecer, es en razón de que no alcanza sino muy poco de cada cosa, es decir, su simulacro. El pintor, podemos decirlo, nos pintará un zapatero, un carpintero y los demás artesanos, sin entender nada de ninguno de estos oficios" (Platón, *op. cit.*, p. 351, libro 10, 598b-c).

Karageorgou: "Para lo que hoy se conoce genéricamente como lírica moderna, el romanticismo fue un momento clave de producción y teorización".[78] En el periodo romántico, la sinceridad es un valor adjudicado a la poesía tanto por teóricos como por poetas. La poesía es, de hecho, valiosa en tanto sirve a su autor para expresar su subjetividad y compartirla con la del lector. La poesía romántica ejecuta en autor y lector una especie de "educación sentimental". De acuerdo con Langbaum, "The change of direction [from Neoclassicism to Romanticism] begins when [the poet] discovers his own feelings and his own will as a source of value in an otherwise meaningless universe".[79] Este descubrimiento, por supuesto, lleva a una valoración de la autenticidad del poeta. De acuerdo con Abrams, "Almost all the major critics of the English romantic generation phrased definitions or key statements showing parallel alignment from work to poet. Poetry is the overflow, utterance, or projection of the thought and feeling of the poet".[80] A partir de ese momento,

> The first test any poem must pass is no longer, "Is it true to nature?" or "Is it appropriate to the requirements either of the best judges or the generality of mankind?" but a criterion looking in a different direction; namely, "Is it sincere? Is it genuine? Does it match the intention, the feeling, and the actual state of mind of the poet while composing?"[81]

La *Estética* de Hegel es la gran sistematización de esta teoría poética. Dice Hegel con respecto al arte romántico:

78 Christina Karageorgou, *La arquitectónica del yo lírico: creación y representación de mundo en "El poema del cante jondo" de Federico García Lorca*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 1999, p. 2.

79 R. Langbaum, *op. cit.*, p. 16.

80 M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, Oxford, 1953, pp. 21-22.

81 *Ibid.*, p. 23.

> El sonido, que en la música era una resonancia confusa se transforma en palabra, deviene un sonido articulado, preciso, cuyo papel consiste en expresar representaciones, ideas, en ser el signo de una interioridad espiritual. [...] Esta variedad de arte constituye lo que llamamos *poesía*, en el sentido estrecho del término. La poesía es el arte general, el más comprensivo, el que ha logrado elevarse a la más alta espiritualidad. En la poesía, el espíritu es libre en sí, está separado de los materiales sensibles para hacer de ellos los signos destinados a expresarlos.[82]

Es cierto que esta obra de Hegel es de vital importancia en la sistematización filosófica de la poesía romántica. Sin embargo, ya anteriormente las bases de esta estética habían sido planteadas por otros autores. Para Wordsworth, uno de los poetas del romanticismo inglés cuya lectura parece seguir siendo esencial, "poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings",[83] mientras que para Shelley "a Poet participates in the eternal, the infinite and the one; as far as he relates to his conceptions, time and place and number are not".[84] Conviene mencionar aquí también la opinion de Keats sobre la personalidad del poeta: "As to the poetical character itself [...] it is not itself —it has no self— it is everything and nothing —it has no character— it enjoys light and shade. [...] A poet is the most unpoetical of anything in existence; because he has no identity [...]".[85]

82 G. W. F. Hegel, *Lecciones de estética*, Alfredo Llanos (trad.), Ediciones Coyoacán, México, 1997, p. 10.

83 William Wordsworth, "Preface to *Lyrical Ballads*" en *The Poems*, John O. Hayden (ed.), Yale University Press, New Haven, 1981, t. 1, pp. 870-871.

84 Percy Bysshe Shelley, "A Defense of Poetry", en *Poetry and Prose*, Donald H. Reiman y Neil Fraistat (eds.), W. W. Norton and Company, Nueva York, 2002, p. 513.

85 John Keats, en una carta a Richard Woodhouse del 27 de octubre de 1818, en *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*, Horace E. Scudder (ed.),

De la cita de Hegel y de las de los poetas románticos aquí presentadas podemos extraer algunos elementos típicos de la poesía romántica. En primer lugar, a partir del romanticismo, el poeta es considerado un ser superior cuyos sentimientos y pensamientos tienen una importancia trascendente; de ahí que la sinceridad se vuelva un criterio para juzgar el valor de la poesía; por otro lado, la personalidad del poeta es casi inexistente debido a que participa de lo eterno y de lo ideal y, como consecuencia de esto, está más alla del tiempo y del espacio.

Debemos considerar estas ideas desde dos puntos de vista. Por un lado, como creadoras de expectativas en los lectores y de modelos a seguir o contra los cuales reaccionar en futuros poetas. Por otro, estas ideas han generado un cierto tipo textual de voz poética: el "yo" lírico. Se trata de una voz desprovista casi por completo de atributos, que es apenas la expresión de un sentimiento, de una actitud o de un pensamiento. Es este "yo" al que se refieren los definidores del monólogo y los escritores de glosarios. Se trata de esa voz que no está individualizada y que, por ello, puede ser la de cualquiera, pero, más frecuentemente, es identificada con el poeta o el lector. Karageorgou menciona las siguientes características como punto de partida de su análisis de la lírica: el "yo" lírico, definido por su soledad y su autocontemplación, la acronotopía, la falta de acontecimiento y la fragmentareidad.[86]

Houghton, Mifflin and Co., Boston, 1899, pp. 336-337. Keats escribió estas palabras a propósito de Shakespeare, y recuérdese que la frase "everything and nothing" fue usada por Borges como título del texto de *El hacedor* sobre el dramaturgo inglés (*OC* 74, pp. 803-804).

86 "Si bien no es un rasgo exclusivo del romanticismo, es a partir de este movimiento cultural que la voz lírica se concibió como un 'yo' autocontemplativo y solitario [...]. Otra característica de la lírica moderna es cierta vaguedad en la concreción de coordenadas espaciotemporales –también herencia del romanticismo– que, combinada con la existencia única y particular de la voz enunciadora resulta propicia para argumentar la falta de suceso y transformación, y por lo mismo, la fragmentareidad discursiva. Estos cuatro elementos se conectan directamente con lo

Pareciera que la acronotopía es consecuencia de la falta de acontecimiento. Sin acontecimiento no hay forma de determinar la sucesión espaciotemporal de los hechos. Como puede verse, lo solitario, lo autocontemplativo y lo acronotópico de este "yo" resultan especialmente pertinentes para nuestro análisis. Todas estas características, por supuesto, propician, de diferentes maneras, la identificación de la voz con el poeta o el lector que sugiere Howe. En el caso de la identificación del "yo" con el lector, podríamos decir con Karageorgou que:

> Este otro yo [del lector] ocupa pragmáticamente en relación con el mundo del poema lírico el mismo espacio que el yo lírico. Asume la realidad textual como virtual expresión propia; se identifica lingüísticamente con el yo lírico, y así llega a asumir el acontecimiento lírico como una responsabilidad plena de asociarse con el mundo: pelea con el tono emocional y volitivo impreso en el texto, y adquiere el suyo propio: actualiza el texto en función de un yo impregnado de nosotros, vuelve el yo solitario del poeta lírico menos solipsista, más en comunicación comprometida con su público. [...] Pero parece que la aspiración de trascendencia —resultado del bombardeo trascendentalista de filosofía y religión— tiende a querer ocupar todos los espacios y los tiempos del yo que recibe el discurso.[87]

Por otro lado, una de las consecuencias más importantes de la identificación entre voz y autor es que se puede encontrar a partir del Romanticismo una gran cantidad de poemas en los que los

---

que ha sido la piedra de toque para gran parte de las teorizaciones modernas sobre el género. Propongo aquí la revisión de cada uno de los siguientes elementos: 'yo' lírico, acronotopía, falta de acontecimiento, y fragmentareidad discursiva, como puntos de partida para el replanteamiento de la especificidad estética del género" (Ch. Karageorgou, *op. cit.*, pp. 2-3).

[87] *Ibid.*, p. 33.

poetas se representan y se construyen a sí mismos. De las dificultades que presentan esta suerte de "autorretratos poéticos", en el caso de Antonio Machado dice Adriana Gutiérrez:

> Si el límite entre discurso autobiográfico y discurso imaginativo siempre resulta difícil de establecer, en el caso de Machado se agudiza, puesto que fácilmente se da por sentado que la imagen construida poéticamente en los autorretratos coincide con la persona biográfica de Machado. Se infiere, entonces, que los cambios en la representación poética dependen, o mejor dicho, *son producidos* de manera más o menos natural por el referente de carne y hueso que es Antonio Machado. Esta es una idea común, propiciada por los mismos mecanismos que generan la ficción autobiográfica.[88]

El problema por resolver es cómo leer estos poemas. La costumbre nos indica que no es posible leerlos como declaraciones autobiográficas, sobre todo en una época en la que las autobiografías son leídas como obras de ficción; sin embargo, es innegable el hecho de que en algunos textos el personaje representado coincide en ciertas características con el autor. La representación que el poeta hace de él mismo es finalmente sólo eso, aunque ello no nos impida entrar en contacto emocional con esa representación, como lo haríamos con el personaje de una novela, por ejemplo. Desde este punto de vista, se puede estar de acuerdo con Platón en que toda representación es un reflejo, no una realidad, pero también con Aristóteles, quien decía que la poesía es la representación no de lo que es, sino de lo que puede ser.[89] En este

88 Adriana Gutiérrez, *Génesis y función de los heterónimos apócrifos de Antonio Machado*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 1997, p. 60.

89 "Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían

sentido, la función de la lírica puede ser precisamente mostrarnos como una posibilidad a este "yo" elevado, enaltecido, profundamente empático hacia todos sus semejantes. Y acaso estos "autorretratos poéticos" nos muestran también una imagen "posible" del autor emparentable con el tal "yo" trascendente. El texto de Borges "Nota sobre Walt Whitman", de *Discusión*, parece expresar esto muy bien al hablar de los dos Whitman, el de carne y hueso, y el forjado con palabras en la poesía:

> Walt Whitman, hombre, fue director del *Brooklyn Eagle*, y leyó sus ideas fundamentales en las páginas de Emerson, de Hegel y de Volney; Walt Whitman, personaje poético, las edujo del contacto de América, ilustrado por experiencias imaginarias en las alcobas de Nueva Orleans y en los campos de batalla de Georgia. Un hecho falso puede ser esencialmente cierto. Es fama que Enrique I de Inglaterra no volvió a sonreír después de la muerte de su hijo; el hecho, quizá falso, puede ser verdadero como símbolo del abatimiento del rey (*OC* 74, pp. 252-253).

Posiblemente haya que asumir el "yo" de la lírica como la representación de un individuo posible, no la de uno existente. Esto es válido incluso cuando el nombre de la voz del poema o las características adjudicadas a ésta coinciden con las del autor. Acaso el autor quiso dejarnos esa imagen de él, o construirse a sí mismo de ese modo particular. Ello no implica que debamos entender que el autor era necesariamente así, pero tampoco que

---

menos una historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podrá suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades" (Aristóteles, *op. cit.*, pp. 157 y 158, 1451a, 36-40 y 1451b, 1-11).

pensemos por ello que no se puede representar a sí mismo de una forma posible. Lo importante en estos casos es la función que la representación cumple, no su relación con la realidad.

Curiosamente ni Eliot, con toda su estética de la impersonalidad en la poesía, llegó a negar que hubiera poemas en los que el autor hablara en propia voz. De acuerdo con Eliot en "The Three Voices of Poetry":

> The first voice is the voice of the poet talking to himself —or to nobody. The second is the voice of the poet addressing an audience, whether large or small. The third is the voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse; when he is saying, not what he would say in his own person, but only what he can say within the limits of one imaginary character addressing another imaginary character.[90]

No es difícil darse cuenta de que en la tradición hispánica —como en la inglesa y, presumiblemente, en muchas otras— la poesía sigue siendo leída identificando autor y voz. Es posible ver esta manifestación de la estética romántica desde la poesía modernista hasta nuestros días no sólo en poemas, sino también en ensayos de poetas y críticos. Comencemos por algunos textos literarios. Por ejemplo, en el prefacio a sus *Versos sencillos*, Martí escribió: "Mis amigos saben cómo se me salieron estos versos del corazón".[91] Por otro lado, en este libro está incluida la famosa estrofa: "Yo soy un hombre sincero/ de donde crece la palma/ y antes de morirme quiero/ echar mis versos del alma".[92] Como hemos visto, no hay modo de comprobar si Martí pretendía de-

90 Thomas Stearns Eliot, "The Three Voices of Poetry", en *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, Kent, 1957, p. 89.

91 José Olivio Jiménez, *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Hiperión, Madrid, 1985 (Poesía Hiperión, 83), p. 88.

92 *Ibid.*, p. 89.

clarar aquí su propia sinceridad. No obstante, la misma voz poética declara el origen de su poesía usando una frase casi idéntica a la que encontramos en la introducción a su propio libro de poemas.

Si avanzamos en el tiempo no encontraremos muchos cambios. Cuando leemos las "Notas sobre poesía" de José Gorostiza, uno de esos autores con los que más asociamos la distancia del poeta con su obra, encontraremos la siguiente opinión: "[el poeta] debe estar seguro de poseer un mensaje que sólo él sabrá traducir, en el momento preciso, a la palabra justa y perecedera".[93]

Véase también la opinión al respecto de este problema emitida por un poeta contemporáneo, Tomás Segovia. Se encuentra en un texto sobre la poesía de Emilio Prados:

> Emilio Prados fue una persona a fin de cuentas ejemplar, que dejó mucha huella en casi todos los que lo trataron. Aquí entre nos me atrevo a sugerir que tampoco eso es del todo indiferente para leerlo. A fin de cuentas, la lectura deja de existir si deja del todo de ser diálogo, y diálogo entre personas reales, por mucho yo poético o mucho actante-emisor que le echemos. El poeta y el emisor se comunican por ese hilo teléfónico. El que habla está en ese momento representado por unas vibraciones en un cable y reducido a una voz en el aparato. Pero pensar que quien habla con él, salvo por error accidental o por idiotismo profundo, habla con un cable o con una voz telefónica es una ridiculez. En un diálogo real, aunque sea por teléfono, la percepción de la grandeza humana de nuestro interlocutor forma parte indudablemente del diálogo. Es difícil, por supuesto, descifrar cómo, y probablemente del todo interiorizado, pero yo sugeriría al lector de Emilio Prados, aunque no lo haya conocido personalmente, que intente percibir detrás de los poemas

[93] José Gorostiza, *Poesía completa*, Guillermo Sheridan (recopilación y notas), Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 37.

> la integridad y la fidelidad humanas del hombre que los escribió, porque tengo para mí que esas cosas se notan.[94]

Podríamos invalidar la opinión de Segovia diciendo simplemente que viene de un poeta que no hace más que repetir lugares comunes relacionados con la retórica de Longino. No obstante, no estamos del todo convencidos de que un crítico tenga que saber más de poesía que un poeta sólo porque su visión está aparentemente más distanciada.

Además, los críticos caen también, aunque de forma subrepticia, en la misma tendencia de identificar al poeta con la voz. En la selección editada por Cátedra que Ricardo Gullón hace de la obra de Rubén Darío, se encuentra la siguiente nota al poema "Ama tu ritmo": "Éste es uno de los pocos casos en que Darío habla directamente al lector. El tú del poema es un poeta a quien Darío recomienda y elogia la armonía. Como ha dicho Octavio Paz, el ritmo es entendido aquí como la fuente de la creatividad poética y clave del universo".[95] Gullón no explica cómo puede saber que Darío nos habla en el poema, pero no duda en ningún momento que pudiera hacerlo. Después, en una nota al verso "Con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo" del poema que empieza "Yo soy aquel que ayer no más decía", escribe Gullón: "En este verso declara Darío su afinidad con dos poetas franceses muy diferentes".[96] Nuevamente ha cometido una herejía crítica, pero parecería difícil no hacerlo en un poema en el que la voz se adjudica tantas características relacionables con el autor.

94 Tomás Segovia, "Muestrario poético de Emilio Prados: modo de leerse", en Francisco Chica (ed.), *Emilio Prados (1899-1962)*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 1999, p. 206.

95 Rubén Darío, *Páginas escogidas*, Ricardo Gullón (ed.), Cátedra, Madrid, 1979 (Letras Hispánicas, 103), p. 84.

96 *Ibid.*, p. 91.

Toda esta abundancia de poemas con voz acronotópica o de "autorretratos poéticos" o de opiniones de poetas y críticos son las que hacen posible que Gustavo Guerrero escriba en su libro *Teorías sobre la lírica*:

> [...] nuestra noción y nuestra práctica de la poesía —es decir, de la "poesía lírica", que ya es la única poesía— es hija de ese extraordinario momento de confluencia que se produce en el siglo XVIII y cuyos ecos se prolongan hasta nuestros días. Por eso la historia posterior del género [...] nos resulta familiar y es sin duda mejor conocida. Y es que, de un modo u otro, sigue siendo la nuestra y lo seguirá siendo mientras la literatura moderna siga concibiendo el poema como la revelación de un discurso interior y secreto o, digámoslo con Octavio Paz, como "La otra voz".[97]

Y de ahí también que ya podamos leer lo siguiente en un libro sobre la lírica escrito por Helena Beristáin:

> [...] el *yo* enunciador del poema lírico permanece fundido con el *yo* del autor, a diferencia de lo que ocurre en los otros géneros literarios, pues el poeta comunica desde una experiencia auténtica por el hecho de que no desempeña un papel ficcional pues no se inviste, como el *yo* dramático del carácter de los personajes.[98]

Como podemos ver, esta visión de la unión entre voz y poeta en la lírica no sólo tiene orígenes antiquísimos, sino que prevalece entre nosotros. ¿Dónde tiene su origen entonces la idea de la separación entre una y otra? Hemos sugerido ya algunos momentos en los que su conveniencia parece recomendable, como en

97 Gustavo Guerrero, *Teorías sobre la lírica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 204.

98 Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997, p. 56.

el caso de la relación entre el orador y su discurso en la retórica. Posiblemente sea ocasión de explorar uno de los momentos en los que surgió esta separación en la estética romántica.

La separación entre poeta y voz se iniciaría en la historia de la poesía moderna de Inglaterra precisamente con Robert Browning (1812-1889) y Alfred Lord Tennyson (1809-1892); ambos pondrían en duda esta concepción romántica del poeta como vate virtuoso que habla desde el corazón en sus poemas; llevarían a cabo esta crítica valiéndose de la distancia entre poeta y voz que desarrollaron en los monólogos dramáticos. Los primeros poemas de Browning fueron considerados demasiado solipsistas, así que optó por escribir poemas "always dramatic in principle, and so many utterances of so many different persons, not mine".[99] Algo parecido ocurrió con Tennyson, que, al mismo tiempo que Browning, escribió algunos monólogos clásicos de la lengua inglesa, como "Ulysses" o "St. Simeon Stylites". Por supuesto, en un medio en el que los poemas eran considerados en casi todos los casos directas expresiones de la personalidad, las obras de Browning fueron criticadas y tachadas de oscuras. Tennyson gozó de enorme popularidad, debido sobre todo a sus poemas más "personales", mientras que Browning no obtuvo fama sino hasta que publicó su extenso poema "The Ring and the Book", la historia de un asesinato en trece "libros", cada uno de los cuales es el extenso monólogo dramático de un personaje que cuenta su perspectiva particular del caso.[100]

[99] Esta frase se encuentra en una nota del autor al principio de su libro *Dramatic lyrics* (Robert Browning, *The Poems*, John Pettigrew y Thomas G. Collins (eds.), Penguin Books, Harmondsworth, 1996, t. 1, p. 347).

[100] Borges nos dice que Akutagawa, autor de uno de los cuentos en que se basa la película *Rashomon*, una de las más célebres de Akira Kurosawa, fue el primer traductor de Browning al japonés: "No sé si alguno de ustedes vio un admirable film japonés que se estrenó hace muchos años titulado *Rashômon* [*sic*]. Ahora, el autor del argumento de ese film, Akutagawa, fue el primer traductor japonés de Browning, y tomó la técnica de este admirable film de *The Ring and the Book* de Browning. Salvo

Importa aquí volver a hacer un poco de historia. Browning y Tennyson no desarrollaron el monólogo a partir de la nada. De hecho, el origen del género puede muy bien remontarse a un recurso retórico clásico: la prosopopeya, de la que hablan Quintiliano y Aristóteles en sus respectivos tratados sobre retórica.[101]

---

que *The Ring and the Book* es mucho más complejo que el film" (J. L. Borges, *Borges profesor*, pp. 248-249). No hemos podido verificar el comentario de Borges, pero lo que verdaderamente importa aquí es su función. Borges señala la continuidad del arte de Browning en el cine de la primera mitad del siglo XX. Por otro lado, también vincula dos obras de dos individuos separados por toda una multitud de países. El comentario de Borges, entonces, sitúa a Browning como una influencia decisiva del siglo XX y, por otro lado, indica que la influencia no tiene que ocurrir sólo en los cauces señalados por las distintas tradiciones artísticas y culturales. Esta última idea, por supuesto, va bien con la resistencia de Borges a escribir tomando únicamente modelos de la literatura hispánica, aunque escriba en lengua española.

101 Respecto a la relación entre el monólogo dramático y la prosopopeya, *cfr.* A. Dwight Culler, "Monodrama and the Dramatic Monologue", *PMLA*, 90 [1975], pp. 366-385 y Sinfield, *Dramatic Monologue*, *op. cit.*, p. 42. No es posible, sin embargo, dejar de hablar, aunque sea en una nota a pie de página, de una obra de importancia fundamental en el desarrollo del monólogo dramático: la del dramaturgo y poeta isabelino William Shakespeare. Su influencia fue decisiva no sólo en la literatura romántica inglesa y alemana, sino en la europea en general. Los monólogos de sus grandes tragedias, en los cuales personajes como Lear, Macbeth o Hamlet parecen revelársenos de formas complejas y profundas, causaban ya el asombro de Coleridge y Keats. La admiración que Browning y Tennyson tenían por el dramaturgo se manifiesta no sólo en la dicción, en las metáforas o en el verso de muchos monólogos, sino también en el hecho de que ambos poetas victorianos trataron, sin mucho éxito, de escribir obras de teatro funcionales. Esto parece sugerirnos una diferencia importante entre el monólogo dramático y los monólogos que encontramos generalmente en una obra de teatro. Según la siguiente reflexión de Stefan Hawlin: "The dramatic monologue [...] is a highly theatrical form occupying (paradoxically) a very untheatrical space. It is built upon the essential elements of live theatre: the pacings, turns, and rythms of actor-spoken speech, yet it exists as a lyric, private work in a volume of poems [...]" (Stefan Hawlin, *The Complete Critical Guide to Robert Browning*, Routledge, Londres, 2002 (The Complete Critical Guide to English Literature), p. 17). Esto podría explicarse de la siguiente forma: el eje de la obra teatral es la acción representada, por medio de la cual se nos definen los personajes; en el monólogo dramático, en cambio, la presentación del personaje por medio de sus palabras es lo esencial y lo que parece atar la voz que habla a un espacio y a un tiempo definidos es realmente una forma de dar fondo dramático al monólogo. Pensemos, por ejemplo, en

Actualmente, consideramos la prosopopeya un recurso propio de, por ejemplo, las fábulas, donde los animales o las cosas hablan. Sin embargo, lo que el término abarcaba en la Antigüedad era distinto y más amplio. La definición que A. Dwight Culler proporciona de este recurso clásico es la siguiente:

> The prosopopopeia, or impersonation, is an ancient rhetorical form in which a person, historical or imaginary is represented as actually speaking. It is fully treated by Quintilian because it was considered of great importance in the education of an orator, but it also came to be considered valuable in general literary education of youths. One source of its value was simply that it encouraged the student to realize more vividly the situation in his literary and historical texts: to imagine what it was that Hector said to Andromeda, or how Sulla addressed his troops, or what Vercingetorix may have said on laying down his arms. But it was also an exercise in decorum, for it was necessary to consider what kinds of arguments or sentiments would be appropiate to this or that person and the nature of the language in which he would utter them.[102]

"Susana Soca", tal como lo hemos transformado páginas atrás a primera persona. Hemos cambiado el pareado final de "Dioses que moran más allá del ruego/ la abandonaron a ese tigre, el fuego" a "Dioses que moran más allá del ruego/ (me) abandonaron a (este) tigre, el fuego". Nos interesa en este caso el cambio de "ese" a "este". El segundo de estos adjetivos demostrativos sitúa las palabras de "Susana" en el mismo espacio en el que está ocurriendo su muerte. Pudimos haber mantenido todos los pronombres de primera persona sin tener que hacer este cambio, pero ello hubiera restado algo de dramatismo a esta versión. Como se recordará, al decir *dramatismo* hacemos referencia no sólo a lo emotivo de la acción descrita, sino a la capacidad de situar al personaje por medio de deícticos en su discurso en un marco espacio-temporal definido (creemos, por otro lado, que lo primero es consecuencia de lo segundo).

102 A. Dwight Culler, *op. cit.*, p. 368. *Cfr.* Alex Preminger y T. V. F. Morgan (eds.), *New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey, 1993, p. 994, *s.v.*: "(Gr. *Prosopon* 'face', 'person', and *poein* 'to make') The speech of an imaginary person. A term still used for personification –the attribution of human qualities to animals or inanimate objects– to which it is

Hasta donde sabemos, Quintiliano no define la prosopopeya explícitamente, acaso porque no era necesario en su época, pero se refiere a ella en los siguientes términos:

> [...] tengo por muy dificultosas las prosopopeyas; pues al trabajo que pide la persuasión, se junta la dificultad de conservar el carácter de la persona, pues no aconseja de la misma manera César que Catón y que Cicerón. Este ejercicio es muy útil, ya por el nuevo trabajo que pide, ya porque aprovecha para la poesía, y para escribir historias; aunque es necesario a los oradores, porque los griegos y latinos escribieron muchas oraciones para que otros las dijesen, acomodándolas a su condición.[103]

Este ejercicio no sólo se quedó en las escuelas. Uno de los resultados más célebres de la prosopopeya son las *Heroidas*, de Ovidio, una serie de poemas en los cuales heroínas clásicas (Penélope, Helena, Hero) escriben cartas a sus amados o amantes. Un ejemplo menos conocido y con personajes menos heroicos son algunos de los epitafios/epigramas de la *Antología palatina*. Véase por ejemplo el siguiente fragmento de un epitafio dedicado a Diógenes por Leónidas de Tarento:

> Tú que en tu esquife sombrío navegas por estas
> aguas del Aqueronte, de Hades triste acólito,
> acoge aunque tengas tu balsa espantable de muertos
> cargada, al perro Diógenes. No tengo en mi bagaje

---

closely allied. P. is one of the few figures discussed by Aristotle (*Rhetoric*, Book 3), who views it as promoting vividness in discourse. [...] In antiquity, *prosopopeiae* were school exercises in which writers took on the persona (q. v.) of a famous historical or mythological figure in a composition with the end of exhibiting his character; hence the figure often spoke in the first person".

103 Marco Fabio Quintiliano, *Institución oratoria*, Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier (trads.), Conaculta, México, 1999 (Cien del mundo), p. 166, libro 3, caps. 8, 4.

sino una alcuza, la alforja, la mísera capa
y el óbolo que el viaje paga a los difuntos.
Cuanto en la vida tenía, lo traje todo ello
conmigo al Hades; nada bajo el sol he dejado.[104]

La prosopopeya sobrevivió como ejercicio escolar por lo menos hasta el siglo XIX[105] y podemos encontrar no pocos ejemplos en las lenguas europeas de poemas escritos que utilizan este recurso. En la lengua inglesa, puede mencionarse el poema medieval "The Dream of the Rood"; en él, la voz es la cruz en la que Cristo fue crucificado. En el siglo XVII, Andrew Marvell escribiría los textos conocidos como "Mower Poems", en los que la voz poética es un segador enamorado. También tenemos, por ejemplo, el poema del siglo XVIII de Alexander Pope, "Eloisa to Abelard", en la tradición de las *Heroidas* de Virgilio. Posiblemente podamos considerar, además de los presentados, ejemplos de prosopopeya las introducciones y los epílogos dichos por los personajes de *The Canterbury Tales* y, de hecho, se ha señalado a éstos como antecedentes importantes del monólogo dramático.[106] El poema de Chaucer, por otro lado, también nos presenta con otro de esos momentos en los cuales se descubre una de las ventajas del concepto de voz poética. En

104 *Antología Palatina (epigramas helenísticos)*, Manuel Fernández Galiano (trad.), Gredos, Madrid, 1978 (Biblioteca Clásica Gredos), pp. 99-100, 67. Conviene decir algunas palabras sobre esta antología. Se trata de una compilación en la que hay algunos epitafios que parecen ser auténticos, mientras que otros son ejercicios escolares. Sin embargo, la diferencia entre unos y otros no siempre es fácil de distinguir. Los contextos que nos permitirían hacer esta separación se han perdido. Esto revela un aspecto interesante sobre los textos que son ejercicios de prosopopeya: su reconocimiento como tales depende de que se encuentren en un contexto que nos permita reconocer que el autor es claramente diferente del autor del texto.

105 *Cfr.* A. S. Sinfield, *op. cit.*, p. 142.

106 "If asked to name a fine objective monolog antecedent to Browning's, most students of English poetry hark back to Chaucer's 'The Prologue of the Wife of Bath'. [...] Almost equally self-contained and vigorously 'psychodramatic' is the 113-line 'Pardoner's Prologue'" (B. W. Fuson, *op. cit.*, p. 50).

esta obra, el autor mismo es uno de los protagonistas de su cuento; cuando le toca el turno de contar una historia camino a Canterbury, sus palabras previas son bastante torpes y su cuento —según los otros— lo es más. Sus personajes lo interrumpen y le piden que cuente otra cosa; es incapaz de hacerlo. Al lector en general le parece evidente que el torpe Chaucer del cuento debe ser diferente del ingenioso Chaucer que narra la historia de la peregrinación a Canterbury. Por otro lado, el orquestador de todo esto, el autor, debe ser diferente de los otros dos. ¿Cuáles son las diferencias entre los tres? ¿Debemos considerar a cada uno completamente distinto del otro o debemos imaginarnos al autor imaginándose a sí mismo de diferentes maneras? Dejamos los comentarios sobre este problema para más adelante; sin embargo, conviene apuntar que posiblemente la clave de la ironía del desdoblamiento de Chaucer —o, para el caso, de Borges en *Borges y yo* de *El hacedor* (*OC* 74, p. 808)— reside precisamente en que el lector identifica a la voz que habla con el autor. Cuestiones como ésta dejan clara la conveniencia de preguntarse sobre el objetivo de la representación que un autor hace de sí mismo.

Como ejemplos de prosopopeya la literatura española ofrece un buen número de textos. Considérese, por ejemplo, "La noche oscura del alma" de San Juan de la Cruz ("salí sin ser notada/ estando ya mi casa sosegada", vv. 4-5). O también aquel poema de Góngora que empieza con el verso "Hermana Marica". En el caso de Quevedo, hay poemas en los que toman la palabra héroes del imperio romano (el que ha sido titulado "Séneca vuelve a Nerón la riqueza que le había dado"), y objetos, como el poema en el que hace hablar a las piedras del monte Calvario ("Aunque sin alma, somos criaturas/ a quien por alma tu dolor se debe", vv. 5-6).

Ahora bien, conviene aquí reflexionar sobre la siguiente pregunta, ¿cuál es la diferencia entre los monólogos dramáticos y la prosopopeya? ¿Realmente hay alguna diferencia entre uno y otro? Y, si no la hay, ¿por qué no hablar mejor del uso de la prosopo-

peya en Borges? Existen varias respuestas posibles, que dependen de diferentes puntos de vista. En primer lugar, la prosopopeya parece ser un recurso que existe independientemente de que se le practique en prosa o verso; en este sentido, podría decirse que el monólogo es un tipo de prosopopeya en verso. Por otro lado —y valiéndonos de las opiniones de Langbaum— puede decirse que el monólogo es la prosopopeya en verso transformada por la estética romántica. El género tomará auge en Inglaterra debido a que se le verá como una posibilidad de extender el estudio de la subjetividad más allá de los límites del "yo" romántico. De acuerdo con Hazard Adams: "[when compared to the lyric] the purpose of the dramatic monologue was still to express the inner life. This inner life was not longer, however, the poet's own".[107] El intento de representar la vida interior cambiará la prosopopeya de una forma determinante. Esta forma clásica es, ante todo, y como dice Dwight Culler, un ejercicio de decoro que se plantea el problema de que los héroes hablen como héroes y los villanos como villanos. Desde sus principios, el monólogo ha contravenido ese decoro, lo cual es en parte explicable precisamente por la estética romántica: el sentimiento es lo importante y no la clase social; un héroe puede hablar como un villano y viceversa. Una de las intenciones del monólogo tradicional parece ser, entonces, subvertir nuestra opinión y hacer entrar en conflicto nuestra simpatía por el personaje con los juicios negativos que podemos hacer sobre él. De ahí la tensión entre simpatía y juicio que es esencial al monólogo, según Robert Langbaum. Para él, el efecto más importante del monólogo dramático es esta tensión entre dos reacciones encontradas en la mente del lector. Recordemos que según él:

> To take the full measure of the [character] we must be less concerned to condemn than to appreciate. [...] This willingness of the

[107] Hazard Adams, *The Context of Poetry*, Methuen, Londres, 1963, p. 144.

> reader to appreciate the character, even to sympathize with him as a necessary condition of reading the poem, is the key to the poem's form.[108]

Sinfield, por su parte, señala que algunos lectores esperan que el monólogo se caracterice por una serie de elementos que le dan al poema un tono "realista": "It is at this point [al comparar el monólogo con la prosopopeya] that the reader who believes that a high degree of naturalistic presentation is a defining quality of dramatic monologue will feel most concerned".[109] Entre estos elementos se cuentan en la poesía de Browning la oralidad y el uso de palabras que colocan a la persona en un tiempo y en un espacio determinados que crean una sensación de inmediatez temporal y espacial. Véanse, por ejemplo, los primeros versos de "My last Duchess" y adviértase la presencia de deícticos como "that", "there", "now", y de verbos en presente como "I call", "she stands":

> That's my last Duchess, painted on the wall,
> looking as if she were alive. I call
> that piece a wonder, now: Frà Pandolf's hands
> Worked busily a day, and there she stands.
> (vv. 1-4)[110]

108 R. Langbaum, *op. cit.*, p. 85. Véase también la definición de Roma A. King, publicada más o menos al mismo tiempo que la de Langbaum. Para esta autora: "[Browning's] poems are dramatic, presenting a fully developed speaker compelled to communicate to a listener (more adequately developed in some cases than in others); the tone, structure and cadence are colloquial; the unity of it is a tension produced by opposing intellectual and emotional forces" (Roma A. King, Jr., *The Bow and the Lyre: The Art of Robert Browning*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1957, pp. 139-140). Esta tensión entre fuerzas intelectuales y emocionales puede muy bien equipararse con la que habría entre simpatía y juicio en opinión de Langbaum. Ya hemos comentado, por otro lado, algunas de las objeciones contemporáneas a las ideas de Langbaum.

109 A. S. Sinfield, *op. cit.*, p. 42.

110 R. Browning, *op. cit.*, p. 349, vv. 1-4.

Esta diferencia entre monólogo dramático y prosopopeya debe, como las demás, tomarse con cuidado. No todos los monólogos dan una impresión de realismo. Los de Tennyson, por ejemplo, cuyas voces suelen ser personajes mitológicos, abundan en aliteraciones, anáforas y una selección artificiosa de vocabulario. Véase, por ejemplo, el principio de Tithonus:

> The woods decay, the woods decay and fall,
> The vapours weep their burden to the ground,
> Man comes and tills the field and lies beneath
> And after many a summer dies the swan.
> Me only cruel immortality
> consumes.
> (vv. 1-6).[111]

Además de los recursos ya mencionados en relación con este texto, conviene ver cómo la puntuación enfatiza el ritmo del verso, a diferencia de lo que ocurre en el pasaje de Browning donde los versos generalmente están encabalgados.

Por otro lado, no es intención de este trabajo desechar la palabra *prosopopeya* en términos absolutos. No hace mucho, la palabra fue usada por Paul de Man en relación con la autobiografía. Dice De Man al final de su interesante artículo:

> As soon as we understand the rhetorical function of prosopopeia [*sic*] as positing voice or face by means of language, we also understand that what we are deprived of is not life but the shape and the sense of a world accessible only in the private way of understanding. Death is a displaced name for a linguistic predicament, and the restoration of mortality by autobiography (the prosopopeia of

111 Alfred Lord Tennyson, *Poetry*, Robert W. Hill Jr. (ed.), W. W. Norton and Company, Nueva York, 1999, p. 102.

the voice and the name) deprives and disfigures to the precise extent that it restores.[112]

En la medida en que da orden al caos de la existencia, la autobiografía (que De Man entiende como la práctica de la prosopopeya aplicada por el sujeto que escribe a sí mismo) nos trae a la vida. Sin embargo, en tanto nos impone una máscara de coherencia, traiciona dicha existencia. El presente libro acepta que la prosopopeya es una suerte de acto por medio del cual se resuelve el predicamento lingüístico que representa la muerte: quedarse sin palabras. Sin embargo, se interesa más en textos en los que el autor parece darle vida a otros que en los que se da vida a sí mismo.[113]

Otros escritores ingleses admirados por Borges como Swinburne, Kipling o Hardy, que podríamos considerar entre los últimos victorianos, escribieron monólogos dramáticos.[114] Yeats, Pound, Eliot y Auden escribieron monólogos entre sus poemas breves más famosos.[115] Y sin embargo, como hemos visto, ni si-

112 Paul de Man, "Autobiography as De-Facement", en *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, Nueva York, 1984, p. 81.

113 Aunque todos somos otros, como tal vez sugiere la frase de Rimbaud ("Je est un autre", en Arthur Rimbaud, *Lettres du voyant*, en *Iluminaciones seguidas de cartas del vidente*, Juan Abeleira (trad.), ed. bilingüe, Hiperión, Madrid, 1995 (Poesía Hiperión, 75), p. 102).

114 Uno de los más famosos de Swinburne es "Hertha", cuya *persona* es una diosa pagana; de los de Hardy, "Panthera", cuya *persona* es alguien que conoció al soldado romano (Panthera) que habría sido el padre real de Jesús, según algunas tradiciones heréticas; en cuanto a Kipling, podemos mencionar "One Viceroy Resigns".

115 El libro en el que se reúne la poesía temprana de Ezra Pound, *Personae*, está compuesto en buena parte de monólogos dramáticos, como el título mismo parece sugerir. Uno de los poemas más famosos de Eliot, "The Love Song of J. Alfred Prufrock", es un monólogo dramático de estilo vanguardista. Los de William Butler Yeats son generalmente más tradicionales y creemos conveniente señalar aquí la serie titulada "Words for Music, Perhaps". En cuanto a Auden, recuérdese *The Sea and the Mirror*, un poemario compuesto por monólogos cuyas *personae* son los protagonistas de *The Tempest* de Shakespeare.

quiera uno de los más radicales de estos escritores, Eliot, promulgó la separación tajante entre voz y poeta. En la lengua francesa también podemos encontrar ejemplos de monólogos inspirados en la poesía inglesa en la obra de Mallarmé o Laforgue.[116] En español la introducción del género se debe principalmente a Cernuda y Borges, aunque un poema como "Metempsicosis" de Rubén Darío puede considerarse un antecedente temprano. Los primeros versos del texto son:

> Yo fui un soldado que durmió en el lecho
> De Cleopatra la reina. Su blancura
> Y su mirada astral y omnipotente.
> Eso fue todo.
> (v. 1-4)[117]

Entre los monólogos dramáticos de Cernuda pueden mencionarse "Quetzalcóatl", "Las islas" y "El César". De hecho, su influencia ha sido tal que numerosos poetas españoles contemporáneos han usado en algún momento el género.[118]

El que la identificación de autor y voz se convirtiera en anatema se debió, en buena parte, a la crítica. Uno de los textos más importantes en este sentido es "The Intentional Fallacy", de Wimsatt y Beardsley, que básicamente niega la posibilidad de evaluar un poema con base en las intenciones del autor. Según ellos: "[...] even a short lyric poem is dramatic, the response of a speaker (no matter how abstractly conceived) to a situation (no matter how

116 *Cfr.* E. A. Howe, *op. cit.*

117 Rubén Darío, *op. cit.*, p. 138.

118 Hablaremos más adelante de un par de monólogos compuestos por poetas españoles. Por el momento, baste decir que A. Jawad Thanoon (*op. cit.*, pp. 347-536) se ocupa de estudiar los monólogos de "quince miembros de la segunda generación de posguerra", entre los cuales se cuentan Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente.

universalized)".[119] No obstante su posición, Wimsatt y Beardsley no dejan de notar la relevancia de lo abstracto en la creación del "yo" distintivamente lírico, aunque ello sea de una forma negativa. Como ya he dicho, me parece que esta abstracción es lo que constituye una característica esencial de la lírica y lo que ha llevado a lectores y escritores a identificar la voz con el autor.

Sin embargo, junto con la opinión que defienden Wimsatt y Beardsley, ha sobrevivido la tendencia a leer la lírica identificando la voz del poema con el poeta. Esta supervivencia no debe llevarnos necesariamente a una cruzada, por lo demás quizá poco realizable, para extirparla en forma definitiva. Su pervivencia sugiere que acaso todavía resulta necesaria en nuestra experiencia de lectura. Ofrecemos una hipótesis de esta necesidad al final de este libro.

Poema lírico, monólogo dramático, autorretrato poético

Estamos por fin en condiciones de recapitular lo expuesto anteriormente y hablar de las expectativas que permiten a ciertos lectores identificar monólogos dramáticos, así como las características formales que pueden satisfacer tales expectativas. Pero antes de hacerlo, es necesario también hablar en general de las posibles expectativas y características de la lírica y de los llamados "autorretratos poéticos" por Adriana Gutiérrez. Conviene recordar otra vez que este esbozo de características no se plantea de un modo categórico. El esbozo, así como los textos que consideremos pertenecientes a cada género o subgénero, sólo pueden ser adecuados hasta cierto punto, no en un sentido absoluto. El problema de la definición tradicional de monólogo y del dogma crítico que separa la voz del poeta es precisamente que son demasiado categóricos y difíciles de conciliar sin entender el contexto

[119] W. K. Wimsatt, Jr. y M. C. Beardsley, "The Intentional Fallacy", *The Sewanee Review*, 54 (1946), p. 470.

en el que se generan y que hemos tratado de explicar, aunque brevemente, en las páginas anteriores.

Puede decirse que en los poemas que identificamos como "líricos", el lector es confrontado generalmente con un sujeto de la enunciación que parece instalado fuera del tiempo y del espacio: una entidad sin identidad. Esta situación, por un lado, puede darle al poema un tono profético y elevado que excluye en muchos casos una lectura relativizada o irónica del texto. Si es que este "yo" despersonalizado representa algo es al Poeta en un sentido casi platónico. Curiosamente, sin embargo, la presencia de un "yo" sin características evidentes hace que para el lector sea fácil adjudicar el pronombre ya al autor o ya a él mismo (después de todo, el "yo" parece presentarse en el mismo plano de realidad que nosotros y el nombre del autor está en la portada del libro y siempre tenemos como lectores una experiencia que podemos comparar con la experiencia descrita en el poema).[120] Ello produce un sentimiento de comunión que es enfatizado por las concepciones, heredadas al lector por su comunidad, de que la lírica es una expresión espiritual más elevada que otras y que propicia la empatía con los otros y con lo otro absoluto. Todo ello se ve reforzado por una necesidad profundamente imbuida en nosotros de atribuir la capacidad de actuar y de declarar sus pensamientos a los que nos rodean y se comunican con nosotros. Posiblemente la identificación de autor con el sujeto de la enunciación tenga que ver, finalmente, con la comprensión de que no hay palabras sin que nadie las enuncie y con que, como cuando nosotros hablamos, esas palabras nos dicen algo, aunque ello no sea expresado nunca a la perfección.

120 Hay casos (no todos) en los que cualquier identificación de este "yo" con autor o lector puede salir sobrando. Por ejemplo, en "Susana Soca", más que esta identificación interesa la forma en la que la voz presenta la historia de Susana, personaje que, finalmente, es el centro del texto. Desde este punto de vista, "Susana Soca" sería una suerte de poema con voz en tercera persona.

Por otro lado, existe otro tipo de poemas (a los que hemos llamado y llamaremos "monólogos dramáticos" en este libro) en los que el lector, con la ayuda de elementos textuales, construye un personaje (una entidad con identidad) entre cuyos atributos se encuentra ser el sujeto de la enunciación del poema.[121] Este personaje, ya se ha dicho, es llamado aquí la *persona* del poema. La acumulación de características en la *persona* hace que aparezca ante el lector como alguien más, de características aparentemente tangibles que, sin embargo, sigue siendo un personaje ficticio en el contexto en el que se encuentra, lo cual permite una perspectiva relativizada o irónica por parte del lector. La diferencia entre el nombre o la identidad de la *persona* del poema y los del individuo que lo firma o aparece en la portada del libro en el que el texto se incluye permite un distanciamiento mayor entre la voz y el autor, aunque, finalmente, las palabras escritas le pertenezcan al autor y no al personaje.

Desde ese punto de vista, parece más conveniente considerar al "autor" una "función", como diría Michel Foucault:

> [...] the author is not an indefinite source of significations which fill a work; the author does not precede the works; he is a certain functional principle by which, in our culture, one limits, excludes, and chooses; in short, by which one impedes the free circulation, the free manipulation, the free composition, decomposition, and recomposition of fiction.[122]

121 Esta definición de *monólogo dramático* comparte características comunes con la de Vicente Cervera. Este autor considera al monólogo dentro de una categoría de poemas con "sujeto explícito identificable"; esta clasificación "responde a los casos en que esa voz poética se atribuye a un personaje concreto, bien real e histórico, bien ficticio" (V. Cervera, *op. cit.*, p. 17). De los poemas que pueden estar en esta categoría sin ser necesariamente monólogos dramáticos hablaremos en el próximo capítulo.

122 Michel Foucault, "What is an author", en Paul Rabinov (ed.), *The Foucault Reader*, Pantheon Books, Nueva York, 1984, pp. 118-119 (este pasaje del ensayo de Foucault es una variante escrita en inglés originalmente y agregada al texto "Qu'est-ce

Y sin embargo, en la lectura de estos poemas algunos lectores llevan a cabo un movimiento contrario al de negar la presencia de la voz del autor: desearían descubrir las intenciones de éste debajo de las declaraciones de su personaje. El autor es, en este caso, "descubierto" con la ayuda de otros poemas, pero también con la ayuda de datos biográficos. Del derecho del crítico a atribuir la interpretación resultante de la lectura a la figura del autor hablaremos más adelante, pues es uno de los puntos centrales de este trabajo.

Dentro del conjunto de monólogos dramáticos hay un caso especial que merece mención aparte. Existen algunos textos en los que las características construidas por el lector a través de los elementos textuales le permiten identificar a la *persona* con el autor, o, en contraposición, con el Poeta ideal de la primera categoría; o bien, simplemente con el poeta, con el individuo que ha escrito el texto. Ello depende, por supuesto, de nuestro conocimiento de éste, pero tal conocimiento es provisto por información de todo tipo encontrada en el mismo libro o en otros materiales. En otras ocasiones, la recurrencia de un mismo personaje con el nombre del autor y ciertas características particulares en poema tras poema crean una imagen del poeta (su *persona*) que puede o no coincidir con el autor verdadero (como en el caso de Whitman o Machado), pero que es, sin embargo, representación de éste y es usada para hablar de él e interpretar otros textos. Podría decirse que, en tanto permiten crear un personaje, este tipo de poemas pueden ser considerados monólogos dramáticos, pero, debido a que más bien se leen como expresiones directas del autor (a menos que se introduzcan elementos de ironía, como en "Borges y yo") son leídos probablemente de una manera próxima a la lírica. Por obra de la lectura, el poeta trasciende en el Poeta.

---

qu'un auteur?" para una conferencia en la Universidad de Buffalo dada en 1970. El texto francés junto con las variantes traducidas puede verse en Michel Foucault, *Dits et Écrits 1, 1954-1975*, Gallimard, París, 2001, pp. 817-849).

Desde este punto de vista, poema lírico y monólogo dramático son distintos no porque uno sea expresión de su autor y otro no, sino porque son leídos en direcciones diferentes y producen efectos diferentes en sus lectores (y de este modo es posible respetar las prevenciones contra la "intentional fallacy" de Wimsatt y Beardsley). Tradicionalmente, en la trinidad formada por autor, lector y "yo" del poema lírico, el efecto es, como ya se dijo, de comunión y fusión entre estas tres entidades. En la trinidad formada por autor, lector y voz en el monólogo dramático, la voz del poema ha encarnado en *persona*, y las otras dos entidades pueden salir de sí mismas para identificarse con esta entidad con identidad que asume la voz del poema. Un caso medio sería el del poema en el que la *persona* construida es identificada con el autor. Sigue tratándose de un personaje, de una ficción, pero como tiene atributos similares a los del autor, el texto se constituye como un poema similar al lírico. Este poema es como la zarza desde donde habla Dios a su iniciado diciendo "soy el que soy". Tanto la lírica como el autorretrato parecen concordar con la caracterización de Bajtín del modo en el que convencionalmente se lee la lírica:

> [La palabra poética] no conoce la sensación de marginación, ni la de historicidad, ni la de determinación social y especificidad del propio lenguaje. [...] El lenguaje se autorrealiza en la obra poética como evidente, incontestable y universal. [...] El lenguaje del género poético es un universo ptolemaico unitario y único, fuera del cual no existe nada y no se necesita nada. [...] El universo de la poesía [...] se ve siempre iluminado por la palabra única e incontestable.[123]

El elemento principal en el monólogo parece ser la entidad individualizada, que es a la vez el sujeto de la enunciación del poe-

123 Mijaíl M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra (trads.), Taurus, Madrid, 1989, pp. 102-105.

ma, es decir, el personaje que es la *persona* del poema. Esta instancia, diferente de la que podemos encontrar en los "autorretratos poéticos", es la que transforma el tono trascendental del poema lírico con su "historicidad", que sitúa al lenguaje en un espacio y tiempo específicos y lo vuelve, por lo tanto, relativo y relativizable.

Ya que el personaje que es a la vez la voz del poema parece ser un elemento de gran importancia en la constitución del monólogo la parte final de este capítulo se dedica a reflexionar sobre qué es un personaje y qué elementos textuales permiten a un lector la construcción de personajes. Nuevamente se advierte que no se trata aquí de establecer un concepto final de lo que "es" un personaje, sino de encontrar una aproximación que sea útil a los propósitos de este trabajo.

Reflexiones sobre el personaje literario[124]

Podemos comenzar a pensar en la naturaleza de los personajes literarios si nos valemos de las dos oraciones siguientes:

1) Platón fue un filósofo de la época griega clásica.
2) Hay un hombre con cabeza de toro.

Es claro que las dos oraciones son en extremo diferentes. La primera, de acuerdo con los datos a nuestra disposición, es verdadera. Tuvo —de ahí el uso del tiempo pasado— un referente que existió en el mismo plano que nosotros y al que posible-

124 La reflexión que sigue tiene como punto de partida tres textos. En primer lugar, el capítulo "Descriptions and Existence: Did the Greeks worship Zeus?", en G. Priest, *Logic, op. cit.*, pp. 24-30. Los otros dos son más especializados pero en extremo interesantes: uno es el de Charles Crittenden, *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects*, Cornell University Press, Ithaca (Estados Unidos), 1991; el otro es la parte media del capítulo "Worlds" en N. Wolterstroff, *op. cit.*, pp. 134-179.

mente podríamos llamar "histórico". La segunda oración no se encuentra en la misma situación: podríamos decir que no tiene ningún referente "histórico" y, por lo tanto, es falsa. Una persona más esceptica al respecto creerá que es mejor decir que no conoce ningún referente para esta oración y que no cree que haya alguien que conozca uno. Posiblemente para un niño solo, en un cuarto oscuro, la oración podría tener una realidad espantosa. En todo caso, a diferencia de la primera oración, de la que podemos decir que es cierta, podríamos decir que la segunda no es cierta, pero que tampoco es falsa, o que es falsa hasta que veamos un hombre con cabeza de toro. Como quiera que sea, su falsedad no impide escribirla, ni predicar otra cosa relacionada con ella. Por ejemplo:

3) El hombre con cabeza de toro come siete doncellas y siete mancebos.

Por otro lado, que la oración no tenga un referente "real" no implica que no evoque una imagen en la mente de sus lectores potenciales. Éste es el caso de muchos personajes literarios: no hay un referente "histórico" para la oración u oraciones que los describen y, sin embargo, éstas se siguen comportando como signos convencionales, con un significado y un significante. De ahí que se diga que los personajes son en realidad "objetos gramaticales":

> [...] fictional characters are [...] introduced entirely through a grammatical movement, through the construction of sentences by authors in the course of writing novels and stories. Like direct objects, fictions are purely intentional [...]. It is convenient to introduce a technical term for items having this standing [...]: I call them "mere referents" or "conceptual" or "grammatical objects".[125]

125 Ch. Crittenden, *op. cit.*, p. 65.

Estos objetos existen como proposiciones o conceptos del mismo modo que una teoría, un principio o un postulado. Por ello podemos hablar de ellos y modificarlos. Algunos filósofos han manifestado extrañeza hacia esta capacidad del lenguaje de referirse a algo que no existe, pero si aceptamos simplemente que existen como proposiciones generadas por sujetos y no como "seres", el problema se resuelve en buena medida.[126]

Algunas características de este tipo de "objetos gramaticales", pertinentes para nuestro análisis, pueden ser consideradas tomando como punto de partida los siguientes ejemplos:

4) Zeus se convirtió en cisne y sedujo a Leda.
5) Zeus se fue de vacaciones a Cancún este año.
6) Los griegos adoraban a Zeus.

La oración 4, a diferencia de la 1, pero como la 3, no tuvo un referente en la vida "real". No obstante, es posible decir que es "cierta" desde un determinado punto de vista. La oración coin-

126 De acuerdo con Wolterstroff: "What we costumarily call the characters [...] are [...] kinds of persons which are components of that world [of the work of art] –not persons of a certain kind, but certain person kinds" (*op. cit.*, p. 144). Wolterstroff prosigue su argumentación sobre la existencia de los personajes de la siguiente manera: "If characters are person-kinds, then they *do* exist. There exists that person-kind which is a component of the world of *Dead Souls* and has essential with it the property of being named 'Chichikov'. But the author did not bring that kind into existence. He selected it. [...] Perhaps, though, a person-kind is not properly called a 'character' until some work has been composed of whose world it is a component. Then it would be a mistake to think of *characters* as awaiting selection of some author. That would be true only of person-kinds" (*ibid.*, pp. 144-145). Como puede verse, ni para Wolterstroff resulta muy convincente el hecho de que el escritor seleccione a estos "tipos de persona". ¿De qué repertorio puede hacer esto? Posiblemente de su imaginación que es parte de la imaginación de la comunidad. Acaso puedo imaginar un sillón que come niños porque puedo imaginar "tipos de seres" relacionados con los términos "sillón", "comer" y "niño". De todas maneras, su opinión final es que el personaje surge en cuanto está inserto en la obra de arte, lo cual concuerda con el concepto de *objeto gramatical* de Crittenden.

cide con otras en el *corpus* de la mitología griega. En este sentido, posiblemente podamos decir que algunas de estas oraciones que nos presentan un personaje tienen en realidad un referente: las otras oraciones en las que se nos postula o se representa a ese personaje.

Desde este punto de vista, la oración 5 parece falsa. No obstante, la falsedad de una oración que describe un personaje es algo difusa. La oración 5 es falsa en relación con el *corpus* mencionado (hasta donde sabemos), pero puede ser cierta en un relato en el que Zeus vaya de vacaciones a Cancún. En este sentido, la oración y las que la acompañen se convierten en su propio referente, lo cual refuerza la idea de que una oración de este tipo no es cierta ni falsa, pues nuestra competencia literaria nos invita a leerla como una proposición cuya falsedad o certeza no importan o que existe en un plano que ella misma crea.

La oración 6 es acaso la más sorprendente de esta nueva serie. Nos muestra la capacidad de la ficción de influir en la realidad. Es cierto, con la evidencia a nuestro alcance, que al menos algunos griegos de la antigüedad adoraban a Zeus. En un sentido, los griegos de la oración se encuentran en la misma posición que el niño espantado por el minotauro o que aquellos que creen —o creemos— en Dios: no tenemos evidencia para saber si creemos en un ente real o en un mero "objeto gramatical" (para el niño, para el griego, para nosotros, la existencia del minotauro, Zeus y Dios no puede ser probada, pero tampoco totalmente descartada), sin embargo, ello no nos impide manejarlos como seres "reales".

Por otro lado, es claro que la ficción puede apropiarse de lo que tiene, o ha tenido, realidad histórica. Consideremos una oración más:

7) Platón fue de vacaciones a Cancún con Zeus.

La oración es falsa si la consideramos en nuestro plano de realidad, pero es cierta con respecto a sí misma o en un relato en el que Platón vaya de vacaciones a Cancún con Zeus. Podemos estar de acuerdo con estos argumentos, y quizá podamos agregar una nueva idea. La validez de una oración como la número 7 no consiste en que se refiera a un hecho que se inserte en nuestro plano de realidad, sino en la función que tiene el enunciarla y que puede ser, entre otras muchas, ética o estética. Lo mismo puede decirse tal vez del culto de los griegos o de nosotros a Zeus o a Dios o del horror del niño al minotauro: lo importante es la necesidad o el objetivo que se satisface en la relación que se establece con el personaje, no la relación de éste con la realidad.

Cualquiera de los personajes (Zeus, el minotauro, Platón) de los que hemos hablado hasta ahora es suceptible de ser presentado valiéndonos del recurso de la prosopopeya. No hace falta más que escribir sobre él en primera persona en lugar de en tercera como lo hemos venido haciendo. De este modo, podemos escribir:

8) Hay un hombre con cabeza de toro.
Come siete docellas y siete mancebos.
Ese hombre soy yo.

Si las oraciones estuvieran escritas en verso, podríamos decir que se trata de un minimonólogo dramático en el cual el lector encuentra un personaje distanciado del "yo" lírico y de su autor —este último no es un hombre con cabeza de toro, hasta donde sabemos— y que es a la vez el sujeto de la enunciación del poema. Borges, por supuesto, ya escribió este poema, que citamos al principio de esta parte del libro:

El año me tributa mi pasto de hombres
y en la cisterna hay agua.
En mí se anudan los caminos de piedra.

¿De qué puedo quejarme?
En los atardeceres me pesa un poco la cabeza de toro.
("Asterión", *OP* 78, *La rosa profunda*, p. 430).

Un par de monólogos dramáticos en español

Para concluir esta primera parte, es oportuno referirse a un par de breves monólogos dramáticos escritos no hace mucho por poetas españoles para analizar cómo en ellos el lector constituye en su proceso de lectura a este personaje que es a la vez el sujeto de la enunciación del poema. Se trata de dos poemas de la poesía española que muestran el relativo auge del monólogo. El primero es de Antonio Colinas y se titula "Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el conde de Waldstein". Dice así:

Escuchadme, Señor, tengo los miembros tristes.
Con la Revolución Francesa van muriendo
mis escasos amigos. Miradme, he recorrido
los países del mundo, las cárceles del mundo,
los lechos, los jardines, los mares, los conventos,
y he visto que no aceptan mi buena voluntad.
Fui abad entre los muros de Roma y era hermoso
ser soldado en las noches ardientes de Corfú.
A veces he sonado un poco el violín
y vos sabéis, señor, cómo trema Venecia
con la música y arden las islas y las cúpulas.

Escuchadme, señor, de Madrid a Moscú
he viajado en vano, me persiguen los lobos
del Santo Oficio, llevo un huracán de lenguas
detrás de mi persona, de lenguas venenosas,

y yo sólo deseo salvar mi claridad
sonreír a la luz de cada nuevo día,
mostrar mi firme horror a todo lo que muere.
Señor, aquí me quedo en vuestra biblioteca,
traduzco a Homero, escribo de mis días de entonces,
sueño con los serrallos azules de Estambul.[127]

El título del poema, lo primero a lo que se enfrenta el lector convencionalmente, habla de Casanova, el legendario seductor, en tercera persona. El cuerpo del poema, en cambio, comienza por adjudicar a la voz del texto una serie de características que se ajustan bien a este personaje. Se dice que entre los amigos de la voz se cuentan hombres muertos durante la Revolución francesa, y de ello podemos suponer que eran aristócratas, lo cual nos permite asociar la voz con una determinada época y con una clase social; también que la voz ha recorrido lechos y conventos, lugares caros a los seductores. Se mencionan múltiples ciudades de Europa, que delinean a un individuo aventurero; entre éstas se encuentra Venecia, con sus connotaciones carnavalescas. Al final, la voz dice "escribo de mis días de entonces" y podemos pensar en su memorias. Todo esto hace que el lector relacione la voz con el Casanova del que se nos habla en el título y hay un último elemento que sirve para reforzar este vínculo: la voz ejecuta el acto de habla que se describe en el título, de una manera explícita, en el verso que dice "Señor, aquí me quedo en vuestra biblioteca". La palabra "Señor" nos hace suponer justamente que Casanova se dirige al conde de Waldstein al que se hace referencia también en el título. Como diría Pearsall, en este monólogo dramático la *persona* quiere lograr "a host of transformations".

127 Antonio Colinas, "Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el conde de Waldstein", en Nadine Ly (ed.), *Anthologie bilingüe de la poésie espagnole*, Gallimard, Lieja, 1995 (Bibliothèque de la Pléiade, 419), p. 972.

Todo esto puede dejarnos satisfechos, pero podemos ser curiosos e ir a una enciclopedia, por ejemplo, la *Britannica* y buscar información sobre el famoso conquistador. Encontraremos lo siguiente:

> (b. April 2, 1725, Venice [Italy], d. June 4, 1798, Dux, Bohemia [now Duchcov, Czech Republic]) by name JEAN-JACQUES, CHEVALIER DE SEINGALT, ecclesiastic, writer, soldier, spy, and diplomatist, chiefly remembered as the prince of Italian adventurers and as the man who made the name Casanova synonymous with "libertine". His autobiography, which perhaps exaggerates some of his escapades, is a splendid description of 18th-century society in the capitals of Europe. The son of an actor, Casanova was expelled as a young man from the seminary of St. Cyprian for scandalous conduct and launched on a colourful, dissolute career. After a time in the service of a Roman Catholic cardinal, he was a violinist in Venice, joined the Masonic Order (1750) in Lyon, then traveled to Paris, Dresden, Prague, and Vienna. Back in Venice in 1755, Casanova was denounced as a magician and sentenced to five years in the Piombi, prisons under the roof of the Doges' Palace. On Oct. 31, 1756, he achieved a spectacular escape and made his way to Paris, where he introduced the lottery in 1757 and made a financial reputation and a name for himself among the aristocracy. Wherever he went, Casanova relied on personal charm to win influence and on gambling and intrigue to support himself. Fleeing from his creditors in Paris in 1760, he assumed the name Chevalier de Seingalt (which he retained for the rest of his life) and traveled to southern Germany, Switzerland (where he met Voltaire), Savoy, southern France, Florence (whence he was expelled), and Rome. He also spent some time in London. In Berlin (1764) Frederick II offered him a post. Casanova moved on to Riga, St. Petersburg, and Warsaw. A scandal followed by a duel forced him to flee, and he eventually sought refuge in Spain. Permitted to return to Venetian territory between

1774 and 1782, he acted as a spy for the Venetian inquisitors of state. He spent his final years (1785-98) in Bohemia as librarian for the Count von Waldstein in the château of Dux.[128]

La información proporcionada coincide con gran exactitud con el poema. No es necesario que sea siempre así (en algunos casos, lo interesante serán las diferencias), pero sí que se nos dé suficiente información como para que el personaje sea reconocible por nosotros o para que sea cotejable con información de este tipo si su referente es histórico o si procede de alguna fuente literaria. En otros casos, el poema crea su propio personaje independientemente de contextos históricos o literarios. Para usar una frase empleada páginas atrás, la *persona* no siempre es imaginaria, pero siempre es imaginada.

El segundo poema que comentaremos aquí y con el que finaliza este capítulo es el titulado "El lamento del vampiro", de Leopoldo María Panero:

Vosotros, todos vosotros, toda
esa carne que en la calle
se apila, sois
para mí alimento,
todos esos ojos
cubiertos de legañas, como de quien no acaba
jamás de despertar, como
mirando sin ver o bien sólo por la sed
de la absurda sanción de otra mirada,
todos vosotros
sois para mí alimento, y el espanto
profundo de tener como espejo

128 *Encyclopaedia Britannica*, disco compacto, Focus Multimedia Limited, Rugeley, 1999.

único esos ojos de vidrio, esa niebla
en que se cruzan los muertos, ese
es el precio que pago por mis alimentos.[129]

Nuevamente, el título parece sugerir cómo leer el texto. El poema es "el lamento del vampiro", por lo cual el lector no debe desechar la posibilidad de que sea un vampiro el que se queje en propia voz en el texto. Las características que se adjudica la voz avalan esta conjetura. Los otros constituyen el alimento de ésta, aunque no se dice que el alimento sea necesariamente la sangre. Por otro lado, se alude a otro elemento conocido de este tipo de personajes: su incapacidad de reflejarse en un espejo. Éste, sin embargo, es presentado por medio de una característica nueva: la capacidad del vampiro de observarse en los ojos de sus víctimas. Verse en los ojos de los otros es una propiedad nueva para los vampiros, pero es introducida por medio de otra que pertenece a este tipo de personajes. A diferencia de Casanova en el anterior poema, la *persona* del poema de Panero apenas puede decirse que tenga características que van más allá de las que definen su condición. Muchos de los monólogos de Borges, como es de esperarse, practican un desvanecimiento similar de la *persona* que tiende hacia la caracterización de un arquetipo o un estereotipo.

En los monólogos dramáticos, el lector es confrontado con una voz que, a diferencia de lo que ocurre generalmente en los poemas que solemos llamar líricos, se carga de un cierto número de características que la constituyen como un personaje. Las características pueden ser presentadas por medios diferentes. En algunas ocasiones, el personaje será presentado en el título o en un epígrafe (paratextos, nos diría Genette), incluso se le cederá la voz, como ocurre en los dos poemas que hemos visto, mediante

129 Leopoldo María Panero, "El lamento del vampiro", en N. Ly, *op. cit.*, p. 980.

verbos o sustantivos relacionados con palabras como *decir* o *pensar*. En otros casos, la *persona* se presentará directamente, mediante enunciados del tipo "yo soy X". En otras ocasiones, acumulará características que nos permitirán darle una identidad. Estas tres técnicas de presentación, evidentemente, pueden convivir en un mismo texto. Las encontramos juntas, por ejemplo, en el "Poema conjetural", en "Browning resuelve ser poeta" y en "Asterión", entre los monólogos dramáticos de Borges. La *persona* construida, por otro lado, es diferente de la que podemos encontrar en los poemas en los que la voz tiene propiedades que la identifican en mayor o menor grado con el autor y a los que hemos llamado "autorretratos poéticos".

Las características que se han sugerido para cada una de las tres categorías sobre las que hemos hablado —poema lírico, monólogo, autorretrato poético— no las separan tajantemente. Por otro lado, debe recordarse que todo texto es un objeto difuso. No siempre se puede decir en qué momento la voz deja de ser una simple actitud y se convierte en una *persona*; además, las distintas *personae* de los monólogos dramáticos tendrán seguramente características comunes no sólo entre ellas, sino con los distintos "yos" de diferentes poemas líricos y con las voces de los "autorretratos poéticos", si es que éstos existen en la obra del autor en particular. Por otro lado, el que un poema pueda ser leído dentro de una de estas categorías no agota necesariamente sus posibilidades de interpretación. En literatura, como posiblemente en cualquier área, los objetos de estudio no son una cosa u otra, sino híbridos que están en una cierta posición dentro de un determinado espectro. Por último, no debemos olvidar que los géneros son meras construcciones culturales.

En el siguiente capítulo, se empezará por analizar las posibilidades de delimitar el *corpus* textual y genéricamente. En primer lugar, se hablará acerca de qué versiones de los poemas servirán como base para la interpretación; en segundo, se presentarán las

razones por las cuales se considera que estos textos pueden ser leídos como ejemplos de monólogos dramáticos. Finalmente, se llevará a cabo el análisis e interpretación de los poemas.

LOS MONÓLOGOS DRAMÁTICOS DE BORGES: ENTRE BALDANDERS Y EL GOLEM

> Baldanders es un monstruo sucesivo, un monstruo en el tiempo; la carátula de la primera edición de la novela de Grimmelshausen trae un grabado que representa un ser con cabeza de sátiro, torso de hombre, alas desplegadas de pájaro y cola de pez, que con una garra de buitre pisa un montón de máscaras, que pueden ser los individuos de las especies. En el cinto lleva una espada y en las manos un libro abierto, con las figuras de una corona, de un velero, de una copa, de una torre, de una criatura, de unos dados, de un gorro de cascabeles y un cañón.
>
> J. L. BORGES Y M. GUERRERO, "Baldanders", en *Manual de zoología fantástica.*

> *Golem* se llamó al hombre creado por combinaciones de letras; la palabra significa, literalmente, una materia amorfa o sin vida.
>
> J. L. BORGES Y M. GUERRERO, "El Golem", en *Manual de zoología fantástica.*

REFLEXIONES SOBRE LA HISTORIA TEXTUAL DE LOS POEMAS

El *corpus* del presente trabajo está constituido por cuarenta y dos poemas (véase el cuadro 1 en los apéndices de este trabajo). Éstos son los que, en nuestra opinión, conforman el conjunto de monólogos dramáticos de Borges, con la salvedad hecha en la parte anterior de que un texto sólo puede corresponder hasta cierto punto con la descripción que se hace de él. Para el proceso de

análisis e interpretación, se han tomado como base las versiones de estos textos que aparecen en cuatro libros: para todos los monólogos que aparecen en *La moneda de hierro* y en volúmenes anteriores de poesía, tomamos *OP* 78; para los que aparecen en *Historia de la noche*, *La cifra* y *Los conjurados* se toman las primeras ediciones de estos libros.[1]

Con respecto a *OP* 78, dice Nicolás Helft en un pasaje de su *Bibliografía* que ya hemos citado: "Esta fue la última edición en la que Borges introdujo variantes. Las sucesivas ediciones de la *Obra poética* incorporan los libros que se fueron publicando en volumen individual".[2] La confrontación de los distintos testimonios que se ha realizado en la elaboración de este trabajo parece indicar que se puede estar de acuerdo con la relación de Helft, pero, como de costumbre, sólo hasta cierto punto.

Conviene dejar claro, sin embargo, que no creemos en el concepto de *texto definitivo*. No solamente porque los conceptos de *intención original* y de *última intención* son de por sí discutibles,[3] sino porque el texto de Borges parece evadirlos.

1 Las fichas bibliográficas de estos libros son las siguientes: *Historia de la noche*, Emecé, Buenos Aires, 1977; *La cifra*, Emecé, Buenos Aires, 1981; *Los conjurados*, Alianza, Madrid, 1985. De aquí en adelante, se escribe simplemente el título, y el número de página al referirnos a ellos. Las páginas en las que cada poema se encuentra en su fuente respectiva se incluyen en el cuadro 1. De aquí en adelante, cada vez que se cite uno de ellos, sólo se hará referencia al lugar de los versos en el poema por el número de éstos.

2 Nicolás Helft, *op. cit.*, p. 253.

3 Junto con el concepto de *intención original*, el de *última voluntad*, generalmente usados para defender la edición de textos literarios, plantea diversos problemas. Por un lado, los defensores de cada uno suelen excluir la posibilidad de que otras "intenciones" o "voluntades" tengan el mismo valor que la "última" o la "primera". Mejor es pensar que existen varias intenciones y que todas pueden tener un valor específico desde un determinado punto de vista. Por otro lado, ambas se basan en la idea de que es posible recuperar una "intención" o una "voluntad" original. G. Tanselle resume la situación de la siguiente manera: "Forceful arguments for these various positions have been made.

Un ejemplo de esto lo puede dar la revisión de la historia textual de un grupo particular de nuestro *corpus*. En el libro *El oro de los tigres,* tal como aparece en OC 74, última edición de sus "obras completas" en la que Borges introdujo cambios,[4] hay una sección llamada "Trece monedas" (pp. 1090-1093), que contiene breves poemas de los cuales hemos escogido siete para nuestro catálogo de monólogos. En *La rosa profunda* de OP 78, esta sección se convierte en "Quince monedas" (pp. 429-432), con dos poemas más que están también en el *corpus* y que llevan por título "E. A. P." y "El espía". Además, "El espía" también vuelve a aparecer más adelante en *La cifra* (p. 83), aunque con un pequeño cambio. Mientras que en "Quince monedas" leemos "Me resigné a la infamia", en *La cifra* tenemos "Me resigno a la infamia".

Si quisiéramos decidir qué "monedas" reflejan la "intención última" del autor, si ése es el concepto que tenemos del objetivo de la crítica textual, posiblemente podría argumentarse que ésta se encontraría en OP 78, de la que sólo tendríamos que eliminar

---

But many of them come from people who act as if it –and only as if it– leads to the truth. They do not recognize that, since every verbal work must be reconstructed, no text of any such work is ever definitive" (G. Thomas Tanselle, *A Rationale of Textual Criticism*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1989, p. 74). La historia textual de *Fervor de Buenos Aires* (Serantes, Buenos Aires, 1923) pone de manifiesto estos problemas en un grado extremo. La versión de OC 74 difiere de la original de 1923 en más del 50% de sus versos, y entre una y otra hay varias versiones más. La primera parece reflejar las prácticas ultraístas de Borges, que desaparecen en la más tardía, que tiene el efecto de integrar *Fervor* a la obra completa; desde este punto de vista, ambas son igualmente editables y seguramente alguien diría también que alguna(s) de las intermedias. El lector curioso puede consultar con respecto a este libro de Borges el de Tommasso Scarano, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges* (Giardini Editori e Stampatori, Pisa, 1987), así como su artículo "Intertextualidad y sistema en las variantes de Borges", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41, 1993, pp. 505-537.

4 De OC 74, dice Nicolás Helft: "Esta edición, además de variantes de contenido, contiene muchas variantes textuales: Borges releyó (le fue releída) toda su obra e introdujo muchos cambios, que se incorporaron a las ediciones en volumen individual que aparecieron posteriormente" (*op. cit.*, p. 251).

"El espía", cuya versión final se encontraría, en apariencia, en el texto de *La cifra* (1981). Sin embargo, Jean Pierre Bernès se permite disentir y, en las *Œuvres complètes*, edición anotada de las traducciones de las obras de Borges al francés, escoge las "Trece monedas", no las "Quince". No sólo porque esto sería completamente lógico desde una perspectiva que buscara "intenciones originales", sino, según el crítico, por deseo expreso de Borges. Aunque la edición francesa fue publicada después de la muerte del autor argentino, éste todavía tuvo tiempo de participar, según Bernès, en la edición:

> Borges envisageait avec bonheur la perspective d'une telle publication. Au reste, non content de l'autoriser, il y a apporté son concours; jusqu'à l'extrême fin de sa vie, il a pris part à l'élaboration du projet [...]. Bien plus, lors des entretiens que nous avons eus avec lui, à Genève, en 1986, il a guidé notre travail, en nous livrant avec générosité ses réflexions sur son œuvre, et en nous indiquant quels textes oubliés il acceptait que l'ón exhumât pour l'occasion.[5]

Dice Bernès con respecto al consejo de Borges de mantener las "Trece" en lugar de las "Quince":

5 *Œuvres complètes*, t. 1, p. lxxxi. Vale la pena notar que la edición de las obras de Borges hecha por Bernès es lo más cercano que tenemos a una edición crítica, en tanto que registra, aunque no exhaustivamente, la historia textual y las variantes de algunos textos. En un sentido estricto, sin embargo, no es edición crítica sólo porque carece de dicha exhaustividad, sino porque los textos no se presentan en el idioma original. Asimismo, cabe resaltar que Borges, si hemos de creerle a Bernès, participó gustoso en esta edición de La Pléiade. En este sentido, la edición de las obras de Borges en francés no es demasiado diferente del *Autobiographical Essay* escrito en inglés y no autorizado por el autor a ser traducido al español. Ambos textos son diseminaciones de Borges en otras lenguas, que el interesado en Borges debe conocer en su intento por relacionarse con la obra del argentino. Ambos textos, como el poema "El espía", repetido con variantes en dos poemarios, ponen en evidencia la imposibilidad de simplificar la pluralidad de los textos de un autor.

> Borges a tenu à respecter le chiffre 13 pour la présente édition, et il a suggeré de donner en note les deux monnaies ultérieures. Les deux monnaies retenues dans *L'Or des tigres* s'intitulent respectivement 'E. A. P.' (il s'agit bien entendu d'Edgar Allan Poe) et 'L'espion'.[6]

La decisión no es discutible desde el punto de vista de la búsqueda de "intenciones finales". La aparente "última voluntad" de *OP* 78 se cancela por otra más "última", en apariencia manifestada poco antes de la muerte del autor que, sin embargo, coincide con una "voluntad" anterior, la de *OC* 74.

Sin embargo, por un lado, no podemos dejar de pensar que si a Borges se le hubiera preguntado cinco minutos antes o después, hubiera tal vez contestado otra cosa. Por otro, aun el aparentemente más cuidado texto preparado por Bernès parece manifestar su intención de tener más de una intención. De acuerdo con la cita de Bernès, Borges sugirió que los dos poemas sobrantes fueran consignados en una nota; sin embargo, en la edición francesa se incluye "L'espion" no sólo en dicha nota, sino también en *Le chiffre*[7] (es decir, como aparece también en la edición en español de *La cifra*), sin ningún aviso de esta repetición y con los mismos cambios en tiempos verbales ya indicados antes (es decir, en la nota a las "Trece monedas", leemos "Je me suis resigné" y, en *Le chiffre*, "Je me resigne").[8] La presencia doble del poema nos deja con varias conjeturas. Tal vez ni Bernès ni Borges se percataron de la repetición; tal vez Borges quiso que el texto se repitiera. Editar "El espía" declarando que una versión es preferible a otra es arriesgarse a simplificar la naturaleza doble del texto borgesiano.

6 *Ibid.*, t. 2, pp. 1279-1280.

7 *Ibid.*, t. 2, p. 1280.

8 *Ibid.*, t. 2, p. 812. Estas mismas repeticiones y otras se encuentran en las ediciones de la obra de Borges que se pueden conseguir actualmente en las librerías. Dichas ediciones no han hecho aparentemente más que repetir los textos tal como se presentan en *OC* 74 y *OP* 78, sin considerarlos críticamente.

Este breve comentario sobre los problemas presentados por la obra borgesiana puede permitir dos conclusiones. En primer lugar, que es difícil decir, en los casos en que tenemos diversas versiones del mismo texto por el mismo autor, cuál es preferible. En segundo, que ello no impide el proceso de interpretación, sino que lo intensifica. Las variantes pueden ser interpretadas, lo mismo que el texto base, como constituyentes del poema. En nuestros comentarios a los poemas incorporamos las variantes que nos han parecido pertinentes.

Se han cotejado todos los testimonios que se han podido encontrar en los que existen variantes de los textos que conforman el *corpus*. Las fuentes de información sobre estos testimonios han sido la *Bibliografía* de Helft y las notas de la edición francesa, y las bibliotecas usadas han sido la biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México y las bibliotecas Widener y Houghton —esta última de libros raros y manuscritos— de la Universidad de Harvard. No se han incluido en la colación y la confrontación textos manuscritos, sino simplemente variantes publicadas.

Estas variantes, por otro lado, no son tan drásticas ni tan espectaculares como las que ocurren en un poemario como *Fervor de Buenos Aires*. Sin embargo, en algunos casos pueden tener como resultado cambios relevantes en el sentido aparente del poema.[9] Como ya se dijo, las más importantes son incorporadas en el análisis de estos textos en la sección pertinente.[10]

9 Dice Tanselle: "One author might make 3000 changes in his selection of adjectives and adverbs [...] without altering his original conception of the work at all; another might make only ten revisions in key passages and change the whole direction of the book. Whether or not two versions of a book are treated by an editor as independent works should depend on a qualitative, not quantitative, distinction" (G. Thomas Tanselle, *Textual Criticism and Scholarly Editing*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1990, p. 58).

10 No mencionamos aquellas diferencias entre testimonios que parecen erratas evidentes, como cuestiones de acentos o puntuación. Por ejemplo, en el texto "El enemigo generoso" la *persona* es llamada Magnus Barfod en *OC* 74, pero Magnus Barford

EXPLORACIÓN GENÉRICA DEL *CORPUS*

Los cuarenta y dos poemas que hemos incluido en el *corpus* pueden ser leídos como monólogos dramáticos. De acuerdo con lo dicho en la primera parte de este trabajo, podríamos decir que en tales textos el lector puede encontrar un personaje, diferente del autor, que es también la voz del poema (y al que entonces podemos llamar la *persona* del monólogo dramático).

No nos ocuparemos en esta sección de justificar individualmente por qué consideramos que cada poema del *corpus* es un monólogo dramático. Dado que el comentario de los poemas que llevaremos a cabo en la siguiente sección se basa justamente en el modo en que el lector construye la *persona* con base en los signos proporcionados por el texto, así como en los obstáculos que se presentan al intentar dar coherencia al texto de esta manera, podríamos decir que, en este caso, la justificación y el análisis son actos simultáneos.

En este sentido, esta sección, llamada "exploración genérica", tiene como interés principal contrastar el *corpus* del presente trabajo con los aportados por críticos que se han ocupado del monólogo dramático en Borges. Una comparación de este tipo no consiste sólo en argumentar que, ya que hay poemas comunes a los tres repertorios o a dos de tres de ellos, éstos deben ser monólogos dramáticos, aunque ésta no es necesariamente una idea descabellada si consideramos, como lo hicimos en el capítulo an-

---

en *OP* 78. La forma correcta es la primera, pues el nombre significa etimológicamente "barefeet", es decir, "pies descalzos" (*Britannica*). Sin embargo, existen otros cambios que pueden parecer simples errores pero que dan diferencias de significado a un texto. En "Juan 1, 14", el verso 46 dice en *OC* 74, "o un gran árbol en Asia", mientras que en *OP* 78 dice, "a un gran árbol en Asia". En casos como éstos, la evidencia no nos permite saber si se trata de cambios introducidos por el autor o por el proceso de edición. Por ello, los consideramos en el análisis, aunque dejando claro en una nota que también podría tratarse de erratas. En todo caso, esto demuestra que la constitución de las palabras de un poema no sólo depende de un autor, sino de aquellos que lo copian o editan.

terior, que el papel de la comunidad es importante en la configuración de un género. La comparación con otros repertorios es aún más importante por los poemas en los que las listas difieren. En estos casos, se tratará de explicar por qué hemos dejado fuera algunos de los que ellos incluyeron y por qué incluimos otros que ellos no consideraron, así como por qué sus listas difieren en los textos que incluyen. De esta manera, se lleva a cabo una justificación parcial que da al lector de este trabajo una idea general de la aplicación que aquí se hace del concepto de *monólogo dramático*. También se sientan las bases para el proceso de lectura que tiene lugar en la siguiente sección, donde, como ya se dijo, se analizarán los textos partiendo precisamente de la figura de la *persona* que parece constituirlos como monólogos.

En realidad, los únicos dos críticos de los que sabemos se han ocupado de los monólogos dramáticos de Borges como tales en cierto detalle son Julie Jones, en su artículo "Borges and Browning: A Dramatic Dialogue", publicado en 1986, y Vicente Cervera Salinas, en su libro *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*, de 1992. Se ha hecho referencia a ambos en el inicio y también al hablar sobre las definiciones del monólogo dramático en el capítulo anterior.

La lista de Cervera es la más inclusiva de las dos. Recordemos que, para él, los monólogos dramáticos se inscriben dentro de los poemas cuya voz poética es un "sujeto (explícito) identificable", y que este tipo de poemas "responde a los casos en que esa voz poética se atribuye a un personaje concreto, bien real e histórico o bien ficticio. Nos encontramos aquí, por ejemplo, con los llamados *monólogos dramáticos* tan del gusto de Jorge Luis Borges".[11] Conviene tener en cuenta que, para Cervera, los monólogos parecen ser sólo un subconjunto de este otro conjunto más amplio de poemas con "sujeto explícito identificable".

11 V. Cervera, *op. cit.*, p. 17.

El libro de Cervera contiene en diversos lugares tablas en las que clasifica muchos de los poemas de Borges. Presentamos las que atañen a los poemas que nos ocupan reunidas en el segundo cuadro incluido en los apéndices.[12] Como puede verse, sólo los últimos dieciséis poemas son llamados explícitamente "monólogos" por Cervera. No obstante, al referirse en el cuerpo de su texto a estos últimos dice que "el empleo de la técnica monologal tampoco ha desaparecido de esta última etapa",[13] lo que puede hacernos suponer que entre los anteriores también hay monólogos, aunque no se dice cuáles lo son y cuáles no. Finalmente, Cervera también advierte con respecto a esta última lista que de ella "he omitido voluntariamente aquellos que aparecen en las colecciones de 'monedas', dadas las características independientes que estos textos parecen tener en la obra de Borges".[14] En este sentido, algunos de los textos de "Quince monedas" y de "Unas monedas" también podrían ser sumados a la lista, pues la única razón por la que Cervera los deja afuera es por la relación especial que, a su juicio, existe entre ellos en las secciones en las que se encuentran.

El caso de Julie Jones es interesante. Dice en su artículo:

> [...] rather than discussing possible analogues in his fiction, it is preferable to examine what Borges does with the dramatic monologue in his poetry. Among the speakers are his ancestor Francisco Laprida ["Poema conjetural"], Alexander Selkirk [del poema del mismo título]; Hengist, the Jutish king of Kent ["*Hengist Cyning*"]; God ["Juan, 1, 14", de *Elogio de la sombra*]; Heraclytus ["Heráclito", de *Elogio de la sombra*]; a Chinese library guard ["El guardián de los libros"]; Tamerlan, an English madman ["Tamerlán (1336-1405)"]; Browning himself ["Browning resuelve ser poeta"]; Ulysses

12 Para estas tablas, *cfr. ibid.*, pp. 126 y 211.

13 *Ibid.*, p. 210.

14 *Idem.*

["El desterrado"]; an unknown saxon warrior ("Brunamburh, 937 A. D."); an unknown inquisitor ["El inquisidor"]; an unknown conquistador ["El conquistador"]; the Altamira painter ["El advenimiento"]; the Caliph Omar ["Alejandría, 641 A. D."]; Alonso Quijano ["Ni siquiera soy polvo"]; and Descartes ["Descartes"].[15]

Como puede verse, Jones declara que su catálogo no incluye necesariamente todos los monólogos de Borges ("Among the speakers are [...]"). Por otro lado, no incluye los nombres de los poemas, sino las *personae*. Esto no parecería representar un problema; como podrá verse, hemos puesto después de cada "hablante", entre corchetes, el título del poema al que suponemos se refiere Jones. No obstante, esto no es tan sencillo como parece porque se podría argumentar que, por ejemplo, "Hengist, the Jutish king of Kent", al que Jones se refiere, aparece no sólo en el texto "*Hengist Cyning*", sino también en "Hengist quiere hombres (449 A. D.)", de *El oro de los tigres* (*OP* 78, pp. 401-402), lo cual podría poner en duda nuestra selección del primero. En casos similares se encuentran, por ejemplo, Dios, Heráclito, Ulises y Alonso Quijano, que también tienen otros poemas dedicados a ellos, además del que hemos puesto entre corchetes en la cita; con respecto a estos personajes podemos citar, respectivamente, "Juan, 1, 14", de *El otro, el mismo* (*OP* 78, p. 209); "Heráclito"[16] de *La moneda de hierro* (*OP* 78, p. 496); "Odisea, libro vigésimo tercero" de *El otro, el mismo* (*OP* 78, p. 213), y "Sueña Alonso Quijano", de *La rosa profunda* (*OP* 78, p. 435).

La razón por la que nos inclinamos por unos títulos y no por otros para definir la lista de Jones no es sólo porque éstos se en-

15 J. Jones, *op. cit.*, p. 210.

16 Confróntense este título ("Heráclito") y el anterior ("Juan, 1, 14") con los que incluimos entre corchetes en la cita de Jones con respecto a los mismos personajes y se notará otra de las características de la poesía de Borges: la presencia de poemas con los mismos títulos y temas que, sin embargo, tienen un desarrollo distinto en cada caso.

cuentren en la lista de Cervera, aunque no sería del todo injusto invocarla (finalmente, ello mostraría una coincidencia entre los dos autores). La verdadera razón es que estos poemas están en *nuestra* lista (con la excepción de "Heráclito", del que ya hablaremos más adelante), lo cual implica que los hemos leído como monólogos y que nos parece probable que Jones lo haya hecho así también. En este sentido, la lista de Cervera proporciona una especie de comprobación parcial (pero sólo puede haber comprobaciones parciales).

No obstante, es conveniente, al menos en uno de estos casos, adelantar por qué consideramos haber elegido el poema correcto yendo directamente al texto borgesiano. Tomemos el caso de los poemas en los que Hengist tiene un papel central ("*Hengist Cyning*" y "Hengist quiere hombres"). "*Hengist Cyning*" se compone de dos partes con un subtítulo cada una. La primera, que ocupa sólo cuatro versos del poema, tiene como subtítulo "Epitafio del rey", y dice: "Bajo la piedra yace el cuerpo de Hengist" (v. 1); en la segunda parte, titulada "Habla el rey", el guerrero sajón parece asumir la voz del poema, que le es cedida por el subtítulo mismo ("Habla el rey"): "Bajo los cielos yo fui Hengist el mercenario" (v. 7). En "Hengist quiere hombres", en cambio, la voz poética se refiere al héroe siempre en tercera persona (el primer verso es idéntico al título) y en el último verso incluso se diferencia explícitamente de él: "Hengist los quiere (pero no lo sabrá) para que yo trace estas letras". La voz se sitúa como una consecuencia de las acciones de Hengist, pero también se identifica con un sujeto que escribe. Por último, Paul Cheselka, que no se dedica en particular a estudiar los monólogos de Borges, llama a "*Hengist Cyning*" "monólogo dramático",[17] del mismo modo que algunos

17 Dice Cheselka: "'*Hengist Cyning*' ('Hengest the King') is divided into the inscription on the king's tomb and a dramatic monologue spoken by the dead king himself" (Paul Cheselka, *The Poetry and Poetics of Jorge Luis Borges*, Peter Lang, Darmstadt, 1987 (Series 2. Romance Languages and Literatures, 44), p. 179).

otros críticos de los que hablaremos más adelante reconocen en algunos de los poemas de los *corpora* que un personaje determinado es la voz de un poema en particular. Por razones como éstas hemos escogido los poemas que aparecen en corchetes en la cita, pero ya nos referiremos a ellos en mayor detalle.

Por lo pronto conviene notar que Jones y Cervera están de acuerdo en la mayor parte de las composiciones que han elegido (recuérdese, además, que el catálogo de Jones simplemente menciona algunos ejemplos de los monólogos de Borges). Trece poemas hay en común en las dos listas, lo cual es casi la totalidad de la de Jones y casi la mitad de la de Cervera. Estos textos son: "Poema conjetural", "Alexander Selkirk", "*Hengist Cyning*", "Juan, 1, 14", "El guardián de los libros", "El advenimiento", "Tamerlán", "Browning resuelve ser poeta", "Brunanburh, 937, A. D.", "El conquistador", "Alejandría, 641 A. D.", "Ni siquiera soy polvo" y "Descartes". Estos trece poemas constituyen también parte de nuestro propio *corpus*; acaso de este acuerdo triple podríamos decir que constituyen los monólogos más reconocibles de Borges.

En cuanto a los otros textos que, consideramos, completan el breve catálogo de Jones, "El desterrado (1977)" se encuentra también en el nuestro pero no en el de Cervera, mientras que "Heráclito", de *Elogio de la sombra* (*OP* 78, pp. 315-316) no se encuentra ni en éste ni en el de Cervera. La identificación de la voz poética del primero de estos textos con Ulises es completamente explícita, de ahí que la incluya en este conjunto de monólogos. Dice el poema: "En el confín del orbe yo, Ulises,/ descendí a la casa de Hades".

El caso de "Heráclito" nos parece mucho más complicado.[18] Veamos algunos versos del texto:

18 Como apuntamos, hay otro poema con el título "Heráclito" en la obra poética de Borges, que se encuentra en *La moneda de hierro* (*OP* 78, p. 496). La voz de este texto, sin embargo, es similar a la del poema "El otro tigre" de *El hacedor* (*OP* 78, pp. 132-133). La de "Heráclito" habla del filósofo en tercera persona ("Heráclito camina por la

El segundo crepúsculo.
La noche que se ahonda en el sueño.
La purificación y el olvido.
El primer crepúsculo.
La mañana que ha sido el alba.
El día que fue la mañana.
El día numeroso que será la tarde gastada.
El segundo crepúsculo.
[...]
El alba sigilosa y en el alba
la zozobra del griego.
[...]
El río me arrebata y soy ese río.
De una materia deleznable fui hecho, de misterioso
[tiempo.
Acaso el manantial está en mí.
Acaso de mi sombra
surgen, fatales e ilusorios, los días.
(vv. 1-8, 12-13 y 23-27)

El poema se refiere inicialmente al ciclo terrestre que produce el día y la noche y finaliza con una reflexión de la propia voz poética en torno a lo que la constituye esencialmente. Lo que necesitamos para estar de acuerdo con Jones sobre la identidad de la *persona* es encontrar evidencia en el texto que nos permita identificar la voz con el filósofo griego. Los datos que el texto proporciona no nos parecen concluyentes. Es cierto que la reflexión final de la voz y el uso de la imagen del río para expresarla coinciden

tarde/ de Éfeso", vv. 1-2) y después se hace consciente de que esta figura no es más que una construcción verbal creada presumiblemente por la voz, una figura identificable por Borges ("Heráclito no tiene ayer ni ahora./ Es un mero artificio que ha soñado/ un hombre gris a orillas del Red Cedar,/ un hombre que entreteje endecasílabos/ para no pensar tanto en Buenos Aires/ y en los rostros queridos. Uno falta", vv. 22-27).

totalmente con lo que sabemos del pensamiento de Heráclito; no obstante, ello no quiere decir que la voz tenga que identificarse necesariamente con este personaje histórico. Ésta puede tan sólo redescubrir la experiencia de Heráclito y asumirla. De hecho, la voz parece por completo consciente de su distancia con respecto al filósofo al referirse a "la zozobra del griego", que en ese momento comprende.

No obstante, podría decirse que "el griego" al que se refiere el texto no es Heráclito, sino un individuo cualquiera de este pueblo en el que la *persona* (el filosófo griego) proyecta sus dudas. Sin embargo, es difícil decidir sobre esto, principalmente porque el texto no aporta más datos que nos permitan identificar sin reservas la voz con Heráclito.[19]

Zunilda Gertel ha sugerido una solución que negocia con ambas posibilidades de lectura. Gertel es de la opinión de que la *persona* del poema es, en efecto, el filósofo griego, pero sólo después del verso trece. Según Gertel: "la referencia está indeterminada en la alusión introductora del monólogo, pero es indudable que el hablante lírico se identifica con Heráclito —el Mismo, el Otro— y es él quien habla. El monólogo comprende los últimos catorce versos del poema".[20] Según Gertel, la voz cambia aunque no tengamos dos puntos antes de esta parte del texto o comillas que lo contengan.

19 La importancia de los elementos que permiten redondear al personaje es clara en el caso de "Descartes", un poema del *corpus* sobre otro filósofo con una caracterización casi tan ambigua como la que hay en "Heráclito". La voz nunca se identifica realmente con Descartes, pero los datos que proporciona pertenecen a la vida de éste, por lo que el lector puede decidir que la *persona* es representación del filósofo francés (si no lo fuera, ¿por qué acordarse de esos episodios y no de otros?). En un sentido, este poema podría verse como la contraparte de "Heráclito". Mientras que este último estaría a punto de ser un monólogo, "Descartes" estaría a punto de no serlo. Un comentario más completo del poema puede verse en la siguiente sección.

20 Z. Gertel, "Heráclito", en A. Flores (ed.), *op. cit.*, pp. 298-299.

Para reflexionar más a fondo sobre la opinión de Gertel, conviene pasar ahora a comentar los tres poemas de la lista de Cervera con "sujeto explícito identificable" que no están incluidos en este *corpus*. Éstos son "Camden, 1892" de *El otro, el mismo* (*OP* 78, p. 233), "Emerson" de *El otro, el mismo* (*OP* 78, p. 231) y "*The Unending Rose*" de *La rosa profunda* (*OP* 78, p. 459).

Los tres textos se caracterizan precisamente por tener una estructura similar a la que Gertel sugiere para "Heráclito"; se trata de poemas que se inician con una voz en tercera persona que luego da paso a la de la *persona*. Sin embargo, en estos tres textos, la voz siempre es introducida de una manera tradicional, ya sea por medio de dos puntos de comillas o por medio de comillas y un guión. Este conservadurismo en la puntuación, típico de los textos de Borges, puede servirnos para argumentar que en realidad en "Heráclito" no hay evidencia de que estén presentes dos voces.

Consideremos a "Camden, 1892", a "Emerson" y a "*The Unending Rose*". A primera vista, no se podría tener razón en negarles el estatus de monólogos dramáticos si su voz poética se identificara con un personaje histórico o imaginario. En el caso de estos poemas, sin embargo, esta voz no es la única del poema, sino que es introducida por otra en tercera persona. Veamos uno de estos textos; por ejemplo, "Emerson":

> Ese alto caballero americano
> cierra el volumen de Montaigne y sale
> en busca de otro goce que no vale
> menos, la tarde que ya exalta el llano.
> Hacia el hondo poniente y su declive,
> hacia el confín que ese poniente dora,
> camina por los campos como ahora
> por la memoria de quien esto escribe.
> Piensa: leí los libros esenciales

y otros compuse que el oscuro olvido
no ha de borrar. Un dios me ha concedido
lo que es dado saber a los mortales.
Por todo el continente anda mi nombre;
no he vivido. Quisiera ser otro hombre.

La presencia de esta tercera persona hace que leamos el poema de una manera diferente a como creo que leeríamos un monólogo dramático. Ésta establece un mundo ficticio en el cual se inserta el personaje del poema. Tal mundo ficticio no se presenta "dramáticamente", sino que es introducido por un narrador que además lo declara imaginado ("por la memoria de quien esto escribe"). Sinfield diría que en este caso un poema como "Emerson" rompe con la finta que ejerce el monólogo y que consiste en presentarse en el mismo nivel de realidad que el nuestro (por medio de la primera persona), pero confrontándonos con un ente imaginado (el personaje). Posiblemente podamos decir que poemas como "Emerson", "Camden, 1892" y "*The Unending Rose*" son los poemas con sujeto explícito no identificable que no son monólogos dramáticos en la lista de Cervera.

Ello no quiere decir que los monólogos dramáticos no puedan tener elementos en tercera persona que nos indiquen quién habla en el poema; recuérdense por ejemplo los dos poemas que vimos al final del capítulo anterior, "Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el conde de Waldstein" y "El lamento del vampiro". Como ocurre en estos textos, tales indicaciones no se encuentran incluidas en el cuerpo del texto, sino en elementos paratextuales como el título ("Habla un busto de Jano", "Browning resuelve ser poeta") o en un epígrafe (el del "Poema conjetural" que ya hemos mencionado: "El doctor Narciso de Laprida, asesinado el día 22 de septiembre de 1829 por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir"). Un caso extremo sería el de un poema del que ya hemos habla-

do, "*Hengist Cyning*". Como se recordará, éste está dividido en dos partes. La primera la constituye el "epitafio" de Hengist, que nos proporciona información sobre el personaje, mientras que la segunda son las palabras dichas por éste. Desde este punto de vista, el poema no sería un monólogo, porque una parte de él no es "dicha" por la *persona*.

Sin embargo, la relación que se establece entre las palabras del rey y el epitafio no es la misma que existe en "Emerson" entre la tercera persona y el personaje. En el segundo caso, las palabras del personaje están subordinadas sintácticamente a las del narrador; en el primero, ambas se encuentran en el mismo plano. A pesar de esto, no dialogan explícitamente, sino que se establece un contraste implícito entre ellas. Esta independencia entre epitafio y voz del rey es la que nos ha llevado a considerar el poema dentro del grupo de monólogos y también, creemos, a Jones y a Cervera. Por otro lado, acaso haya que considerar "*Hengist Cyning*" un ejemplo de lo que G. Byron llama "duologues", un texto en el que "two distinct but related monologues are juxtaposed".[21]

A excepción de estos tres, los otros poemas de la lista de Cervera se encuentran en ésta. Hemos hablado ya de "Heráclito", el único poema en el que nuestra lista difiere de la de Jones. Sólo nos queda hablar de aquellos que hemos agregado. Empezaremos por las "monedas" de "Quince monedas" y "Unas monedas". De acuerdo con Cervera, estos textos están deliberadamente fuera de su lista porque constituyen, junto con los otros textos de estas secciones, subconjuntos de poemas que deben ser considerados dentro de su propio contexto. Pero ésta no nos parece razón suficiente para dejarlos de lado. Los textos de "Museo", que tanto Cervera como nosotros incluimos en nues-

21 G. Byron, *op. cit.*, p. 97.

tras listas, también están incluidos en una sección aparte dentro de un poemario, y se relacionan en ella con otros textos que no nos parecen monólogos.[22] Sin embargo, ello no impide a Cervera ponerlos en su conjunto de monólogos. Por otro lado, todos los poemas de las tres listas están relacionados con los demás de su poemario particular, y no por ello los dejaremos fuera. Por esta razón, decididimos incluir nueve textos de las "Quince monedas" y uno de "Unas monedas", pues consideramos que no todos los textos que integran estas secciones pueden ser leídos como "monólogos dramáticos".

La diferencia entre las voces poéticas de los poemas de estos apartados puede verse si comparamos "Un poeta menor" con "El desierto", ambos de "Quince monedas" (*OP* 78, pp. 430 y 429, respectivamente). Citamos aquí ambos en su totalidad:

22 Los textos de "Museo" que no son necesariamente monólogos dramáticos son "Del rigor en la ciencia" (*OC* 74, p. 847) e "*In memoriam* J. F. K." (*OC* 74, p. 853). Ambos textos están escritos en tercera persona. El primero relata la historia de un mapa tan exacto que tiene el tamaño del territorio que representa ("[...] En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. [...] los Colegios de Cartógrafos levantaron un mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él"); el segundo, trata del asesinato de J. F. Kennedy y presenta la bala que lo mató *sub quadam specie aeternitatis*, igualándola con la que mató a Lincoln y con la daga que mató a César ("Antes, la bala fue otras cosas, porque la transmigración pitagórica no sólo es propia de los hombres. [...] Y será muchas cosas que hoy ni siquiera imaginamos y que podrán concluir con los hombres y su prodigioso y frágil destino"). Importa, sin embargo, recordar que "Museo" forma parte de un proyecto desarrollado por Borges y Bioy Casares entre 1936 y 1946. En esta época, publicaron en las revistas *Destiempo* y *Anales de Buenos Aires* una sección de nombre "Museo" que reunía citas, algunas de las cuales parecían ser auténticas y otras apócrifas. Dichos textos han sido recopilados recientemente en Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Museo*, Emecé, Buenos Aires, 2002, que incluye otros textos escritos conjuntamente por los dos autores, como el famoso folleto sobre "La leche cuajada de la Martona". De la posible autenticidad o apocrifidad de los textos de "Museo" hablaremos más adelante.

La meta es el olvido.
Yo he llegado antes.
("Un poeta menor")

El espacio sin tiempo.
La luna es del color de la arena.
Ahora, precisamente ahora,
mueren los hombres del Metauro y de Tannenberg.
("El desierto")

La voz del segundo de estos textos se concentra en objetos y hechos exteriores a ella. Posiblemente esto contribuye a realzar la sensación de eternidad trascendente que el texto parece sugerir.[23] La voz del primer texto, por otro lado, es casi tan sutil y tan anónima en su generalidad como la del otro; sin embargo, cobra una tenue vida al asumir implícitamente ("Yo he llegado antes") la identidad del "poeta menor" al que se refiere el título. Muchos de los textos de Borges trabajan con una caracterización mínima.

Otros poemas incluidos en el presente *corpus* que no se encuentran en el de Cervera son "Habla un busto de Jano" y "Signos". Las *personae* de estos textos no son identificables con seres humanos, sino con objetos, como es el caso del poema "Una llave en East Lansing", que Cervera sí incluye.[24] El título del primero

23 Esta sensación de eternidad es realzada también por la historia textual de este poema. En *OC* 74 y *OP* 78 leemos "Tannenberg", pero la palabra se sustituye por "Trafalgar" en *La rosa profunda*, Emecé, Buenos Aires, 1975, p. 57 (ésta es también la lección que recoge Bernès para la traducción de las "Trece Monedas" de *El oro de los Tigres* en *op. cit.*, p. 264). Parece como si los nombres cambiaran pero no ese instante eterno en el que ocurren eventos que, a final de cuentas, son idénticos.

24 El hecho de que las *personae* de estos textos sean representaciones de objetos y no de seres humanos puede crear alguna confusión. El lector podría decir que se trata de ejemplos de prosopopeya, no de monólogos dramáticos. Estaríamos de acuerdo con esta posible objeción, pero haríamos dos salvedades. En primer lugar, el lector estaría pensando en el concepto de *prosopopeya* que usamos actualmente; es decir, el recurso de

de estos dos poemas es bastante claro en la relación que establece entre la voz del poema y el objeto, mientras que en el otro caso la *persona* se construye por medio de un epígrafe y adjetivos que la voz se adjudica. El epígrafe reza "Hacia 1915, en Ginebra, vi en la terraza de un museo una alta campana con caracteres chinos. En 1976 escribo estas líneas". La voz dice en los versos iniciales:

> Indescifrada y sola, sé que puedo
> ser en la vaga noche una plegaria
> de bronce.

Los adjetivos son femeninos; el material es el bronce; de tal modo que la voz puede ser identificada con la campana a la que se refiere el epígrafe.

Tres poemas más agregamos a nuestro catálogo y éstos son "Al hijo", "El suicida" y "Milonga de Manuel Flores". La *persona* del primero es la figura arquetípica del padre:

> No soy yo quien te engendra. Son los muertos.
> Son mi padre, su padre y sus mayores;
> son los que un largo dédalo de amores
> trazaron desde Adán y los desiertos
> de Caín y de Abel, en una aurora
> tan antigua que ya es mitología,

---

dar la palabra a un objeto o a un animal y cuyo ejemplo arquetípico es encontrado en las fábulas. La significación que se ha usado en este trabajo, sin embargo, es ligeramente diferente, pues designa la adopción retórica de la voz de otro, sea objeto o ser humano. En este sentido más amplio, no sólo estos tres textos son ejemplos de prosopopeya, sino todos los que constituyen nuestro *corpus*. Como ya se ha dicho, el monólogo dramático es considerado aquí un tipo de prosopopeya en verso que, a diferencia de la prosopeya clásica o anterior al Renacimiento, va generalmente en contra del decoro que hace que un personaje alto hable en un tono elevado o que uno bajo lo haga en el correspondiente.

y llegan, sangre y médula, a este día
del porvenir, en que te engendro ahora.
(vv. 1-8)

Como puede verse, la identificación entre voz y figura paterna es completamente clara ("a este día [...] en que te engendro ahora"). Véanse ahora los últimos cinco versos de "El suicida":

Borraré la acumulación del pasado.
Haré polvo la historia, polvo el polvo.
Estoy mirando el último poniente.
Oigo el último pájaro.
Lego la nada a nadie.
(vv. 7-11).

La voz no nos habla explícitamente de suicidio; habla, sin embargo, de anular el mundo, lo cual logrará anulando su conciencia, es decir, suicidándose.

Con respecto a Manuel Flores, conviene en este momento citar las primeras dos estrofas:

Manuel Flores va a morir.
Eso es moneda corriente;
Morir es una costumbre
que sabe tener la gente.

Y sin embargo me duele
decirle adiós a la vida,
esa cosa tan de siempre,
tan dulce y tan conocida.
vv. (1-8)

Como podrá verse, la primera estrofa está en tercera persona ("Manuel Flores va a morir"), mientras que la segunda está en primera y es probablemente enunciada por Manuel Flores ("me duele/ decirle adiós a la vida"). El lector del texto debe decidir si se trata de dos personas o de una sola. Sin embargo, ya que esta decisión está íntimamente relacionada con nuestra interpretación del texto, dejamos esto para la siguiente sección de este trabajo, que es también su parte principal y final.

Los monólogos dramáticos de Borges: una lectura

Corresponde ahora analizar, individual y globalmente, los poemas que integran el *corpus* del presente trabajo para llegar a una interpretación no sólo de éstos, sino también del proceso de lectura que llevaré a cabo. Como hemos visto al referirnos al estado textual de la obra de Borges, ésta no tiene necesariamente una existencia estable. Lectores como Bernès intentan fijar los textos de acuerdo con sus criterios, pero éstos parecieran resistirse a los esfuerzos de aquéllos. Lo mismo podemos decir de la tarea de análisis e interpretación de un poema. Los monólogos dramáticos de Borges nos presentan *personae* difusas o múltiples que el lector puede concretar por medio de su acto interpretativo. En este sentido, los poemas se han prestado a ser clasificados en dos grandes categorías. Se ha escogido como tótem para cada categoría una criatura fantástica. Para la primera, Baldanders, cambiante avatar alemán de Proteo; para la segunda, el Golem, sirviente creado por obra del poder de la palabra. En la primera categoría se encuentran aquellos textos cuya *persona* se revela múltiple o, por lo menos, doble; en la última, aquellos en los que ésta aparece como una ficción, o como un sueño de otro o de sí misma. Entre ambas se encuentra una breve categoría de transición cuyo tema es la forma en la que la realidad parece imponerse tanto a

la pluralidad del ser como a su concreción por medio del proceso imaginativo.

Cabe aclarar que el hecho de que un poema se encuentre en una de las categorías no quiere decir que sólo puede pertenecer a ésa en particular. El análisis del *corpus* se mueve entre la pluralidad y la unidad creada que representan estas figuras fabulosas y tratará de mostrar cómo los poemas pueden ser leídos no sólo como exposiciones de estos temas, sino como representaciones de ellos. El lector no sólo lee sobre la pluralidad y la unidad soñada, sino que es confrontado en su lectura de estos poemas con la experiencia de estos temas.

Múltiples personalidades: Baldanders

En *El libro de los seres imaginarios* se encuentra la descripción de Baldanders, criatura que aparece en *Simplicius Simplicissimus*, la novela picaresca de Grimmelshausen:

> En un bosque, el protagonista da con una estatua de piedra [...]. La toca y la estatua le dice que es Baldanders y toma las formas de un hombre, de un roble, de una puerca, de un salchichón, de un prado cubierto de trébol, de estiércol, de una flor, de una rama florida, de una morera, de un tapiz de seda, de muchas otras cosas y seres, y luego, nuevamente, de un hombre (OCC, *El libro de los seres imaginarios*, p. 591).

En muchos de los monólogos dramáticos de Borges, la pluralidad se representa como una escisión de la personalidad. Empezaremos por dos poemas cuyas *personae* son símbolos de una personalidad dividida, "El espía" y "Habla un busto de Jano". El primero de estos poemas no empieza con una voz en primera persona hablando sobre ella misma, sino que habla sobre los "otros", los héroes:

En la pública luz de las batallas
otros dan su vida a la patria
y los recuerda el mármol.
Yo he errado oscuro por ciudades que odio.
(vv. 1-3)

El cuarto verso introduce al "yo" y algunos atributos que permiten identificarlo con el sustantivo que da título al poema.[25] Nótese el contraste del sustantivo "luz" del primer verso, relacionado con los héroes, con el adjetivo "oscuro" del cuarto, que la *persona* se aplica a sí misma; la permanencia del "mármol" de las estatuas de los próceres con el "errar" del personaje. Recuérdese, por otro lado, que la palabra *errar* no sólo significa "deambular", sino también "equivocarse". En contraste con la memoria en la que vivirán los próceres, el espía —si realiza debidamente su trabajo— habrá de ser olvidado. De hecho, el texto no nos habla de un espía específico, sino de una figura que sólo se identifica por el ejercicio de esa labor cuya naturaleza es el ocultamiento. En este sentido, el poema representa a un individuo doble pero difuso. La duplicidad, curiosamente, está representada, además, por la aparición del poema no sólo en *La rosa profunda*, sino en *La cifra*, y por el cambio de pasado a presente en el último verso, aspectos a los cuales ya se ha hecho referencia.

En "Habla un busto de Jano", evidentemente, la naturaleza doble salta a la vista desde la primera mención al dios romano, a tal punto que se podría decir que éste es uno de los símbolos de la duplicidad. Nos encontramos aquí con una figura de carácter casi arquetípico. Pero el desdoblamiento se enfatiza si consideramos que en el texto no nos habla el dios mismo, sino una escultura, una copia de él. Por si fuera poco, el texto parece confrontarnos

25 Como se verá, muchos poemas utilizan esta técnica de presentación de la voz: la tercera persona inicial se convierte en primera y en personaje de su poema. El epítome de esta técnica es, en nuestra opinión, "Él", del que hablaremos en breve.

con dos voces en el poema; una, la primera, parece segura de sí misma, e imperiosa declara que se le rinda el honor que merece quien ve todo:

> Nadie abriere o cerrare alguna puerta
> sin honrar la memoria del Bifronte
> que las preside. Abarco el horizonte
> de inciertos mares y de tierra cierta.
> (vv. 1-4)

Sin embargo, como suele suceder en la obra de Borges, el tener un don no implica en lo absoluto la felicidad, como expresa el cambio de tono —la otra voz— que comienza en el verso 6:

> Mis dos caras divisan el pasado
> y el porvenir. Los veo y son iguales
> los hierros, las discordias y los males
> que alguien pudo borrar y no ha borrado
> ni borrará. Me faltan las dos manos
> y soy de piedra inmóvil. No podría
> precisar si contemplo una porfía
> futura o la de ayeres hoy lejanos.
> Veo mi ruina: la columna trunca
> y las dos caras, que no se verán nunca.
> (vv. 5-14).

El cambio se debe a que el busto no es capaz de ordenar sus percepciones en una secuencia temporal (vv. 10-12). La incapacidad de distinguir, sin embargo, no viene sólo de la igualdad entre pasado y futuro ("son iguales/ los hierros, las discordias y los males" en los vv. 6 y 7) sino precisamente de la duplicidad misma de la *persona* ("No podría/ precisar si contemplo una porfía/ futura o la de ayeres hoy lejanos" en los vv. 10-12). La

impotencia de la *persona* se ve enfatizada por el hecho de que le "faltan las dos manos/ y [es] de piedra inmóvil" (vv. 9 y 10). Su destino final es la ruina ("La columna trunca" del verso 13). Los versos 9 y 10 constituyen la parte esencial del poema porque le recuerdan al lector que la *persona* no es sino una imagen verbal de la imagen escultórica de un dios finalmente caduco, puesto que el que rige sobre los destinos del universo y del busto es "Alguien" (v. 8) más. La *persona* no es sino el reflejo —el doble— de un reflejo de un dios soñado, incapaz por su naturaleza de ordenar la información del mundo que lo rodea. El lector, echando mano de su "suspension of disbelief", ha creído temporalmente en esta representación (el poema) de una representación (el busto) de un dios descontinuado. "Habla un busto de Jano" nos hace conscientes del carácter ficticio —soñado— del personaje representado en el texto, y también del poder de la palabra para crear en nuestras mentes imágenes de otros por múltiples que éstos sean.

La duplicación se vuelve multiplicidad en un poema como "Al hijo". El texto trae a la memoria la frase de los heresiarcas de Tlön, según la recuerda el personaje ficticio identificado con Bioy Casares en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", de *Ficciones*, que reza: "los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres" (*OC* 74, p. 431). La conciencia de la paternidad multiplica el número de los hombres para la *persona*, porque este acto le hace consciente de que él ha sido engendrado por otros y éstos, a su vez, por otros:

> No soy yo quien te engendra. Son los muertos.
> Son mi padre, su padre y sus mayores;
> son los que un largo dédalo de amores
> trazaron desde Adán y los desiertos
> de Caín y de Abel, en una aurora
> tan antigua que es ya mitología,

y llegan, sangre y médula, a este día
del porvenir, en que te engendro ahora.
(vv. 1-8)

El acto de engendrar es adjudicado por la *persona* no a ella misma, sino a todos sus ancestros ("No soy yo quien te engendra. Son los muertos") por medio de una sustitución de ésta por aquéllos. El sustantivo plural "muertos" se desglosa en otros tres, dos singulares y otro nuevamente plural ("mi padre, su padre y sus mayores"). Presente y futuro se conjugan por la combinación de palabras que aluden a estos dos tiempos ("este día del *porvenir* en que te engendro *ahora*", el subrayado es nuestro). Esto produce la impresión de que la *persona* es en realidad un conglomerado de individualidades en el que vida y muerte se encuentran. Estas individualidades se convierten en predicados nominales del padre en la segunda parte del poema:

Siento su multitud. Somos nosotros
y, entre nosotros, tú y los venideros
hijos que has de engendrar. Los postrimeros
y los del rojo Adán. Soy esos otros,
también. La eternidad está en las cosas
del tiempo, que son formas presurosas.
(vv. 9-14)

Conviene prestar atención a dos oraciones, "somos nosotros" y "soy esos otros". En el primer caso, el sujeto es la primera persona del plural y el verbo está en la forma correspondiente; en el segundo, el sujeto y el verbo están en singular, pero el predicado nominal es plural. Por otro lado, "los otros" y "nosotros" son palabras prácticamente opuestas y, sin embargo, la *persona* termina identificándose con lo inidentificable, con lo que es ajeno, con lo "otro", con todo.

Si en el caso del poema anterior la *persona* se multiplica gradualmente, "Milonga de Manuel Flores" y "Tamerlán (1336-1405)" presentan al lector voces divididas desde el principio. En "Manuel Flores", la voz se presenta en la primera estrofa como una en tercera persona, que habla de la próxima muerte de Manuel Flores (uno de los compadritos de Borges)[26] y de la cotidianidad de la muerte:

Manuel Flores va a morir.
Eso es moneda corriente;
morir es una costumbre
que sabe tener la gente.
(vv. 1-4)

En la segunda estrofa, la voz cambia a primera persona:

Y sin embargo me duele
decirle adiós a la vida,
esa cosa tan de siempre,
tan dulce y tan conocida.
(vv. 5-8)

El hecho de que la voz se refiera a su propia muerte nos permite emparentarla con Manuel Flores, constituyéndola como una *persona*. La tercera estrofa ("Miro en el alba mis manos...")

26 Además en este poema, se menciona a Flores dos veces en *Evaristo Carriego*; primero, en una nota a pie de página, incluido en la lista de compadritos de la "Parroquia del Socorro": "Avelino Galeano (del Regimiento Guarda Provincial). Alejo Albornoz (muerto en pelea por el que sigue, en calle Santa Fe). Pío Castro. Ventajeros, guapos ocasionales: Tomás Medrano. Manuel Flores" (*OC* 74, p. 128). Y después, dentro del cuerpo del texto, se hace alusión a alguien que podemos pensar que es nuestro Flores: "Podía no ser fuerte: uno de los guapos de la Primera, el Petiso Flores, era un tapecito a lo víbora, una miseria, pero con el cuchillo una luz" (*OC* 74, p. 129).

y la quinta usan también esta primera persona, pero no la cuarta ("Vendrán los cuatro balazos..."), ni la sexta, que es una repetición de la primera. Cito a continuación las estrofas cuatro y cinco:

Vendrán los cuatro balazos
Y con los cuatro el olvido;
Lo dijo el sabio Merlín:
Morir es haber nacido.

¡Cuánta cosa en su camino
estos ojos habrán visto!
Quién sabe lo que verán
después que me juzgue Cristo.
(vv. 13-20)

Se le presenta aquí al lector el dilema de si debe entender que la misma voz —la *persona* de Manuel Flores— habla a lo largo de las seis estrofas o si se trata de dos voces, una no identificada y la otra de Manuel Flores, que dialogan sobre la muerte del último.

No deja de haber argumentos a favor de pensar que en el poema hay dos voces. En primer lugar, podríamos considerar el género mismo dentro del cual se inserta el texto. Como su título lo indica, se trata de una milonga, un tipo de composición no muy lejano del romance, o del corrido, en el que no es imposible la coexistencia de dos voces que dialogan. Pensemos, por ejemplo, en los siguientes versos del "Romance sonámbulo":

Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando,

desde los puertos de Cabra.
Si yo pudiera, mocito,
este trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
(vv. 25-34)[27]

En el mismo libro de García Lorca hay numerosos ejemplos de este fenómeno, como en el "Romance de la luna luna", en el de "la pena negra" o en el de "Thamar y Amnón". Esto no deja de pasar en la poesía tradicional, y como ejemplos podríamos pensar en el "Romance de Abenámar" o en el "Corrido de Valentín Mancera".

Sin embargo, a diferencia de lo que pasa en las transcripciones convencionales de los romances, en el poema de Borges no hay ninguna indicación tipográfica que nos haga suponer que se trata de dos voces: ni guiones ni comillas ni un título que establezca dicha situación. En el contexto de la poesía del siglo XX la ausencia de puntuación no significa necesariamente una ausencia de diálogo. No obstante, los textos de Borges son, en general, conservadores en este aspecto, mucho más que los de Lorca. De hecho, el mismo Borges usa estos guiones en otra de sus milongas, la titulada "¿Dónde se habrán ido?", también de *Para las seis cuerdas:*[28]

¿Dónde están los que a la guerra
marchaban en batallones?
¿Dónde están los que morían
en otras revoluciones?

27 Federico García Lorca, "Romance sonámbulo", en *Poesía*, Miguel García Posada (ed.), Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Valencia, 1996, p. 421.

28 Recuérdense también con respecto a este conservadurismo editorial los poemas de los que hablamos en la primera sección de este capítulo y que Cervera incluye en su lista, "Camden, 1892", "Emerson" y "*The Unending Rose*".

—No se aflija. En la memoria
de los tiempos venideros
también nosotros seremos
los tauras y los primeros.
(*OP* 78, p. 285, vv. 13-20)

En nuestra lectura del poema, la voz le pertenece a un mismo personaje, que se distancia y se acerca a sí mismo por medio de los pronombres que elige usar para referirse a él. El texto es similar desde este punto de vista a un tango de Villoldo, "a milonguero and author of those festive tangos which Borges likes and which scholars argue are derived from the milonga".[29] El poema es sobre Calandria, un compadrito a quien Borges tambien le dedica una de las composiciones de *Para las seis cuerdas*. El tango de Villoldo dice así:

Aquí tienen a Calandria
que es un mozo de renombre,
el que cantando milongas
siempre se hace respetar.
Por más guapo y cuchillero,
porque en casos apurados
sé manejar el acero.[30]

Como en "Manuel Flores", la voz cambia de tercera a primera persona en forma abrupta, pero no parece necesario decir que se trata de dos personajes distintos. Acaso el "Calandria" que enuncia el tango habla en tercera persona porque piensa que distanciándose de sí mismo puede parecer más "modesto" al referirse a

29 Ana Cara-Walker, "Borges' Milongas: The Chords of Argentine Verbal Art", en C. Cortínez (ed.), *op. cit.*, p. 289.

30 *Ibid.*, pp. 289-290.

sus propias virtudes, o bien, todo lo contrario, porque su orgullo lo lleva a proyectarse como figura legendaria.

Algo similar ocurre en el caso del poema sobre Manuel Flores. Algunas de las cosas dichas por la primera persona identificable con Manuel Flores nos sugieren igualar la voz de las seis estrofas. Ésta dice en la tercera estrofa:

> Miro en el alba mis manos,
> miro en las manos las venas;
> con extrañeza las miro
> como si fueran ajenas.
> (vv. 9-12)

A punto de morir, Manuel Flores pasa por un proceso de extrañamiento de su propio cuerpo. El referente de "las" en el verso 11 no es del todo preciso (¿se refiere a "manos" o a "venas"?). Las palabras *extrañeza* y *ajenas* señalan la separación de la voz de su cuerpo que se repite en la quinta estrofa con los versos "¡Cuánta cosa en su camino/ estos ojos habrán visto!". Gracias a la metonimia, el observador se convierte en sus puros ojos. Este proceso de extrañamiento puede ser resultado de la cercanía de la muerte, y lo puede llevar a hablar en tercera persona de sí mismo, tratando de ver el momento final de su vida como algo ajeno y muy común (y de ahí versos como "morir es una costumbre/ que sabe tener la gente" en la primera y la última estrofa y "lo dijo el sabio Merlín: morir es haber nacido" en la cuarta).[31]

31 Nos parece que este tipo de despersonalización no es extraña a la obra de Borges. Con respecto a "A Prayer", un texto de Borges leído en la Universidad de Winsconsin, Thomas E. Lyon nos dice: "In the first sentence, the poet indicates that his mouth regularly recited the Lord's Prayer. He is removed personally; it is his mouth, not his mind, or heart, which pronounces this rote prayer" (Thomas E. Lyon, "Intimations on a Possible Immortality: Ambiguity in *Elogio de la sombra*", en C. Cortínez [ed.], *op. cit.*, p. 298). El texto al que Lyon se refiere es "Una oración", y está en *Elogio de la sombra* (*OP* 74, p. 1014); la parte que menciona dice: "Mi boca ha pronunciado y pronunciará,

Conviene decir aquí que este recurso de presentar primero una voz aparentemente desindividualizada que toma forma gradual o abruptamente es una característica de la poesía de Borges, como ya hemos anunciado antes. Este fenómeno es comentado por Zunilda Gertel:

> En los poemas de *Elogio de la sombra* (1969) y de *El oro de los tigres* (1971), que significan una culminación en [la] madurez poética [de Borges], el hablante asume una función fundamental en la elucidación de la identidad, específicamente como primera persona. En "Acevedo" y "New England", el yo poético es el portavoz del discurso. Ambos poemas siguen un proceso lírico similar que funciona como sistema en los sonetos borgianos. En los primeros versos, la voz poética, aparentemente en tercera persona, no se manifiesta aún como sujeto preciso e inicia el poema dando una visión descriptivo-narrativa que progresa en el segundo cuarteto. De improviso, en los versos finales irrumpe el *yo* como sujeto y, en ruptura con la lógica precedente, reordena el discurso y lo recrea como íntima posesión, al unificar las diferencias en unidad.[32]

Este recurso está presente también en otros poemas de nuestro *corpus*, como "Él" o "Mateo, 27, 9". Podríamos decir que la abundancia de individuos divididos en la obra de Borges concuerda perfectamente con estos cambios de tercera a primera persona. En el caso específico de Manuel Flores, resulta interesante notar no sólo la sorpresiva sustitución del "él" por el "yo",

---

miles de veces y en los dos idiomas que me son íntimos, el padre nuestro, pero sólo en parte lo entiendo".

32 Z. Gertel, "La identidad como discurso e imagen en la poesía borgiana", en Carlos Cortínez, Jaime Alazraki, Ana M. Barrenechea *et al.*, *Con Borges (texto y persona)*, Torres Agüero, Buenos Aires, 1988, pp. 96-97. Posiblemente esta idea se podría aplicar a "Heráclito", en lugar de argumentar que presenta dos voces, como hemos visto que la misma Gertel hace.

sino la alternancia entre las dos personas verbales. Esta alternancia genera la impresión de un personaje tratando de negociar con la comprensión de su propia muerte. No está de más contrastar a Flores con el busto de Jano; como éste, aquél conoce su futuro. Pero a diferencia de Jano, Flores puede comparar su vida con su próxima muerte en su reflexión.

"Tamerlán (1336-1405)" hace al lector consciente del proceso por medio del cual se construye un personaje. El tema del poema es la facilidad con la que generamos significados y representaciones con base en los datos dados y cómo puede engañarnos la inercia de la interpretación. El título del poema está acompañado de un asterisco que nos remite a una nota al final del libro en la que leemos: "Mi pobre Tamerlán había leído, a fines del siglo XIX, la tragedia de Christopher Marlowe y algún manual de historia" (*OC* 78, p. 410). La nota es contradictoria con el título, porque si Tamerlán vivió entre las fechas que se indican en éste, no pudo haber leído lo que la nota nos dice que leyó en el momento en el que se nos dice. La nota genera confusión en el lector, si es que éste la lee. En la ficción "Pierre Menard, autor del Quijote", de *Ficciones*, el narrador habla de la técnica del "anacronismo deliberado" (*OC* 74, p. 450). Se refiere, por supuesto, a su propio ejercicio de lectura, en el que lee el texto de Cervantes como si hubiera sido escrito por un francés de los siglos XIX y XX. En el presente poema, sin embargo, tendríamos otra manera de entender el término: el texto contiene anacronismos que, como se verá, transforman radicalmente nuestra concepción de la *persona* que se nos presenta.

El poema no inicia con una identificación plena de la voz con Tamerlán. El rasgo distintivo de ésta parece ser la obsesión que tiene con el pronombre personal "yo" y sus derivados, así como su propia sensación de omnipotencia, que raya en lo blasfemo:

Mi reino es de este mundo. Carceleros
y cárceles y espadas ejecutan
la orden que no repito. Mi palabra
más ínfima es de hierro. Hasta el secreto
corazón de las gentes que no oyeron
nunca mi nombre en su confín lejano
es instrumento dócil a mi arbitrio.
(vv. 1-7)

La voz es fácilmente identificable con el conquistador del título, aunque ello no se ha hecho explícito aún. Pero esto ocurre pronto con la inclusión de datos que son más o menos verificables en enciclopedias y, posiblemente, si está al alcance del lector, en la tragedia *Tamburlaine* de Christoher Marlowe, el célebre dramaturgo inglés de la época isabelina.[33] Véanse los siguientes versos:

33 Los datos proporcionados en el texto de Borges coinciden con (pero no sobrepasan, en nuestra opinión) los del Tamerlán histórico. De acuerdo con la *Britannica*: "Timur was a member [...] of a Mongol subgroup that had settled in [...] Uzbekistan [...]. [He] proclaimed himself at Samarkand sovereign of the Chagatai line of khans and restorer of the Mongol empire. [...] His troops occupied Moscow. [...] Khorasan and all eastern Persia fell to him in 1383-85; Fars, Iraq, Azerbaijan, Armenia, Mesopotamia, and Georgia all fell between 1386 and 1394. [...]. The revolts that broke out all over Persia while Timur was away on these campaigns were repressed with ruthless vigour; whole cities were destroyed, their populations massacred, and towers built of their skulls. [...] In 1398 Timur invaded India on the pretext that the Muslim sultans of Delhi were showing excessive tolerance to their Hindu subjects. [...] The army of the Delhi sultan Mahmud Tughluq was destroyed at Panipat on December 17, and Delhi was reduced to a mass of ruins, from which it took more than a century to emerge. [...] Aleppo was stormed and sacked, the Mamluk army defeated, and Damascus occupied (1401), [...] Timur invaded Anatolia, destroyed Bayazid's army near Ankara (July 20, 1402), and captured Smyrna [...]. In 1401 Baghdad was also taken by storm, 20,000 of its citizens were massacred, and all its monuments were destroyed. [...] Timur returned to Samarkand (1404) and prepared for an expedition to China. He set out at the end of December, fell ill [...] and died in February 1405" (*Britannica*). Sobre la tragedia de Christopher Marolwe *Tamburlaine*, se presenta un resumen a continuación que muestra también conexiones con el poema

Yo, que fui un rabadán de la llanura,
he izado mis banderas en Persépolis
y he abrevado la sed de mis caballos
en las aguas del Ganges y del Oxus.
[...]
He derrotado al griego y al egipcio,
he devastado las infatigables
leguas de Rusia con mis duros tártaros,
he elevado pirámides de cráneos,
he uncido a mi carroza cuatro reyes
que no quisieron acatar mi cetro,
he arrojado a las llamas en Alepo
el Alcorán, el Libro de los Libros,
anterior a los días y a las noches.
(vv. 8-11 y 15-23)

La identificación explícita viene después con los versos:

Yo, el rojo Tamerlán, tuve en mi abrazo
a la blanca Zenócrate de Egipto.
(vv. 24-25)

---

de Borges: "Tamburlaine is a man avid for power and luxury and the possession of beauty: at the beginning of part I he is only an obscure Scythian shepherd, but he wins the crown of Persia by eloquence and bravery and a readiness to discard loyalty. He then conquers Bajazeth, emperor of Turkey, he puts the town of Damascus to the sword, and he conquers the sultan of Egypt; but, at the pleas of the sultan's daughter Zenocrate, the captive whom he loves, he spares him and makes truce. In part II Tamburlaine's conquests are further extended; whenever he fights a battle, he must win, even when his last illness is upon him. But Zenocrate dies, and their three sons provide a manifestly imperfect means for ensuring the preservation of his wide dominions; he kills Calyphas, one of these sons, when he refuses to follow his father into battle. Always, too, there are more battles to fight: when for a moment he has no immediate opponent on earth, he dreams of leading his army against the powers of heaven, though at other times he glories in seeing himself as 'the scourge of God'; he burns the Qur'an, for he will have no intermediary between God and himself, and there is a hint of doubt whether even God is to be granted recognition" (*Britannica*).

El símbolo de Tamerlán es una espada caída del cielo (vv. 12-14), reflejo de su poder y también de su, digámoslo así, "destino manifiesto". Pero a éste se opone el "ominoso/ libro no escrito aún" (vv. 31-32) que profetiza su muerte. Como el busto de Jano o Manuel Flores, Tamerlán parece poder ver el futuro. El proceso de resolución del poema se da en los versos 43 y 44:

> En las albas inciertas me pregunto
> por qué no salgo nunca de esta cámara.

Hay un énfasis especial en la palabra *pregunto* del v. 43, en la que por primera vez la *persona* no se ve a sí misma en una posición de dominio o de conocimiento absoluto. En contraste con los espacios ilimitados de las conquistas de Tamerlán, aparece ahora el espacio cerrado y sin movimiento de la "cámara" en la que éste se encuentra. En los siguientes versos se nos invita a suponer que Tamerlán es en realidad un loco encerrado en un manicomio:

> En las albas inciertas me pregunto
> por qué no salgo nunca de esta cámara,
> por qué no condesciendo al homenaje
> del clamoroso Oriente. Sueño a veces
> con esclavos, con intrusos, que mancillan
> a Tamerlán con temeraria mano
> y le dicen que duerma y que no deje
> de tomar cada noche las pastillas
> mágicas de la paz y del silencio.
> (vv. 43-51)

En este momento, algunos elementos que no encajaban necesariamente bien en el contexto, y que el lector había tal vez obviado con incomodidad para dar forma al personaje, se vuelven claros. Entre ellos, está la extrañeza de la nota, por supuesto, pero

también los "carceleros" y las "cárceles" de los primeros versos, y la ciudad "de humo/ y mecheros de gas en las tabernas" (vv. 29 y 30), identificable con el Londres del siglo XIX.

Este poema es, en este sentido, muy similar a "Asterión", la historia de *El Aleph* en la que el lector descubre la identidad del protagonista y narrador —el Minotauro— al llegar al final. La descripción que de este relato hace Laurent Thirouin se puede aplicar muy bien a este poema:

> [...] le jeu de Borges dans la nouvelle est de parsemer le texte d'éléments qui induciront en erreur le lecteur, alors qu'ils sont toujours aisément justifiables dans la perspective de la solution. En même temps, le lecteur a à sa disposition des indices qui semblent rétrospectivement lumineux et qu'il ne va pourtant exploiter.[34]

Por otro lado, la estructura de ambas historias tiene eco también en los textos "Examen de la obra de Herbert Quain" y "El milagro secreto", de *Ficciones*, que plantean narraciones cuyos protagonistas viven en un mundo de imaginación que sólo es descubierto gradualmente por el lector. Herbert Quain escribe una comedia cuyo primer acto es a la vez obra de su protagonista, John William Quigley; en éste, Quigley sublima su patética vida "real", que nos es presentada en el segundo. En "El milagro secreto", Hladík escribe una obra de teatro con un argumento similar; la única diferencia es que el primer acto es la fantasía del loco que vemos —nos dice la ficción— en el segundo.[35]

34 Laurent Thirouin, "Asterion, ou l'impatience de lire", *Poétique*, 55, 1983, p. 285.

35 El argumento de la "comedia heroica" de Quain es el siguiente: "El primer acto [...] ocurre en la casa de campo del general Thrale, C. I. E. [...]. El invisible centro de la trama es Miss Ulrica Thrale, la hija mayor del general. A través del diálogo la entrevemos, amazona y altiva; sospechamos que no suele visitar la literatura; los periódicos anuncian su compromiso con el duque de Rutland; los periódicos

Podría llevarse a cabo otra comparación entre estas cuatro historias. Se podría decir que el Minotauro no está loco y que ésta es una diferencia con la *persona* de Tamerlán, pero finalmente los dos personajes son equiparables porque no son o no quieren o no pueden ser completamente conscientes de cómo son vistos por el resto del mundo. Es interesante notar que, en las obras de

---

desmienten el compromiso. La venera un autor dramático, Wilfred Quarles; ella le ha deparado alguna vez un altivo beso. [...] Hay un ruiseñor y una noche; hay un duelo secreto en una terraza. (Casi del todo imperceptibles, hay alguna curiosa contradicción, hay pormenores sórdidos.) Los personajes del primer acto reaparecen en el segundo –con otros nombres. El 'autor dramático', Wilfred Quarles es un comisionista de Liverpool; su verdadero nombre es John William Quigley. Miss Thrale existe; Quigley nunca la ha visto, pero morbosamente colecciona retratos suyos del *Tatler* o del *Sketch*. Quigley es autor del primer acto. La inverosímil o improbable 'casa de campo' es la pensión judeoirlandesa en que vive, transfigurada y magnificada por él... La trama de los actos es paralela, pero en el segundo todo es ligeramente horrible, todo se posterga o se frustra" (*OC* 74, p. 464). La obra de Hladík tiene el siguiente argumento: "En la primera escena del primer acto, un desconocido visita a Roemerstadt. (Un reloj da las siete, una vehemencia de último sol exalta los cristales, el aire trae una arrebatada y reconocible música húngara.) A esta visita siguen otras; Roemerstadt no conoce las personas que lo importunan, pero tiene la incómoda impresión de haberlos visto ya, tal vez en un sueño. Todos exageradamente lo halagan, pero es notorio –primero para los expectadores del drama, luego para el mismo barón– que son enemigos secretos, conjurados para perderlo. Roemerstadt logra detener o burlar sus complejas intrigas; en el diálogo, aluden a su novia, Julia de Weidenau, y a un tal Jaroslav Kubin, que alguna vez le importunó con su amor. Este, ahora, se ha enloquecido y cree ser Roemerstadt... Los peligros arrecian; Roemerstadt, al cabo del segundo acto, se ve en la obligación de matar a un conspirador. Empieza el tercer acto, el último. Crecen gradualmente las incoherencias: vuelven actores que parecían descartados ya de la trama; vuelve, por un instante, el hombre matado por Roemerstadt. Alguien hace notar que no ha atardecido: el reloj da las siete, en los altos cristales reverbera el sol occidental, el aire trae la arrebatada música húngara. Aparece el primer interlocutor y repite las palabras que pronunció en la primera escena del primer acto. Roemerstadt le habla sin asombro; el espectador entiende que Roemerstadt es el miserable Jaroslav Kubin. El drama no ha ocurrido: es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin" (*OC* 74, p. 510). La presencia de la misma estructura en estos cuatro textos refleja el carácter repetitivo de la obra de Borges; "La casa de Asterión" y "Tamerlán" ponen en práctica esta estructura sugerida por los cuentos.

Quain y Hladík, la evasión también ocurre por medios diferentes: en el primer caso se trata de la redacción de una obra de teatro; en el segundo, de la locura de un personaje. No obstante, locura y literatura son medios para crear realidades alternas.

"Tamerlán", finalmente, parece persistir en la identidad que ha elegido, aunque no sin dudas ni grietas verbales, señaladas por el "sin embargo" del último verso: "Y yo soy Tamerlán. Rijo el Poniente/ y el Oriente de oro, y sin embargo...". Dos cosas por lo menos conviene tener en mente acerca del poema. Por un lado, el personaje, aunque loco, se construye a sí mismo y en esa construcción sobrevive. Por otro, el lector ha sido hasta cierto punto engañado por el texto y ha construido un personaje que luego ha sustituido por otro con igual facilidad. El texto llama nuestra atención hacia el proceso imaginativo que permite estas construcciones y nos invita a reflexionar sobre el papel que este proceso tiene en la vida "real". Las ilusiones ópticas pueden engañarnos y la gente puede pretender que es lo que no es en realidad. Nunca podemos saber quién está detrás del rostro que se nos muestra, y en ningún momento podemos confiar completamente en su veracidad. Por otro lado, los otros se encuentran en la misma situación. Todos estamos en una celda similar a la de Tamerlán.[36]

Con este problema se relacionan "*Hengist Cyning*" y "Él". Estos poemas, como algunos cuentos del ficticio autor Herbert Quain de la ficción de Borges, parecen tener una solución, pero el lector puede descubrir otra[37] que revela un personaje distinto.

36 Resulta curioso recordar aquí que los dos primeros monólogos de Browning, "Porphyria's Lover" y "Johannes Agricola in Meditation" fueron publicados conjuntamente bajo el título "Madhouse Cells" (*cfr.* Robert Browning, *The Poems*, *op. cit.*, t. 1, p. 1084).

37 "Quain solía argumentar que los lectores eran una especie ya extinta. *No hay europeo,* (razonaba) *que no sea un escritor, en potencia o en acto.* [...] Para esos 'imperfectos escritores', cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements.* Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno –no el mejor– insinúa dos argumentos. El lector, distraído por

En este sentido, los personajes de estos dos poemas están divididos en la mente del lector, que puede elegir caracterizarlos de un modo u otro.

"*Hengist Cyning*" es uno de los poemas de tema "anglosajón" de Borges. El nombre —"Hengist"—[38] tiene un referente legendario en el primer hombre que llevó tribus de origen germánico a Gran Bretaña. El personaje no es desarrollado en este caso por medio de la acumulación de características de la voz poética, sino que es introducido por los cuatro versos iniciales del poema, escritos en tercera persona, que se presentan como el "Epitafio del rey", que en este caso es Hengist:

> Bajo la piedra yace el cuerpo de Hengist
> que fundó en estas islas el primer reino
> de la estirpe de Odín
> y sació el hambre de las águilas.
> (vv. 1-4)

En estos versos se le reconoce al personaje el papel de fundador y de guerrero. La frase "sació el hambre de las águilas" es, por supuesto, traducción de una *kenning*, una de esas metáforas lexicalizadas que formaban parte del repertorio de los poetas germánicos y que significa que el guerrero al que se adjudica mató a muchas personas cuya carne fue alimento de las aves carroñeras.[39]

---

la vanidad, cree haberlos inventado" (*OC* 74, "Examen de la obra de Herbert Quain", *Ficciones*, p. 464).

38 "Cyning" (pronunciése la "c" según la pronunciación latina clásica) significa "rey" en inglés antiguo ("king" es la forma de la palabra en inglés moderno. *Cfr. Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, Oxford, 1989, t. 7, p. 143, s. v.).

39 De acuerdo con el repertorio de estas metáforas que presenta Borges en su ensayo "Las kenningar", de *Historia de la eternidad*, "avena de las águilas" es una forma de decir "muerto" (*OC* 74, p. 374).

Después de esta introducción del personaje, sigue el monólogo de Hengist propiamente dicho, del cual citamos a continuación los versos que nos parecen esenciales:

No sé qué runas habrá marcado el hierro en la piedra
pero mis palabras son éstas:
bajo los cielos yo fui Hengist el mercenario.
[...]
pero la fuerza y el coraje no sufren
que las vendan los hombres
y así, después de haber acuchillado en el Norte
a los enemigos del rey britano,
le quité la luz y la vida.
[...]
Yo sé que a mis espaldas
me tildan de traidor los britanos,
pero yo he sido fiel a mi valentía
y no he confiado mi destino a los otros
y ningún hombre se animó a traicionarme.
(vv. 5-6, 12-16 y 25-29)

La *persona* nos habla como si tuviera su lápida delante, pero sin saber qué dice su epitafio; podemos suponer que nos habla desde el más allá, como parece ocurrir en algunos poemas que tendremos ocasión de comentar después.[40] Hengist dice que traicionó al rey britano, que le había pagado para que fuera su mercenario en las guerras contra sus enemigos. Como Manuel Flores, el personaje trata de desindividualizarse un poco, esta vez descar-

40 Este recurso de hacer hablar a la *persona* desde el más allá recuerda epigramas de la *Antología palatina* como aquel sobre Diógenes que citamos en el primer capítulo y poemas como los monólogos-epitafios de *The Spoon River Anthology*, de Edgar Lee Masters, algunos de los cuales aparecieron traducidos al español bajo el nombre de J. L. Borges, como "Anne Rutledge".

gando de sí mismo la responsabilidad completa de su traición: "la fuerza y el coraje no sufren/ que las vendan los hombres". Sus acciones dependen de su arrojo, no de él mismo. Se vuelve a esta idea en los últimos versos: "yo he sido fiel a mi valentía". Aunque Hengist no es fiel al britano, sí lo es a su verdadera dueña, la valentía. El poema, visto así, es simplemente una manifestación exaltada del valor guerrero de las que tanto abundan en la obra de Borges y que, a nuestro modo de ver, se encuentra resumida en aquellos versos de la "Milonga de Jacinto Chiclana" de *Para las seis cuerdas* según los cuales:

> Entre las cosas hay una
> de la que no se arrepiente
> nadie en la tierra. Esa cosa
> es haber sido valiente.
> (*OC* 78, p. 288, vv. 37-40)

No obstante, es lícito indagar las posibilidades de otra lectura. Hengist parece dudar de las palabras que puedan estar escritas en su epitafio; éste, sin embargo, no lo representa como un traidor sino, según vimos, todo lo contrario. El único medio por el cual el lector se entera de la posible traición del héroe es por sus propias palabras; en este sentido Hengist se está traicionando a sí mismo. Esta idea se ve reforzada por la caracterización que él hace de sí mismo y según la cual no es más que un seguidor de su valor. Parece haber en el personaje una necesidad de justificación y de evasión de responsabilidad que probablemente tiene que ver con un sentimiento reprimido de culpa. Es el lector el que debe decidir por sí mismo cuál de los dos Hengist ofrecidos por la lectura prefiere. La elección no depende del carácter de Hengist, pues éste no es más que un conjunto de oraciones, sino de los propios deseos y obsesiones del lector y del cariz que desee darle a la obra borgesiana. Los que elijan al Hengist de una pieza pensarán po-

siblemente en el deseo manifestado en la obra borgesiana por alcanzar un heroísmo absoluto; los que elijan la segunda opción se sentirán más emparentados posiblemente con historias como "La forma de la espada" o "Tema del traidor y del héroe". El poema es un mínimo jardín con un sendero que se bifurca.

Similar es el caso del soneto "Él". Como en poemas anteriores vistos aquí —"El espía", "Milonga de Manuel Flores" y "Tamerlán"—, la *persona* del poema se articula en principio como una simple voz, es decir, una simple actitud. Ello posibilita que el texto se lea como un simple poema lírico en principio, o sea, como uno en el cual la voz habrá de comentar una verdad superior y profética. El poema es lo suficientemente corto como para citarlo en forma íntegra sin el pareado final, que da la clave del texto y del que hablaremos más adelante (se trata de un soneto que sigue más o menos el modelo de rimas del inglés, es decir, está compuesto de tres cuartetos y un pareado):

Los ojos de tu carne ven el brillo
del insufrible sol, tu carne toca
polvo disperso o apretada roca;
él es la luz, lo negro y lo amarillo.
Es y los ve. Desde incesantes ojos
te mira y es los ojos que un reflejo
indagan y los ojos del espejo,
las negras hidras y los tigres rojos.
No le basta crear. Es cada una
de las criaturas de Su extraño mundo:
las porfiadas raíces del profundo
cedro y las mutaciones de la luna.

El tema del poema es el panteísmo, pero se trata de una versión bastante incómoda de éste. La sensación general es que estamos siendo constantemente observados por un dios insaciable

("No le basta crear") y siempre vigilante ("Desde incesantes ojos te mira"). Pero si hay una característica que lo define y que, de algun modo, comprende las otras dos, esa tendría que ser "insufrible". "Él es la luz, lo negro y lo amarillo", se dice en uno de los versos aparentemente más inocentes del texto, cargado sin embargo de connotaciones desagradables. La "luz" que es Dios es emparentable con el "insufrible sol"; el color negro sugiere el luto y la melancolía; el amarillo, la bilis, y los dos juntos sugieren al tigre y se adelantan al verso "las negras hidras y los tigres rojos". Además, se trata de un Dios que, como Baldanders, no es posible fijar en una imagen; si el símbolo de Baldanders es la "inconstante luna",[41] el Dios del poema es de hecho "las mutaciones de la luna", con todas las connotaciones de inestabilidad y locura del satélite.

Pero lo más interesante del poema son los últimos dos versos del soneto, que transcribo a continuación:

> Me llamaban Caín. Por mí el Eterno
> sabe el sabor del fuego del infierno.

La voz anónima se carga de pronto de identidad. Es la del asesino de Abel, pero, ¿cómo cambia esto nuestra interpretación de la versión extrema del panteísmo presentada en el poema? Encontramos dos interpretaciones posibles. En la primera, la identidad de la *persona* refuerza el argumento; el lector podría pensar: lo que dice Caín debe ser verdad, pues está en el Infierno y, como muerto, tiene una perspectiva más amplia que la de un vivo. En la segunda, el hecho de estar en el Infierno conlleva necesariamente la ausencia de Dios y, por lo tanto, Caín no sabe de lo que habla; en este caso se puede decir que el Dios del que

41 "Baldanders agrega que su blasón (como el del Turco y con mejor derecho que el Turco) es la inconstante luna" (OCC, *Manual de zoología fantástica,* p. 155).

habla no es sino una creación suya hecha para consolarse por su pecado o que Caín construye al único Dios que puede crear: uno a su imagen y semejanza. Ninguna de las interpretaciones parece necesariamente más válida que otra. Más bien, cada una nos da el perfil de un lector determinado; en la primera, se trata de un lector esencialmente byroniano; en la segunda, de uno más interesado en el desarrollo de la filosofía natural. En todo caso, el poema parece reflejar el proceso de lectura: así como Caín se crea una imagen de Dios, el lector se crea una de Caín y puede incluso ir más lejos creando un Borges a su medida si atribuye su propia interpretación a la voluntad del autor. Entre la pluralidad de significados, el lector puede elegir fijar los datos en una interpretación.

Tal vez sea el momento de comentar un tema recurrente en estos poemas: la conciencia de la muerte. En algunos de los textos que hemos visto, el monologador es capaz de prever su muerte ("Habla un busto de Jano", "Milonga de Manuel Flores") o de hablar después de que ésta ha ocurrido ("Hengist Cyning", "Él"). El interés en presentar a los personajes en estas situaciones puede parecer más bien insólito. No lo es si consideramos dos puntos de vista complementarios. Por un lado, lo único seguro que sabemos del futuro es que moriremos. En este sentido, hablar es buscar la posibilidad de definirse contra la muerte. Por otro, De Man, con su frase "Death is a name for a linguistic predicament", nos recuerda no sólo que moriremos, sino que estamos muertos mientras no nos definamos en signos. Los personajes que hablan previendo su muerte o desde ella no hacen sino lo que hacemos todos: lidiar verbalmente contra la extinción. Sin embargo, en esta lucha, las palabras pueden traicionarnos al revelar nuestro carácter múltiple e informe.

"Génesis, 4, 8", "El advenimiento" y "El desterrado" son poemas que contienen personajes por lo menos dobles; en estos casos parecería que lo necesario no es elegir entre una u otra identidad,

sino reconocer ambas. Los primeros dos están estrechamente relacionados entre sí. "Génesis, 4, 8" dice así:

Fue en el primer desierto.
Dos brazos arrojaron una gran piedra.
No hubo un grito. Hubo sangre.
Hubo por primera vez la muerte.
Ya no recuerdo si fui Abel o Caín.

Las características para la creación del personaje aparentemente están dadas no sólo en el título, que nos remite claramente a la Biblia, sino en frases como el "primer desierto", "un grito", "por primera vez la muerte"; pero el texto se niega a definir cuál de los dos elementos que integran el conjunto de identidades posibles debemos escoger como *persona* del poema. Acaso no haya que escoger; no olvidemos que una idea recurrente de la obra de Borges es que dos sujetos reunidos pero confrontados en una misma experiencia son dos caras de la misma moneda.[42] En este sentido, el centro temático del poema no parece hallarse necesariamente en la identidad, sino en el recuento de la experiencia, que ocupa cuatro de los cinco versos del breve texto. La importancia de la experiencia sobre la identidad es un tema que parece volver a repetirse en "El advenimiento".

Los primeros versos de este texto tienen como objetivo desdibujar más que delinear un personaje:

42 Un caso similar de conflicto entre dos personajes similares ocurre en "Los teólogos" de *El Aleph*. Al final de esta ficción, Borges escribe: "Tal vez cabría decir que Aureliano conversó con Dios y que Éste se interesa tan poco en diferencias religiosas que lo tomó por Juan de Panonia. Ello, sin embargo, insinuaría una confusión de la mente divina. Más correcto es decir que en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona" (*OC* 74, pp. 555-556).

Soy el que fui en el alba, entre la tribu.
Tendido en mi rincón de la caverna,
pujaba por hundirme en las oscuras
aguas del sueño. Espectros de animales
heridos por la esquirla de la flecha
daban horror a las tinieblas. Algo,
quizá la ejecución de una promesa,
la muerte de un rival en la montaña,
quizá el amor, quizá una piedra mágica,
me había sido otorgado. Lo he perdido.
(vv. 1-10)

Es cierto que los primeros dos versos evocan al miembro de una sociedad tribal, pero el uso de "fui" sugiere que nos habla desde una identidad distinta. La memoria le es insuficiente para darnos más datos ("Lo he perdido", v. 10). Las múltiples posibilidades de una experiencia epifánica que es comparada con un regalo ("Algo/ [...] me había sido otorgado", vv. 6 y 10) se diluyen por anticipado en el pronombre indefinido que las engloba como sujeto de la oración. La voz dice que "pujaba por hundir[se] en las oscuras/ aguas del sueño" (vv. 3-4) comparando el dormir con un acto de anulación similar a la muerte.

No contribuyen a concretar al personaje los vv. 11 y 12, en los que la *persona* nos dice:

Gastada por los siglos, la memoria
sólo guarda esa noche y su mañana.

Parece que la *persona* tiene una conciencia milenaria, lo cual la emparenta de algún modo con personajes como Tamerlán, Caín y Hengist. En los dos versos citados, el tiempo se hiperboliza en "siglos" (vv. 11) que son, además, como el agua que ha erosionado la roca de la memoria. Así, el tiempo se hace en el poema hermano

del sueño, que también es definido en términos acuáticos al principio del texto ("las oscuras aguas del sueño", v. 4). La memoria, por otro lado, repertorio de imágenes que le sirven a personajes como Hengist para crearse, se concreta aquí en un objeto indefinido; piedra, como ya se ha dicho, pero también especie de caja caduca ("Gastada [...], la memoria/ sólo guarda", vv. 11-12). A pesar de ello, guarda un recuerdo. La *persona* ha sido testigo de una estampida de búfalos al amanecer y experimenta ésta como una epifanía religiosa y estética. La manada es para el observador un:

> pesado río de bruteza
> divina, de ignorancia, de soberbia,
> indiferente como las estrellas.
> (vv. 31-33)

La manada es posteriormente convertida en los dioses de la tribu al ser pintados por la *persona* en el interior de la caverna:

> Después los trazaría en la caverna
> con ocre y bermellón. Fueron los Dioses
> del sacrificio y de las preces. Nunca
> dijo mi boca el nombre de Altamira.
> Fueron muchas mis formas y mis muertes.
> (vv. 36-40)

Al mencionar "Altamira", parecería que el lector es capaz de fijar hasta cierto punto la identidad de la *persona*. Sin embargo, deben reconocerse las ironías de que el pintor sea anónimo y de que el nombre del lugar donde se encuentra la cueva esté incluido en una oración negativa ("nunca dijo mi boca", v. 38-40). Conviene también notar que hay una disgregación parecida a la que experimentamos en "Manuel Flores", pues la *persona* elige designar a la boca en lugar de a ella misma como la enunciado-

ra del nombre de la cueva. La *persona* se diluye y con lo que nos quedamos puede parecernos absurdo: un alma en la ruta de la transmigración. Los nombres, como la identidad, se desvanecen, pero la conjunción de seres y objetos que producen las experiencias puede persistir y ser significativa no sólo para un individuo, sino para una colectividad. Tal colectividad está constituida no sólo por todos aquellos que la *persona* dice haber sido ("Fueron muchas mis formas y mis muertes", v. 40), sino por todos los que han visto la cueva y han sido parte del "sacrificio y de las preces" (v. 38), incluso, por todos aquellos que leen el poema de Borges. Acaso las vidas y los miembros de la tribu no son otra cosa que metáforas de los lectores. Como en "Génesis, 4, 8", la experiencia está definida, pero la identidad nos evade.

Encontraremos otros poemas en los que el personaje se encuentra en un estado semejante de vaguedad, pero con base en "El advenimiento" y "Génesis, 4, 8", podemos darle una interpretación provisional al interés por la disolución de las *personae* que los textos manifiestan. Lo importante no es la identidad, sino la experiencia; el momento de la muerte y el momento de la epifanía son lo único que existe y con el segundo y con su representación conseguimos por medio de signos escapar parcialmente del primero. La experiencia define la personalidad, pero no sólo eso, por medio de la representación de ésta somos con los otros. Recuérdese el valor religioso conferido en el poema a las pinturas de Altamira. Por medio de la representación de la experiencia nos convertimos en representador y representado, en Caín y en Abel, al mismo tiempo.[43] Finalmente, la experiencia permite al

43 Dice Jones justo antes de comentar este poema y después de hablar sobre "*Hengist Cyning*": "Borges has always been interested in what Browning calls that 'moment, one and infinite', when a man recognizes his destiny. [...] The body of the poem ["*Hengist Cyning*"] deals with the upshot of that discovery. 'El advenimiento' focuses on the moment itself, when the anonymous painter of Altamira cave saw the herd of buffalo he later painted" (J. Jones, en C. Cortínez, *op. cit.*,p. 211).

lector entender al otro. Al revivir la experiencia de alguien más, nos convertimos en él, como todo hombre que lee una línea de Shakespeare es Shakespeare.[44] Aplicada dicha idea a la poesía, podríamos decir que ésta nos permite sentir o creer que sentimos lo mismo que el sujeto de la enunciación sintió y tener una sospecha de comunión.

Ésta es una explicación posible de los dos textos antes analizados. Sin embargo, por el momento nos parece insatisfactoria porque no hace más que parafrasear ideas que Borges expresó claramente en multitud de ensayos. Lo que nos interesa es cómo esta explicación puede relacionarse con el modo en que los poemas nos enfrentan a los conceptos de *persona*, voz, lector y autor de una manera más pragmática. Pero acaso para hacer esto es útil ver cómo parece introducirse la función del "autor" en los poemas. A continuación, nos referiremos a algunos textos en los que éste parece tener una fuerte presencia pero en los que es difícil deslindar qué es del autor y qué es de la voz. Los poemas siguientes

44 Esta idea es expresada en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", de *Ficciones*, de la siguiente manera: "En el día de hoy, una de las iglesias de Tlön sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matiz verdoso del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad. Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare *son* William Shakespeare" (*OC* 74, p. 438). Posiblemente la idea tenga su origen en la siguiente opinión de Carlyle localizada en la sección dedicada a Shakespeare en su libro *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*: "A vein of Poetry exists in the hearts of all men; no man is made altogether of Poetry. We are all poets when we *read* a poem well" (en F. Kermode and J. Hollander (eds.), *The Oxford Anthology of English Literature*, 2 ts., Oxford University Press, Nueva York, 1973, t. 2, p. 827). Otra famosa expresión de esta idea se encuentra en "Sentirse en muerte", publicado primero en *El idioma de los argentinos* en 1928 y después como la segunda sección del ensayo "Nueva refutación del tiempo" de *Otras inquisiciones* (*OC* 74, pp. 757-771). El argumento de "Sentirse en muerte", a pesar de su truculento título, simplemente sugiere que si uno siente lo mismo que alguien sintió hace muchos años, o a una distancia muy grande, entonces uno es la misma persona que el otro. Esto, en opinión de Borges, anula la individualidad, el tiempo y el espacio, dejando en el universo únicamente una sucesión de estados mentales.

nos sirven de puente entre el tema de las voces dobles o múltiples y el del personaje soñado. Por un lado, los personajes se presentan como sueños del autor pero, a la vez, el texto manifiesta una dualidad difícil de precisar entre una y otra entidad.

"El desterrado (1977)", como otros poemas a los que ya nos hemos referido ("Él" y "Manuel Flores", por ejemplo), empieza en tercera persona, hablando de aquellos que se encuentran en Ítaca y crían a sus hijos y no se acuerdan de su rey:

> Alguien recorre los senderos de Ítaca
> y no se acuerda de su rey, que fue a Troya
> hace ya tantos años;
> alguien piensa en las tierras heredadas
> y en el arado nuevo y el hijo
> y es acaso feliz.
> En el confín del orbe yo, Ulises,
> Descendí a la Casa de Hades
> y vi la sombra del tebano Tiresias
> que desligó el amor de las serpientes,
> y la sombra de Heracles
> que mata sombras de leones en la pradera.
> (vv. 1-12)

En el verso 7 encontramos el nombre de Ulises adjudicado explícitamente a la voz del poema: "En el confín del orbe yo, Ulises". El resto del texto es una lista de algunas de las aventuras del héroe en los infiernos:

> Descendí a la Casa de Hades
> y vi la sombra del tebano Tiresias
> [...]
> y la sombra de Heracles

que mata sombras de leones en la pradera
y asimismo está en el Olimpo.
(vv. 8-9 y 11-13)

Contrastan con lo grandioso de esta aventura, como es de esperarse, los oscuros tres versos finales:

Alguien anda hoy por Bolívar y Chile
y puede ser feliz o no serlo.
Quién me diera ser él.
(vv. 14-16)

Ulises se une al grupo de *personae* con una percepción histórica mayor de la usual. "Bolívar y Chile", puede suponer el lector, serán un lugar cualquiera. Lo que importa, dirá, es la anonimidad que brindan sus territorios, así como la del que simplemente camina por ellos, designado por un pronombre indefinido ("alguien"). En el poema, la *persona* de Ulises, llena de la fama de casi tres mil años, añora la vida cotidiana de un individuo cualquiera. El texto puede ser descrito así como la expresión melancólica de un modo de vida menos aventurero.

"Bolívar y Chile", dice Bernès, son dos calles "qui se croisent vers le sud de Buenos Aires, près de la Bibliothèque nationale".[45] El lector puede recordar aquí que el autor fue desde 1955 "director de la Biblioteca Nacional, cargo que ocupa hasta su retiro en 1973".[46] Este hecho podría replantear nuestra interpretación y hacernos decir que el Ulises del poema de Borges se siente celoso del destino de Borges, que pudo caminar por esas calles rumbo a su trabajo. Bernès llega aún más lejos, gracias al manejo de otros

45 *Œuvres completes*, t. 2, p. 1349.

46 El dato es de sobra conocido y fácil de encontrar. Puede hallarse, tal como se cita aquí, en la solapa de Jorge Luis Borges, *Obra poética*, Emecé, Colombia, 1995. Así de fácil el personaje de Borges se impone en los lectores.

datos biográficos de Borges y de la presencia de la fecha "1977" en el título. Para él:

> "Borges, qui joue sur les dates et déroute le lecteur, évoque en réalité, dans le contexte du seconde peronisme, et des nombreux voyages hors d'Argentine qu'il a effectués à cette époque et qui autorisent le rapprochement avec Ulysse, ses souvenirs liés aux rues Bolívar et Chile".[47]

En la interpretación del crítico francés, Ulises es Borges, que recuerda y envidia al Borges de años atrás, que vivía una vida anónima. Los tres últimos versos incluso podrían ser interpretados aquí como un momento en el que el autor decide quitarse la careta y hablar *de profundis*. El poema en el que habla un Ulises milenario o visionario pero único se convierte así en un poema con una *persona* doble, si aceptamos la presencia del melancólico Borges de 1977 detrás de Ulises, que añora los tiempos en que era el Borges que dirigía la Biblioteca Nacional antes de 1973. A esto se agrega una complicación adicional, a la que se refiere la frase de Bernès según la cual Borges "joue sur les dates et déroute le lecteur". *La rosa profunda*, el libro en el que este poema está incluido, fue publicado en 1975. La fecha de 1977 es anacrónica. Es un juego más de Borges con el tiempo. Si el poema deja de ser monólogo en los últimos versos para convertirse en una especie de autorretrato poético, se trata de un retrato prospectivo en el que el poeta se representa, disfrazado al principio como Ulises, tal como será dentro de dos años, un sujeto que piensa en el que fue cuatro años antes de la fecha incluida en el título del poema.[48]

47 *Œuvres completes*, t. 2, p. 1349.

48 En el contexto de esta interpretación, resulta interesante pensar en el comentario que Arturo Echavarría hace de la referencia en el poema a la sombra de Hércules que lucha con las sombras de Leones en este poema. Dice este autor: "sombras (imágenes) que se enfrentan e interactúan con otras sombras (imágenes) y que, a su vez,

Dice Bernès que los numerosos viajes de Borges en esa época autorizan la aproximación de Borges a la figura de Ulises, pero no estamos seguros de estar de acuerdo con esta "autorización". Su problema es que implica que podemos distinguir al autor en su poema. En todo caso, vinculamos la imagen que Borges crea de sí mismo en el poema con ésa que crea de Ulises. Ello es muy frecuente en este tipo de poemas donde, precisamente por lo oculto del autor, se le trata de localizar y fijar. En este sentido, se podría avanzar otra interpretación de las "muchas formas y muertes" al que la *persona* de "El advenimiento" se refiere y que los poemas pasados y otros más de los que hablaremos más adelante ofrecen: el autor vive en cada uno de sus personajes. La obligación que el crítico se impondría sería buscarlo. Esto es, por ejemplo, lo que hace Edelweis Sierra al comentar el "Poema conjetural" y decir: "las reflexiones de Laprida son las de Borges mismo y la anécdota interesa tanto cuanto sirve de soporte a la meditación filosófica sobre la vida que, inexorablemente, desemboca en un determinado tipo de muerte".[49] Este modo de leer los poemas, por otro lado, parece ser avalado por el mismo Borges, quien escribió en el prólogo de *Nueve ensayos dantescos*:

> La noción panteísta de un Dios que también es el universo, de un Dios que es cada una de sus criaturas, es quizá una herejía si la aplicamos a la realidad, pero es indiscutible en su aplicación al poeta y a su obra. El poeta es cada uno de los hombres de su mundo fic-

---

son proyectadas por las palabras elaboradas por Homero o Virgilio, que hoy no son sino palabras, meros nombres" (Arturo Echavarría, *Lengua y literatura de Borges,* Ariel, Barcelona, 1983, p. 139). Echavarría enfatiza la inexistencia de las figuras del Hades y de los creadores de la *Odisea* y de la *Eneida*. Igualmente puede decirse que Ulises es una sombra del Borges que aparentemente se esconde detrás de él. Este Borges, por supuesto, también es una sombra imaginada por su autor.

49 Edelweis Sierra, "Vida y muerte, tiempo y eternidad" en A. Flores (ed.), *op. cit.*, p. 110.

ticio, es cada soplo y cada pormenor. Una de sus tareas, no la más fácil, es ocultar o disimular esa omnipresencia.[50]

Es posible que las referencias biográficas en el poema y su coincidencia con otras externas hagan que la interpretación del editor francés de Borges no sea tan fácilmente eludible. Podríamos, sin embargo, a pesar de la fecha y de la mentada esquina, descontar esta interpretación aduciendo que, finalmente, se basa en datos externos al poema y a la obra borgesiana. A pesar de ello, hay algunos de nuestros textos en los que esta sugerencia de hacer de la *persona* un reflejo del autor es demasiado explícita como para eludirla. Consideremos, por ejemplo, "Alejandría, 641, A. D.", que parece presentar una *persona* estable y sin embargo tiene "escondida" muy explícitamente la figura del autor.

Comencemos por ensayar una interpretación del poema en sí mismo. A nuestro modo de ver, se trata de una variación sobre el tema de "La biblioteca de Babel": la Biblioteca —el conjunto de libros que es posible escribir— es eterna y periódica. La *persona* del poema es Omar, el segundo califa musulmán, quien, según el texto, se ocupó entre otras cosas de quemar la biblioteca de Alejandría. Omar argumenta que el acto no significa una pérdida; lo principal no son los volúmenes, sino la imaginación del hombre, que los volverá a escribir a lo largo de los siglos:

Desde el primer Adán que vio la noche
y el día y la figura de su mano,
fabularon los hombres y fijaron
en piedra o en metal o en pergamino
cuanto ciñe la tierra o plasma el sueño.
Aquí está su labor: la Biblioteca.
[...]

50 J. L. Borges, *Obras completas*, Emecé, México, 1989, t. 3, p. 346.

Declaran los infieles que si ardiera,
ardería la historia. Se equivocan.
Las vigilias humanas engendraron
los infinitos libros. Si de todos
no quedara uno solo, volverían
a engendrar cada hoja y cada línea,
cada trabajo y cada amor de Hércules,
cada lección de cada manuscrito.
(vv. 1-6 y 23-30)

La diferencia con el cuento de *Ficciones* es clara, sin embargo; mientras que en la historia los infinitos libros son producto de un puro frenesí combinatorio de origen desconocido, en este caso lo son de "las vigilias humanas".[51] Esta diferencia es importante porque otorga al ser humano una capacidad imaginativa que la célebre ficción a la que nos referimos le negaba; el hombre crea por medio de los signos.

51 En cuanto a la creación de la Biblioteca o el universo, se dice en "La biblioteca de Babel", en *Ficciones*: "[algunos bibliotecarios] admiten que los inventores de la escritura imitaron los veinticinco símbolos naturales, pero sostienen que esa aplicación es casual y que los libros nada significan en sí. Ese dictamen, ya veremos, no es del todo falaz" (*OC* 74, pp. 466-467). En este esquema de cosas, las destrucciones, como en el poema del que hablamos, son superfluas: "[algunos] creyeron que lo primordial era eliminar las obras inútiles. [...] Condenaban anaqueles enteros: a su furor higiénico, ascético, se debe la insensata perdición de millones de libros. Su nombre es execrado, pero quienes deploran los 'tesoros' que su frenesí destruyó, negligen dos hechos notorios. Uno: la Biblioteca es tan enorme que toda reducción de origen humano resulta infinitesimal. Otro: cada ejemplar es único, irremplazable, pero (como la Biblioteca es total) hay siempre varios centenares de miles de facsímiles imperfectos: de obras que no difieren sino por una letra o por una coma. Contra la opinión general, me atrevo a suponer que las consecuencias de las depredaciones cometidas por los Purificadores, han sido exageradas por el horror que esos fanáticos provocaron" (*ibid.*, p. 469). De hecho, el final de la especie humana podría llegar antes que el de la Biblioteca: "Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana –la única– está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta" (*ibid.*, p. 470).

Como "Tamerlán", "Alejandría" puede interrumpir nuestra lectura antes de empezarla. Acompaña al título de este poema una nota al final del volumen que dice: "Omar, contra toda verosimilitud, habla de los trabajos de Hércules. No sé si cabe recordar que es una proyección del autor. La verdadera fecha es 1976, no el primer siglo de la Hégira" (*Historia de la noche*, 1977, p. 143). La nota puede sugerir no sólo que la mención a Hércules es una proyección del autor, sino que toda la *persona* lo es, y llevar al lector a atribuir la interpretación extraída del texto a la voluntad del poeta. Esto puede ser reforzado por la declaración de la nota de que la fecha real es 1976, lo cual puede traernos ecos de "El desterrado", pero también por el hecho de que Omar no parece haber quemado la Biblioteca como se declara en el texto.[52] Este anacronismo nos pone al tanto de la ficcionalidad del texto.

Sin embargo, podríamos también argumentar que el sujeto de la enunciación de una nota no tiene por qué ser más confiable que el de un poema, tan separado está de su autor uno como el otro, y que las intenciones del autor son siempre inalcanzables. Después de todo, la nota es eliminada de la *plaquette Adrogué*, de 1977.[53] Por otro lado, diferentes lectores podrían tener diferentes interpretaciones del texto, ¿son todas atribuibles a Borges? ¿En qué medida es posible realizar un deslinde entre lo que es del autor y lo que es de los lectores?

52 "The museum and library survived for many centuries but were destroyed in the civil war that occurred under the Roman emperor Aurelian in the late 3rd century AD; the 'daughter library' was destroyed by Christians in AD 391" (*Britannica*).

53 El poema se encuentra en J. L. Borges, *Adrogué*, con ilustraciones de Norah Borges, Adrogué, Adrogué, 1977, pp. 35-38. También es interesante notar que, en *Obras completas*, t. 3, p. 167, el título no tiene un asterisco y, sin embargo, la nota sí está incluida al final del libro (*ibid.*, p. 203). Sea esta omisión voluntaria o no, resulta interesante porque, en lugar de ofrecer la oportunidad de determinar la lectura desde el principio, deja libre al lector para realizar su propia lectura hasta que éste llega al final del libro (si es que lo lee todo).

Adjudiquemos al autor, sin embargo, esta interpretación que hemos hecho del poema. El primer problema que se plantea es decidir entonces cuál es la necesidad de escribir usando una *persona* en lugar de que el poeta se represente a sí mismo. Practiquemos el desarrollo de una respuesta posible. Considérese nuevamente el caso de "Tamerlán". Como el loco de este poema, Borges —haciendo algunas hipótesis sobre su personalidad— parece tener cierta fascinación por las figuras de héroes. Es posible que el imitarlos verbalmente, que prestarles su propia voz, satisfaga esa fascinación. El poema le permite "vivir" una experiencia vedada a él, que siempre se consideró un cobarde, de un modo similar al de Juan Dahlmann de "El Sur".[54] Alguien podría refutar esta opinión diciendo que se trata de algo demasiado optimista para el fatalista Borges. Podríamos contestar que la obra tardía de Borges avanza hacia un gradual descubrimiento de la felicidad.[55]

54 Harto populares son las exploraciones de la valentía y la cobardía en la obra de Borges. Hemos citado ya la "Milonga de Jacinto Chiclana" y, ahora, "El Sur", pero podrían citarse muchísimas otras. En prosa, recuérdense "La forma de la espada", de *Ficciones* (*OC* 74, pp. 491-495) y "El tema del traidor y del héroe" del mismo libro (*ibid.*, pp. 496-498); en poesía, puede mencionarse casi cualquier poema que tenga como tema el mundo anglosajón o el linaje del autor. Recuérdese que en "Junín", de *El otro, el mismo* (*ibid.*, p. 941), el Borges con el que se identifica la voz poética y el abuelo de Borges se funden en uno solo: "Soy, pero también soy el otro, el muerto,/ el otro de mi sangre y de mi nombre;/ soy un vago señor y soy el hombre/ que detuvo las lanzas del desierto./ Vuelvo a Junín, donde no estuve nunca,/ a tu Junín, abuelo Borges" (vv. 1-6).

55 En este punto podríamos echar mano, por ejemplo, del artículo de Carlos García Gual, "El último laberinto de J. L. Borges", *Revista de Occidente*, núm. 217, 1999, pp. 98-108. En éste se plantea que el texto "El hilo de la fábula", de *Los conjurados*, 1985, p. 61, marca el momento final de una actitud cambiante hacia el tema del laberinto. En este texto, el hilo por medio del cual Teseo logró encontrar a Ariadne se transforma en un objeto simbólico, y el deber nuestro es encontrarlo: "Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad"

Lo importante, por lo menos en este trabajo, no es demostrar qué interpretación es la más adecuada. Ello implicaría que podemos encontrar al Borges auténtico detrás del texto. Pero una interpretación no sólo depende del texto o del autor, sino del lector que la lleva a cabo. Si el Omar de Borges es en algún sentido Borges, sería correcto suponer que el Borges de un intérprete es en alguna medida el intérprete. Sin embargo, en tanto que cada texto genera ciertas opiniones en mí que no generan otros textos, el texto y su escritor también son mis creadores.

Pero volvamos a la noción de la utilidad del sueño para "soñarse como otro". Es conveniente empezar con "Browning resuelve ser poeta", que se refiere muy explícitamente a este tema. Para la *persona* del poema, la poesía tiene un valor mágico:

> haré que las comunes palabras
> [...]
> rindan la magia que fue suya
> cuando Thor era el numen y el estrépito,
> el trueno y la plegaria.
> (vv. 8 y 10-12)

Esta magia le permite al poeta celebrar la realidad, pero también escapar de ella; gracias a la poesía puede no haber sufrimiento:

> Este polvo que soy será invulnerable.
> Si una mujer comparte mi amor
> mi verso rozará la décima esfera de los cielos concéntricos;

(p. 107). García Gual analiza la presencia ominosa del laberinto dentro de la obra de Borges en textos como "La casa de Asterión", los poemas "El laberinto" y "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", y concluye: "Lo que resulta, a mi entender, innovador en cierta medida es el acento en la existencia de ese hilo salvador que invita a 'destejer las redes de piedra y volver a ella, al amor'" (*idem*).

si una mujer desdeña mi amor
haré de mi tristeza una música,
un alto río que siga resonando en el tiempo.
(vv. 17-22)

La magia de la poesía consiste en este caso en que da la capacidad de transformarse en otro:

Viviré de olvidarme.
Seré la cara que entreveo y olvido.
(vv. 23 y 24)

El poema puede interpretarse de dos maneras que no son excluyentes: en primer lugar, puede considerarse como una especie de homenaje a Robert Browning y como una explicación de cómo puede ser leído su arte; por otro lado, puede considerarse también como un manifiesto que declara cómo el autor hace uso de esta forma. El autor argentino usa el monólogo como un medio para convertirse en otro gracias a la poesía.

Muy posiblemente esta interpretación se ve reforzada por "Él", "Tamerlán", "*Hengist Cyning*" y "Alejandría", y parecería marcar una suerte de estética del monólogo dramático en Borges, pero apenas si es necesario acudir a otros poemas aparte de éste. Hay en este poema toda una serie de frases que nos recuerdan otras casi idénticas de la obra borgesiana, más que de la de Browning. Piénsese, por ejemplo, en la frase "naipes marcados del tahúr" (v. 9), similar a uno de los títulos que habría debido tener un volumen de ensayos del primer periodo de Borges que no llegó a publicarse.[56] La frase se repite en la historia "El Aleph", del libro del mismo título, donde se le menciona como un volumen pre-

56 Al menos eso dice Borges en su "Ensayo autobiográfico": "In Spain, I wrote two books. One was a series of essays called, I now wonder why, *Los naipes del tahúr* (The Sharper's Cards)" (J. L. Borges, "An Autobiographical Essay", p. 223).

sentado por "Borges", el narrador de la ficción, en un concurso literario que gana Carlos Argentino Danieri.[57] Tenemos, además, los versos "cuando Thor era el numen y el estrépito/ el trueno y la plegaria" (vv. 11-12); Borges usó la misma idea en varios de sus libros.[58] Por otro lado, está el breve catálogo de los personajes en los que se convertirá Robert Browning:

> seré Judas que acepta
> la divina misión de ser triador,
> seré Calibán en la ciénaga,
> seré un soldado mercenario que muere
> sin temor y sin fe,
> seré Polícrates que ve con espanto
> el anillo devuelto por el destino,
> seré el amigo que me odia.
> (vv. 24-32)

Aunque tanto en la obra del poeta victoriano como en la de Borges abundan los traidores y los fracasados, Judas y Polícrates son, en realidad, personajes que aparecen en la obra de Borges, no en la de Browning.[59] Sólo Calibán es protagonista de un célebre poema de Browning, el ya citado "Caliban upon Setebos".

57 "Carlos Argentino Danieri recibió el Segundo Premio Nacional de Literatura. El premio fue otorgado al doctor Aita; el tercero al doctor Mario Bonfanti; increíblemente, mi obra *Los naipes del tahúr*, no logró un sólo voto" (*OC* 74, p. 626).

58 Dice el prólogo de *El otro, el mismo*, firmado por "J. L. B.": "El danés que articulaba el nombre de Thor o el sajón que articulaba el nombre de Thunnor no sabía si esas palabras significaban el dios del trueno o el estrépito que sucede al relámpago. La poesía quiere volver a esa antigua magia" (*OC* 74, p. 858). En "Alguien sueña" la idea se expresa de esta manera: "[alguien] ha soñado al primero que en el trueno oyó el nombre de Thor" (*Los conjurados*, 1985, p. 44).

59 Judas es, por supuesto, el epítome del traidor y su vida es el tema central de una de las ficciones más extremas de Borges: "Tres versiones de Judas", de *Ficciones* (*OC* 74, pp. 514-517). Aparece también en uno de los poemas del *corpus*, "Mateo, 27, 9".

En nuestra opinión, un poema como "Góngora" puede ser entendido en el mismo sentido: la *persona* puede ser interpretada como un reflejo de su autor. Aunque ésta nunca se declara Góngora de forma explícita en el poema, es posible identificarla con este nombre por su amor por el latín y por la mitología, tan importantes para la obra del poeta cordobés:

Marte, la guerra. Febo, el sol. Neptuno,
el mar que ya no pueden ver mis ojos
porque lo borra el dios. [...]
Nada puedo. Virgilio me ha hechizado.
Virgilio y el latín.
(vv. 1-3 y 8-9)

Como en el caso del Browning del poema anterior, la poesía es considerada un tipo de magia que permite transformar las cosas:

¿Qué me importan las befas o el renombre?
Troqué en oro el cabello, que está vivo.[60]
(vv. 17-18)

Sin embargo, contrario a lo que ocurre en el poema sobre Browning, el mundo poético de Góngora es también experimentado por él mismo como algo de lo que no es posible escapar:

En ambos textos, se nos demuestra que la figura del "traidor" es más compleja de lo que parece. En "Tres versiones", Judas resulta ser Dios Hijo; del poema ya hablaremos más adelante. Otras menciones pueden encontrarse en el libro de Daniel Balderston (*op. cit.*, p. 82). En cuanto a Polícrates, hará aparentemente su única otra aparición en el texto "La trama", que lo menciona así: "El anillo de oro de Polícrates que el Hado rechazó" (*Los conjurados*, 1985, p. 24, v. 17).

60 Estos versos recuerdan, por supuesto, los del que acaso es el más famoso soneto de Góngora: "Mientras por competir con tu cabello/ oro bruñido al sol relumbra en vano".

"Cercado estoy por la mitología", dice la *persona* en el verso 7 y un poco más adelante:

> Hice que cada
> estrofa fuera un arduo laberinto
> de entretejidas voces, un recinto
> vedado al vulgo, que es apenas, nada.
> (vv. 9-12)

Y sin embargo, persiste la idea mallarmeana, presente en el poema "Le Tombeau d'Edgar Poe", así como en el poema de Borges sobre Browning, de que la poesía es un refinamiento del lenguaje de la tribu;[61] recuérdese que para la *persona* de Browning, las palabras de la gente son "naipes marcados del tahúr, moneda de la plebe" (v. 9). No obstante, el deseo final de Góngora en el poema es "volver a las comunes cosas". De acuerdo con José María Cuesta Abad, este poema "representa una parodia de la autorreflexividad de la lengua literaria, que [...] se torna irónicamente 'crítica' descubriendo sus lazos intertextuales y su convencionalidad tópica ya envejecida".[62]

El poema presenta la misma línea de pensamiento que el anterior, pero de una forma más problemática por varias razones. En primer lugar, se reconoce el poder de la literatura para transformar al mundo, pero ese mismo poder es visto como una desventaja porque, finalmente, nos aparta de la aparente "simplicidad" de la realidad; recuérdese que Tamerlán está, a fin de cuentas, en el manicomio. Por otro lado, Góngora no parece

61 El poema de Mallarmé dice así: "Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange/ donner un sens plus pur aux mots de la tribu/ proclamèrent très haut le sortilège bu/ dans le flot sans honneur de quelque noir melange" (Stèphane Mallarmé, *Poésies*, Gallimard, Lagny sur Marne, 1945, p. 129, vv. 5-8).

62 José María Cuesta Abad, *Ficciones de una crisis: poética e interpretación en Borges*, Gredos, Madrid, 1995 (Biblioteca Románica Hispánica 2. Estudios y ensayos, 392), p. 121.

ser visto con demasiados buenos ojos en la obra de Borges, precisamente por sus "excesos" culteranos. En 1927, mientras los miembros de la generación que habría de ser identificada con ese año celebraban en España el tercer centenario de la muerte del poeta cordobés, Borges escribía que siempre estaría dispuesto a recordar a Góngora cada 100 años.[63] No obstante, en el presente poema Góngora no parece una figura satírica, sino patética.

Podría decirse que la elección de Góngora por Borges resulta especialmente adecuada en la representación de las tensiones entre la vida de la imaginación y la de la "realidad". Por un lado, el que el arte nos aleje de la realidad es una "desesperación aparente y un consuelo secreto",[64] pero también lo opuesto, una "desespe-

63 Dice Borges: "Yo siempre estaré listo a pensar en don Luis de Góngora cada cien años. El sentimiento es mío y la palabra *Centenario* lo ayuda. Noventa y nueve años olvidadizos y uno de liviana atención es lo que por centenario se entiende: buen porcentaje del recuerdo que apetecemos y del mucho olvido que nuestra flaqueza precisa" (J. L. Borges, "Para el centenario de Góngora", en *El idioma de los argentinos*, Alianza, Madrid, 1998 (El Libro de Bolsillo. Biblioteca Borges, 18) [1ª. ed., 1928], p. 109). Dice Rafael Olea Franco con respecto a la actitud de Borges hacia Góngora: "Esta severidad es parte de una profunda postura iconoclasta cuyo propósito final es subvertir los valores de la cultura letrada, no reconocer preeminecia literaria alguna dentro de la tradición hispánica. Pero aunque la iconoclastía es una de las pocas enfermedades que el tiempo cura, el paso de éste no implicó ningún cambio sustancial en la apreciación borgeana de Góngora (en realidad, en su madurez Borges nada más atenúa su encono)" (Rafael Olea Franco, "Borges y los clásicos españoles", en Pamela Bacarisse (ed.), *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*, University of Pittsburgh, Pittsburgh, 1996, p. 287). El poema que nos ocupa en este momento puede ser, sin embargo, un ejemplo de esta atenuación a la que se refiere Olea Franco. Incluso diríamos que, en este último poema, puede sentirse la expresión de cierta empatía por la figura de Góngora. Se podría agregar, recordando un cuento como "Los teólogos", que finalmente en este poema Borges habría descubierto a Góngora como su igual.

64 '*And yet, and yet...*' Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino [...] no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo

ración secreta" y un "consuelo aparente". Góngora, en opinión del Borges que escribió este poema, habría logrado transformar la realidad mediante la poesía, pero se habría perdido en ese lugar, en el que se sentiría fascinado y aprisionado.

No obstante, hay que recordar que aquí nos hemos acercado aún más al Caín de "Él". Como éste, hemos creado a un Borges, que es también el Góngora de su poema. Nuestra versión del autor puede tener algo que ver con éste, pero no coincide totalmente debido a la estática creada por la palabra escrita del poema y por la de nuestras propias palabras. Dicha estática, por otra parte, es la de cualquier medio o sistema de comunicación. Pareciera que los problemas de estos medios pueden ponerse de manifiesto en "Juan, 1, 14", otro poema que gira en torno a la divinidad.

El versículo al que se alude en el título es aquel que reza "Y la Palabra se hizo carne y puso su Morada entre nosotros, y hemos contemplado su gloria".[65] La *persona* del poema no es otra que Dios, quien, según se dice, ha entrado en el alma del autor del texto que leemos para comunicarle su mensaje, el cual, sin embargo, será inevitable e inconscientemente distorsionado por el mismo individuo que ha escogido para transmitirlo:

> He encomendado esta escritura a un hombre cualquiera;
> no será nunca lo que quiero decir,
> no dejará de ser su reflejo.
> (vv. 38-40)

Podemos hacer algunas hipótesis sobre la identidad del "poseído". Dado el título del poema, acaso podríamos decir que se

---

soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges" ("Nueva refutación del tiempo", *Otras inquisiciones*, OC 74, p. 771).

65 La cita corresponde a la traducción de la *Biblia de Jerusalén*, Consejo Episcopal Latinoamericano-Desclée de Brouwer, Bilbao, 1984, p. 1614.

trata del mismísimo San Juan. Sin embargo, se podría replicar que la *persona* establece claramente que el texto que tenemos ante nosotros no forma parte de su canon de "libros sagrados" (v. 2). De hecho, alguien podría decir que el "poseído" es Borges, a quien ya se le habría anunciado en un famoso poema que no tenía la capacidad para ser tocado por el "espíritu de la poesía", que estaría emparentado aquí con Dios.[66]

A pesar de esta distorsión, Dios parece gustar de apropiarse de otros seres y usarlos para manifestarse. Casi al final del poema dice:

> Mañana seré un tigre entre los tigres
> y predicaré mi ley a su selva,
> a un gran árbol en Asia
> (vv. 44-46)

El tigre y el árbol recuerdan a "los tigres rojos" y a las "porfiadas raíces del profundo cedro" de "Él", y acaso no sería difícil identificar al Dios de "Juan, 1, 14" con el creador vigilante e insaciable de "Él", pero la caracterización aquí es más problemática que la que Judas hace de su creador. El de "Juan, 1, 14" aparece como alguien que no carece de ternura, de sensibilidad y de aprecio por su creación. De su encarnación en Jesús nos dice:

> Quien juega con un niño juega con algo
> cercano y misterioso;
> yo quise jugar con Mis hijos.
> Estuve entre ellos con asombro y ternura.
> [...]

66 El poema es "Mateo, 25, 30", de *El otro, el mismo* (*OP* 78, p. 189), y sus últimos versos dicen así: "En vano te hemos prodigado el océano,/ en vano el sol, que vieron los maravillados ojos de Whitman;/ has gastado los años y te han gastado,/ y todavía no has escrito el poema".

Vi por Mis ojos lo que nunca había visto:
la noche y sus estrellas.
[...]
A veces pienso con nostalgia
en el olor de esa carpintería.
(vv. 10-13, 29-30, 47-48)

Sin embargo, queda la duda de qué tipo de ley será la que Dios pueda transmitir al árbol convertido en un tigre.[67] La *persona* no deja de ser ambigua y es díficil precisar si este dios es tierno, cruel o ambas cosas, cambiante e imposible de ser fijado en una u otra categoría.

Para Thomas E. Lyon, "Borges' poem follows the tragic thoughts of the 'Word in the Flesh', who, like the poet himself, does not know his destiny but does know that he will be something or someone in another tomorrow, after this life".[68] Como vemos en el caso de la cita de Lyon, de inmediato se lleva a cabo una equivalencia entre Dios y la figura del poeta en la mente del intérprete ("[the] Word in the Flesh" es "like the poet himself"). Pero, en un sentido, en la poesía ocurre el fenómeno opuesto al descrito por el versículo de Juan: la carne se hace verbo. Este verbo, por supuesto, es incapaz de transmitirnos el ser total del individuo y sólo nos queda en el poema una parte cuya pertenencia no podemos precisar pues no es posible deslindar claramente lo que es del poeta, lo que es de la *persona* y lo que es del lector. Pensemos, por ejemplo, en la identidad del "poseído" en el poema. Si el lector opta por asignarle la identidad de San Juan, el texto podría ser leído como una descalificación del evangelio de éste, pues no formaría —de acuerdo con el v. 2— parte de los "libros sagrados" de Dios. Sin embargo, si consideramos, como

67 En *OC* 74, p. 977, leemos "o un gran árbol en Asia". Ello suaviza la agresión que el lector puede sentir presente en el mismo verso en *OP* 78.

68 Thomas E. Lyon, *op. cit.*, p. 300.

básicamente creemos, que el poema mismo es el texto al que Dios se refiere, entonces, como lo hemos hecho aquí, la interpretación se encamina a relacionar al poeta con el poseído. El lector entra como entidad activa en el momento en el que debemos decidir a qué texto se refiere Dios. Nuestra elección depende no sólo de lo que pensemos que Borges quería decir, sino de nosotros mismos. Como lectores, somos poseídos por el texto y por el autor, como la *persona* del poema por Dios. Pero el texto producido es resultado de la forma en que distorsionamos lo que voz y autor parecen querer decirnos. En este sentido, autor, voz y lector se construyen el uno al otro.

La escisión de la *persona* que nos ha interesado comentar en esta sección se presenta en la estructura del texto de diversas maneras. En algunos casos, la división va acompañada de una duplicación de la *persona*, como en "El espía" y "Habla un busto de Jano"; en el segundo de éstos, además, el lector reconoce por medio del texto la ficcionalidad de la *persona*, su naturaleza de reflejo de un reflejo de una creación humana. En otros casos, como en "Milonga de Manuel Flores" y "Tamerlán (1336-1405)", la *persona* tiene dos voces o es dos personas, pero mientras que en el primer caso el lector las puede unificar bajo una sola, en el segundo descubre cómo la primera persona se convierte en una segunda, en apariencia "auténtica". En "*Hengist Cyning*" y "Él", la relación de los personajes con respecto a sus palabras no es clara y, así, producen en el lector la impresión de que puede interpretárseles de más de una manera, de que debajo de sus palabras se ocultan intenciones o preocupaciones diferentes. En nuestra opinión, el análisis de estos textos nos prepara para la extrañeza que producen "Génesis, 4, 8" o "El advenimiento", cuyas personas sólo están fijadas por unas cuantas características y sólo de una manera temporal; pueden ser más de uno. No parecería pertenecer al mismo grupo de *personae* "El desterrado (1977)", pero ciertos datos autobiográficos

nos han llevado a especular que detrás de la *persona* del poema puede estar escondido el autor. Nos hemos detenido en algunos de los problemas de la presencia de este último en la *persona* del poema en "Browning resuelve ser poeta", "Góngora" y "Juan, 1, 14". Hemos sugerido que un lector podría proponer que estas personas son sueños del autor que éste usa para interactuar con su realidad, posiblemente como hacen las *personae* de "Tamerlán", "Él", "Browning resuelve ser poeta" o "Góngora", y que el valor de tal estrategia parece ser ambiguo: el sueño que constituye la literatura o el arte permite vivir en la celda que puede ser la vida, pero, a la vez, se puede convertir en otra celda. Como se podrá ver en esta descripción, el tema de la creación del otro, del que nos ocuparemos en la última sección de este libro, ya se va introduciendo en el comentario de algunos poemas. En la siguiente sección intermedia se comentan tres breves monólogos en los que aparece un tema que no ha estado ausente de los poemas vistos hasta ahora: la forma en que la imaginación entra en conflicto con aquello que se resiste a ser dominado por ella.

Transición: la realidad y el deseo

"La realidad y el deseo" es, por supuesto, la frase con la que Cernuda dio título a su obra poética. Las tensiones visibles entre estos dos sustantivos se encuentran presentes en esta breve sección. Consideraremos en esta sección tres poemas que resumen algunas posiciones de las *personae* con respecto a este tema y anuncian otras por venir en la sección final. Los tres poemas son "El suicida", "El prisionero" y "Miguel de Cervantes". Transcribo el primero, que es el más fatalista de los tres:

No quedará en la noche una estrella.
No quedará la noche.

Moriré y conmigo la suma
del intolerable universo.
Borraré las pirámides, las medallas,
los continentes y las caras.
Borraré la acumulación del pasado.
Estoy mirando el último poniente.
Oigo el último pájaro.
Lego la nada a nadie.

Para la *persona*, el universo es "intolerable". El suicidio es visto no como un acto mediante el cual el sujeto se elimina a sí mismo, sino por medio del cual elimina el cosmos. Se trata de la percepción berkeleyana del universo, tan presente en Borges. La existencia de un objeto depende de nuestra percepción de éste. La muerte anularía esta percepción cuando no la puede anular el acto imaginativo.

Los otros dos poemas de esta breve sección están íntimamente relacionados pero, a diferencia de "El suicida", exploran otras formas de escapar del mundo, más a tono con "Góngora" y "Browning resuelve ser poeta". El primero es "El prisionero":

Una lima.
La primera de las pesadas puertas de hierro.
Algún día seré libre.

El texto recuerda una de las famosas parábolas de Kafka; aquella del hombre esperando toda su vida ante la puerta de la ley. La puerta nunca se abre y el hombre muere esperando entrar, pero el consuelo de éste es que al menos otros lo habrán logrado. El guardián le advierte que no es así y que esa puerta tan sólo estaba cerrada para él y que nunca se abrirá.[69] Como el

69 Una traducción de "Ante la ley" de Franz Kafka apareció el día 27 de mayo de 1938 en la sección de *El Hogar* que Borges tenía a su cargo escribir, y puede leerse

antihéroe de este relato, el prisionero del breve poema de Borges también se encuentra ante una "pesada puerta" que, además, parece estar seguida de otras más, igualmente pesadas. Sin embargo, existe una diferencia importante: el prisionero de Borges no desea entrar sino salir y, además, cuenta con una lima para ayudarse. La lima puede parecer mínima ante la puerta, pero permite el ejercicio de la esperanza que se declara en el último verso del texto.

El texto de "Miguel de Cervantes" es el siguiente:

> Crueles estrellas y propicias estrellas
> presidieron la noche de mi génesis;
> debo a las últimas la cárcel
> en que soñé el Quijote.

El autor del *Quijote* reflexiona sobre su vida en retrospectiva. En su consideración, lo que le parecería cruel al lector (la prisión) es benéfico para la *persona*, y es interesante que en el poema se retrase la razón de ello hasta el último verso. En éste, el lector descubre que la cárcel le ha otorgado a la *persona* el arte. Lo que se opone a la libertad puede ser acicate para el acto creativo. En estos tres poemas el lector puede advertir diferentes modulaciones de las relaciones entre libertad, prisión e imaginación. Son éstas diferentes sendas de lectura que se presentan a este lector a medio camino de su exploración de los poemas. Dichas sendas se exploran a continuación en la última parte del análisis, dedicada a reflexionar sobre personajes que se descubren soñados por otros o soñadores de otros.

---

en Jorge Luis Borges, *Borges en «El Hogar» (1935-1958)*, Emecé, Buenos Aires, 2000, pp. 208-209.

El Golem: personajes soñados

A diferencia de Baldanders, el Golem no parecería requerir descripción previa. Se trata de una criatura creada por el poder del lenguaje: "No era, sin embargo, un hombre como los otros [y] apenas lo animaba una vida sorda y vegetativa" (OCC, *El libro de los seres imaginarios*, p. 638). Como se verá, esta criatura no es muy distinta de la *persona* de un monólogo dramático, que puede ser usada para los fines del autor —o del lector— y que puede escapar al control de su amo momentáneo. En la leyenda judía: "Una tarde, antes de la oración de la noche, el rabino se olvidó de sacar el sello [con el que la criatura cobraba vida] de la boca del Golem y éste cayó en un frenesí, corrió por las callejas oscuras y destrozó a quienes se le pusieron delante. El rabino, al fin, lo atajó y rompió el sello que lo animaba" (*idem*). Se comenzará por considerar los riesgos y las ventajas de soñar a otros, de conjurarlos con palabras en un grupo de poemas formado por "El guardián de los libros", "Endimión en Latmos", "*Adam Cast Forth*" y "Descartes".

"El guardián de los libros" puede leerse como una especie de respuesta y confirmación de "Alejandría, 641 A. D.". La *persona* es un chino de la época imperial a cargo del cual han quedado ciertos libros que su abuelo salvó de las hordas de invasores tártaros:

> Los tártaros vinieron del Norte
> en crinados potros pequeños;
> [...].
> (vv. 15-16)

Se menciona al "Hijo del Cielo" en el v. 18 y la *persona* nos dice su propio nombre y su ocupación en el v. 44: "Mi nombre es Hsiang. Soy el que custodia los libros". Aparentemente, la sal-

vación de los libros ha sido inútil, pues el guardián, el único que está con ellos, no sabe leer: "La verdad es que nunca he sabido leer" (v. 35). Sin embargo, su consuelo consiste en imaginar que los ha leído y en pensar que imaginar algo que no pasó y recordar algo que pasó son actos idénticos:

> pero me consuelo pensando
> que lo imaginado y lo pasado ya son lo mismo
> para un hombre que ha sido
> y que contempla lo que fue la ciudad
> y ahora vuelve a ser el desierto.
> (vv. 36-40)

En los primeros versos, de hecho, Hsiang ha hecho una descripción del contenido de los libros:

> Ahí están los jardines, los templos y la justificación de los templos,
> la recta música y las rectas palabras,
> los sesenta y cuatro hexagramas,
> los ritos que son la única sabiduría
> que otorga el Firmamento a los hombres,
> el decoro de aquel emperador
> cuya serenidad fue reflejada por el mundo, su espejo,
> de suerte que los campos daban sus frutos
> y los torrentes respetaban sus márgenes,
> el unicornio herido que regresa para marcar el fin,
> las secretas leyes eternas,
> el concierto del orbe;
> esas cosas o su memoria están en los libros
> que custodio en la torre.
> (vv. 1-14)

Para completar su consuelo imaginario, el guardián ha añadido al analfabetismo la ceguera:

> En mis ojos no hay días. Los anaqueles
> están muy altos y no los alcanzan mis años.
> (vv. 32-33)

El guardián se finge ciego y abrumado por los años y eso lo disculpa de leer los libros, o bien, está ciego y abrumado por los años y eso le sirve ahora como excusa para no ver los libros. Alguien aquí podría decir que este viejo ciego y cansado no es otro que Borges, escondido detrás del guardián y pensando en su propia biblioteca. Sea como sea, el poema es el cumplimiento de las palabras de Omar en "Alejandría, 641, A. D.", según las cuales no importaría si todos los libros del mundo fueran destruidos: el ocio y la imaginación del hombre los volverían a generar. La descripción de los volúmenes al principio del poema no proviene de éstos directamente, sino de la imaginación del guardián y de los recuerdos que posiblemente le comunicaron su padre y su abuelo, si es que éstos sabían leer.

A las *personae* de los dos siguientes poemas, "Endimión en Latmos" y "*Adam Cast Forth*" podría describírseles usando, con algunos ajustes, el siguiente comentario de Alice Poust sobre el poema de Borges "Elegía del recuerdo imposible" del libro *La moneda de hierro*:

> Here the poet finds himself thrice removed from the experience that he desires, first by the passage of time, second by even the lack of a memory of the experience, and third, because [...] perhaps [...] the poet never lived the scenes that he described.[70]

70 Alice Poust, *op. cit.*, pp. 309-310.

"Endimión en Latmos" tiene como *persona* al personaje de la mitología griega que durmió la mayor parte de su vida y fue amado en su sueño por la luna:

> Yo dormía en la cumbre y era hermoso
> mi cuerpo, que los años han gastado.
> [...]
> Me placía
> dormir para soñar y para el otro
> sueño lustral que elude la memoria
> y que nos purifica del gravamen
> de ser aquel que somos en la tierra.
> Diana, la diosa que es también la luna,
> me veía dormir en la montaña
> y lentamente descendió a mis brazos
> oro y amor en la encendida noche.
> Yo apretaba los párpados mortales,
> yo quería no ver el rostro bello
> que mis labios de polvo profanaban.
> Yo aspiré la fragancia de la luna
> y su infinita voz dijo mi nombre.
> (vv. 1 y 2, 5-18)

"Dormir para soñar" (vv. 5 y 6) es considerado un placer. Pero más importante parece el sueño sin sueños, que es descrito como elemento depurador en una imagen ("sueño lustral que [...] nos purifica", vv. 7-8) que recuerda el inicio de "El advenimiento" ("pujaba por hundirme en las oscuras/ aguas del sueño", vv. 3 y 4). El adjetivo "lustral" evoca el agua ritual purificadora. Podría pensarse que tal purificación dejaría a Endimión dispuesto a ver a Selene, pero la *persona* se resiste a esto en los vv. 14-18. No dice que "no quiere ver a la diosa", sino que "quiere no verla" (v. 15),

enfatizando así su voluntad de abstraerse del encuentro, posiblemente por considerarse todavía impuro ("que mis labios de polvo profanaban", v. 16). En su decrepitud actual, que contrasta con su belleza anterior, Endimión reflexiona:

> La gente me rehúye. Le da miedo
> el hombre que fue amado por la luna.
> Los años han pasado. Una zozobra
> da horror a mi vigilia. Me pregunto
> si aquel tumulto de oro en la montaña
> fue verdadero o no fue más que un sueño.
> Inútil repetirme que el recuerdo
> de ayer y un sueño son la misma cosa.
> Mi soledad recorre los comunes
> caminos de la tierra, pero siempre
> busco en la antigua noche de los númenes
> la indiferente luna, hija de Zeus.
> (vv. 25-36)

Despierto, el mundo no le depara a Endimión más que indiferencia, de la luna y de la gente, que le teme, como dicen los vv. 25-27 ("La gente me rehúye. Le da miedo/ el hombre que fue amado por la luna"). Comparada con la purificación del sueño, la vigilia es "zozobra" (v. 27), palabra similar a "hundirse", usada en un contexto similar en "El advenimiento" pero que, a diferencia de ésta, tiene connotaciones desagradables que enfatizan "horror" e "inútil" (vv. 28 y 31, respectivamente). Para resaltar su soledad, la *persona* hace de ésta el sujeto del verso 33. En este caso, pensar que el recuerdo de una experiencia real y el de un sueño son una misma cosa no sirve de mucho. Endimión, como el guardián, carece de la fuerza imaginativa para soñarse otro.

Similar es el caso de "*Adam Cast Forth*". La *persona* es identificable con el primer hombre del judaísmo y el cristianismo, Adán,

evocado tiempo después de su expulsión del Paraíso, que "ya es impreciso/ en la memoria" (vv. 7-8). En contraste, el mundo que lo rodea no parece un lugar muy agradable:

> La terca tierra
> es mi castigo y la incestuosa guerra
> de Caínes y Abeles y su cría
> (vv. 9-11)

En "terca tierra" el vínculo entre las dos palabras se vuelve mayor por el poder de la aliteración. La guerra es "incestuosa" y, para dar relieve a este concepto, la humanidad es convertida en "Caínes y Abeles". En vista de lo que le ofrece el mundo actual, Adán se hace básicamente la misma pregunta que Endimión y que el guardián:

> ¿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,
>
> no fue sino una mágica impostura
> de aquel Dios que soñé.
> (vv. 1-6)

Sin embargo, su respuesta es diferente de la de los otros dos; mientras que a éstos la imaginación y el recuerdo no les son suficientes, Adán se responde:

> Ya es impreciso
> en la memoria el claro Paraíso,
> pero yo sé que existe y que perdura,
> aunque no para mí.
> [...]

Y, sin embargo, es mucho haber amado,
haber sido feliz, haber tocado
el viviente Jardín, siquiera un día.
(vv. 7-9 y 12-14)

En este caso, Adán prefiere pensar que lo que experimentó fue real, del mismo modo que Tamerlán decide abstraer (no sin esfuerzo) los maltratos, y Caín pensar que su Dios está con él en el infierno. Posiblemente podamos decir que se trata de escapismo, pero como dijo J. R. R. Tolkien a C. S. Lewis, los más preocupados por el escapismo son los carceleros.[71] Dice Carmen M. Del Río sobre esta actitud de Borges:

> Some find this very reflexive and self-parodic literature a "meaningless game", "uncommitted", "incestuous", just to mention some epithets. Yet, perhaps it is precisely its apparent "meaninglessness", its "unseriousness", its gratituousness in front of and in contrast to the all-too-overpowering seriousness of life, our lives, which offers the reader a kind of liberation [...].[72]

Por otro lado, es posible que todo sistema de conocimiento que nos permite explorar la realidad se base en un concepto tomado como axiomático e irrefutable sólo dentro de ese sistema. En este sentido, el "escapismo" es sólo una forma de enfrentar el mundo, no necesariamente menos irreal que otras.

71 "Tolkien's response was unequivocal: 'Yes', he declared, 'fantasy is escapist, and that is its glory. If a soldier is imprisoned by the enemy, don't we consider it his duty to escape? The moneylenders, the know-things, the authoritarians have us all in prison; if we value the freedom of the mind and soul, if we're partisans of liberty, then it's our plain duty to escape, and to take as many people with us as we can!'" (*apud* Stephen R. Lawhead, "J. R. R. Tolkien: master of Middle Earth", en Joseph Pearce (ed.), *Tolkien: A Celebration* (*Collected Writings on a Literary Legacy*), Harper Collins, Londres, 1999, p. 157).

72 Carmen M. del Río, "Borges' 'Pierre Menard' or Where is the Text?", *Kentucky Romance Quarterly*, 25 (1978), pp. 466-467.

El título del poema "Descartes" le da cierta seguridad al lector sobre el tema de esta composición, pero no necesariamente acerca de la *persona*. Cuando lee los primeros versos se encuentra con que la voz anónima ni siquiera se atreve a afirmar su identidad:

> Soy el único hombre en la tierra y acaso no haya tierra ni hombre.
> Acaso un dios me engaña.
> Acaso un dios me ha condenado al tiempo, esa larga ilusión.
> (vv. 1-3)

Los elementos del pensamiento de la voz, sin embargo, siguen las reflexiones que forman la base del pensamiento de Descartes: dudar del mundo de los sentidos y dudar de las intenciones de Dios.[73] Poco a poco la *persona* nos da más datos que la van definiendo, como el v. 9, que evoca el desarrollo de la geometría análitica del filósofo; los colores primarios del v. 11, que recuerdan sus trabajos sobre óptica; la mención de los reinos recorridos en sus aventuras en Europa (v. 13), y su admiradora la princesa

73 Estas dudas son los puntos de partida de las meditaciones de Descartes, primera y la segunda: "Descartes begins his project of 'leading the mind away from the senses' by observing that 'the senses deceive from time to time, and it is prudent never to trust wholly those who have deceived us even once' (First meditation). [...] In their most [...] 'hyperbolical' form [...] these doubts are expressed in the deliberately conjured up supposition of a 'malicious demon of the utmost power and cunning' bent on deceiving me in every possible way. [...]. The first truth to emerge [...] is the meditator's certainty of his own existence. 'Let the demon deceive me as much as he may... *I am, I exist* is certain, so long as it is put forward by me or conceived by me" (Ted Honderich (ed.), *The Oxford Companion to Philosophy*, Oxford University Press, Oxford, 1995, p. 189). Según los textos de Borges, el "ser es percibir" del filósofo irlandés Berkeley sólo prueba la existencia de la percepción, más no la de un sujeto que percibe (*Cf.* "Nueva refutación del tiempo", en OC 74, *Otras inquisiciones*, pp. 757-771). Descartes posiblemente diría que el hecho de tener conciencia de la propia percepción implica la existencia de un "yo" (De ahí, "pienso, luego existo").

Elizabeth de Bohemia (v. 16).[74] En el último verso, "Seguiré soñando a Descartes y a la fe de sus padres" (v. 23), "soñando la fe de sus padres" nos recuerda que, en efecto, la demostración que Descartes hace de la existencia de Dios no es válida lógicamente, se trata, más bien, de un acto de fe que le permite confiar en sus percepciones. Ted Honderich resume este acto de la siguiente manera:

> The route outwards from subjective certainty to objective science depends on the meditator's being able to prove the existence of a perfect God who is the source of all truth. [...] Descartes reasons that the representative content of infinite perfection which he finds within himself is so great that he could not have constructed it from the resources of his own mind; [...] the idea must have been placed in his mind [...] by an actually existing perfect being God (Third Meditation). [...] One problem with this argument was seized on by one of Descartes's contemporary critics, Antoine Arnauld: if we need to prove God's existence in order to underwrite the reliability of the human mind, how can we be sure of the reliability of the reasoning needed to establish his existence in the first place?[75]

La última frase del poema, que le da existencia a Dios —como Adán se la da al Paraíso—, justifica y define a Descartes. En el último verso, la *persona* termina de construirse a sí misma por pura necesidad de "soñar" que el mundo que la rodea existe. En este sentido, el verbo "soñar" se convierte en esencial para nuestra existencia —que vivimos soñándonos— y la del mundo —al que vivimos soñando.

74 "Élisabeth de Bohême (1618-1680), princesse palatine, fervente lectrice de Descartes, qu'elle decida à s'installer à Leyde et qui lui dédia ses *Principes de la philosophie*" (*Œuvres complètes*, t. 2, p. 1400).

75 T. Honderich (ed.), *op. cit.*, p. 190.

Tenemos ejemplos de personajes que se autoconstruyen, que son una especie de Golems de sí mismos en el "Poema conjetural", en "El conquistador" y en "Una llave en East Lansing". La *persona* del primero de éstos es Francisco de Laprida, ancestro lejano de Borges y oscuro participante —por lo menos hasta que Borges lo recreó como personaje— de la guerra de independencia argentina. Tal vez debido a su oscuridad, el personaje no se presenta como muchos otros que pertenecen a la memoria colectiva; es decir, acumulando datos que permiten su identificación por parte del lector, sino por medio de una nota al principio del poema. Posiblemente lo que más llame la atención del lector sea el contraste entre la situación desde la cual habla la *persona* y su estado de ánimo. Por un lado, es perseguido por sus opositores y habrá de morir asesinado violentamente en unos instantes: "Oigo los cascos/ de mi caliente muerte que me busca/ con jinetes, con belfos y con lanzas" (vv. 19-21). Por otro, le "endiosa el pecho inexplicable/ un júbilo secreto" (vv. 25-26). Este contraste es tanto más agudo si se piensa que en realidad Laprida no se explica a sí mismo como un guerrero, ni piensa que se salvará de morir:

> Yo, que estudié las leyes y los cánones,
> yo, Francisco Narciso de Laprida,
> cuya voz declaró la independencia
> de estas crueles provincias, derrotado,
> de sangre y de sudor manchado el rostro
> [...]
> [...] habré de caer. Hoy es el término.
> (vv. 6-10 y 17)

El "júbilo" es provocado por el reconocimiento epifánico de un destino:

Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.
A esta ruinosa tarde me llevaba
el laberinto múltiple de pasos
que mis días tejieron desde un día
de la niñez. Al fin he descubierto
la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco de Laprida.
la letra que faltaba, la perfecta
forma que supo Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno. El círculo
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.
(vv. 26-38)

En este pasaje se encuentran muchas de las obsesiones borgesianas resueltas; entre ellas, el laberinto, que ya había aparecido en "Al hijo" como un "dédalo" (v. 3), y cuya estructura finalmente es comprensible, la forma platónica que corresponde con la incompleta terrena y el círculo que se completa (vv. 36-38). Ello se ve reforzado en el reconocimiento de Laprida de que la forma en que habrá de morir es la repetición exacta de la muerte de Buonconte, un florentino que aparece en el canto 5 del *Purgatorio* de Dante ("Como aquel capitán del Purgatorio", dice el v. 13). El vínculo con esta figura fue establecido explícitamente por Borges en una nota que luego habría de eliminar: "El capitán de la segunda estrofa es el gibelino Buonconte, que murió en la derrota de Campaldino el 11 de junio de 1289 (*Purgatorio*, V, 85-129)".[76]

76 J. L. Borges, *Poemas: 1922-1943*, Losada, Buenos Aires, 1943, p. 178. La anulación posterior de la nota puede provocar que el lector curioso y desconocedor de la obra de Dante busque la referencia a lo largo de toda la *Commedia*. Desde este punto de vista, el texto de Borges crea al lector al hacerlo leer la *Commedia*. Profundizamos después en esta idea.

Al percatarse de la similitud de su muerte con la del personaje dantesco, Laprida parafrasea los versos que el italiano le dirige a Dante cuando se encuentran en el Purgatorio:

> Como aquel capitán del Purgatorio
> que huyendo a pie y ensangrentando el llano,
> fue cegado y tumbado por la muerte
> donde un oscuro río pierde el nombre,
> así habré de caer
> (vv. 13-17)

Dice el texto de Dante:

> Là've'l vocabol suo diverta vano,
> arriva'io, forato nela gola,
> fuggendo a piede e'nsanguinando il piano,
> quivi perdei la vista, e la parola
> (*Commedia*, "Purgatorio", canto 5, vv. 97-100)[77]

Las muertes de estos personajes presentan semejanzas no sólo en su naturaleza, sino también, aparentemente, en sus fechas.[78] Enrique Carilla hace notar que, mientras que Laprida murió el 22 de septiembre de 1829, Buonconte murió el 11 de junio de 1289. Como puede verse, el número 22 es el doble del 11; el mes nueve (septiembre) y el mes seis (junio) comparten rasgos que sólo son diferentes por su posición; mientras que 1829 es un anagrama de 1289.[79] Similitudes como éstas han llevado a Julie Jones a concluir que:

77 Dante Alighieri, *Obras completas*, Nicolás González Ruiz (trad.), Católica, Madrid, 1980 (Biblioteca de Autores Cristianos), p. 215.

78 Decimos "aparentemente" porque, ya que Buonconte y Laprida murieron sin que sus cuerpos fueran encontrados, es lícito preguntarnos si podemos saber las fechas exactas de sus muertes, a pesar de la información dada por Borges.

79 Enrique Carilla, "Poema conjetural", en A. Flores (ed.), *op. cit.*, p. 200.

> The manner of Buonconte's death coincides with Laprida, but more important is Laprida's identification with a figure who reaches understanding just before he dies, and the fact that Laprida looks to the universal, embodied in literature, to come to terms with his individual situation; that is, the particular has meaning only in relation to the general.[80]

Por esta razón, el poema ha sido considerado un texto donde el destino de un personaje se resuelve en una imagen total y trascendente. No obstante, importa mucho en este caso el adjetivo "conjetural". Saúl Yurkievich y Edelweiss Sierra han comentado la importancia de esta palabra en el poema. De acuerdo con el primero: "Dios, nadie más, conoce las leyes que rigen el aparente azar; a Borges sólo le es dable suponer, conjeturar. Y cuando las posibilidades, los desenlaces de una circunstancia se bifurcan, Borges, como en sus cuentos, nos propone la incertidumbre".[81] Sierra, en otra versión de la misma idea, dice: "El 'Poema conjetural' es precisamente una suerte de conjetura o hipótesis —típica del escepticismo borgiano— sobre el destino mortal del hombre y su predestinación a la muerte".[82] En primer lugar, el Buonconte al que se refiere Laprida es el personaje literario de Dante, no el histórico, del mismo modo que Laprida no es más que un personaje de un poema de Borges que en el título lleva la ficcionalidad. Además, mientras que el texto de Dante parece presentar a sus personajes con los ojos con los que él cree que Dios los verá para siempre, es decir, repartidos en el Infierno, el Purgatorio y

80 J. Jones, *op. cit.*, pp. 213-214.

81 Saúl Yurkievich, "Borges, poeta circular", en Ángel Flores (ed.), *op. cit.*, p. 74.

82 Edelweiss Sierra, *ibid.*, p. 114. Willis Barnstone hace un comentario general en torno a la presencia de lo conjetural en la obra de Borges: "Borges will tell us no ultimate truths. He will not fall into the easy prevaricating trap of prophetic truth and revelation" (Willis Barnstone, "Borges, Poet of Ecstasy", en Cortínez [ed.], *Borges the Poet*, *op. cit.*, p. 136).

el Paraíso, Borges presenta al suyo de este lado de la vida, en un poema fragmentario. Como dijo Borges en una entrevista, el fin del poema llega con el fin de la conciencia de la *persona*. ¿Cómo garantizar que su visión terrenal coincida con lo que habrá de ver en el más allá, si es que tal lugar existe? Recuérdese que Manuel Flores no sabe lo que sus ojos "verán/ después que me juzgue Cristo". Creemos que es necesario, sobre estas bases, poner en cuestionamiento la validez de la "visión" de Laprida, el personaje de Borges. Cierto que nos hemos encontrado con personajes que hablan más allá de la muerte, pero también es cierto que dicha muerte parece ser más bien una metáfora de un estado de la vida en el que no hemos sido capaces de describirnos con palabras.

Y, sin embargo, desde el punto de vista del personaje —si pudiéramos saber el punto de vista de un personaje— esto importa poco: él parece estar convencido de su visión, que, a diferencia de la de Adán, es una visión de sí mismo: Laprida es su propio progenitor.[83]

"Una llave en East Lansing" y "El conquistador" son poemas en los que la definición que la *persona* hace de sí misma se presenta con una energía similar. La *persona* de "Una llave" ("una pieza de limado acero", v. 1) es lo que el título nos indica. Ésta, como el prisionero o Cervantes, está atrapada entre cuatro paredes, encadenada como, presumiblemente, los otros dos:

83 De hecho, y para volver al tema del lugar del autor en su texto, podríamos ir más lejos y decir que Borges mismo se autoconstruye en este poema. En otra versión del texto, al poema lo precede un comentario acerca del peronismo del que vale la pena leer las siguientes líneas: "Pensé que el trágico año veinte volvía, pensé que los varones que se midieron con su barbarie, también sintieron estupor ante el rostro inesperado del destino que, sin embargo, no rehuyeron. En esos días escribí este poema" (J. L. Borges, *Aspectos de la literatura gauchesca*, Número, Montevideo, 1950, p. 34). Como puede verse, el texto coloca al autor y a sus compañeros intelectuales en la misma posición de Laprida. El lector debe decidir si actualizar el comentario y ver al Borges detrás de la *persona*, o creer que el hecho de que el comentario no aparezca en otras versiones lo hace prescindible.

Duermo mi vago sueño en un armario
que no veo, sujeta a mi llavero
(vv. 3-4)

Por otro lado, está "la casa, oculta y verdadera" (v. 8) cuya puerta abre la llave; la descripción de dicha casa es más bien melancólica:

Altos en la penumbra los desiertos
espejos ven las noches y los días
y las fotografías de los muertos
y el tenue ayer de las fotografías.
(vv. 9-12)

Contra esta situación, la llave se impone un destino. Declara saber, a pesar de que nadie la perciba y al revés de Berkeley, que la casa es "verdadera" (v. 8). Declara también que su propio "borde irregular no es arbitrario" y que

Hay una cerradura que me espera,
una sola.
(vv. 5-6)

Con base en estos hechos, la llave crea una profecía, expresada en el dístico final:

Alguna vez empujaré la dura
puerta y haré girar la cerradura.
(vv. 13-14)

Nótese el adjetivo "dura" en la puerta, que posiblemente la cargue de connotaciones tan opresivas como las "pesadas puertas de hierro" que el prisionero tiene la esperanza de violar con su lima.

Sin embargo, el cumplimiento de la profecía no está garantizado; la llave puede perderse, o quebrarse; la cerradura puede ser violada, la casa robada y destruida, los espejos pueden ser rotos. La profecía sirve para saber que se tiene un destino inventándoselo. El rostro de Jano ve simultáneamente pasado y futuro, pero es incapaz de separarlos. La llave crea el futuro enunciándolo y también creando una figura —la cerradura— que la completa. Por otro lado, Borges, debe recordarse, enseñó en la Universidad de Michigan, en East Lansing;[84] sería posible pensar que la llave es un modo de proyectar disimuladamente la nostalgia de la patria y de la casa y la incertidumbre de un viejo que no sabe si regresará o no. En un poema titulado "East Lansing", de *El oro de los tigres*, podemos percibir algo de esta melancolía. Después de hablar de todo lo que es significativo para la voz en dicho lugar, ésta dice:

> Todo eso estoy cantando y asimismo
> la insufrible memoria de lugares de Buenos Aires
> en los que no he sido feliz
> y en los que no podré ser feliz
> (*OC* 78, *El oro de los tigres*, p. 406, vv. 17-20).

A pesar de todo, Buenos Aires permanece en su mente. La llave personificada sería, en esta lectura, una forma de dar vida y presencia a lo lejano, a lo ausente, al menos por un tiempo. Tampoco se descarta la posibilidad de una lectura amorosa. Puede que la llave y la cerradura nos hagan pensar en esos versos de Borges que dicen: "pienso en esa compañera/ que me esperaba, y que tal vez me espera".[85] Todo esto le da aún más patetismo a la llave.

84 En 1976. *Cfr.* la "Chronologie", en *Œuvres complètes*, t. 2, p. xlviii.

85 Son los últimos versos de "Lo perdido", de *El oro de los tigres* (*OC* 74, p. 1101). Acaso sea posible interpretar estos poemas, que nos parecen prosopopeyas en el sentido moderno de la palabra, como exacerbaciones del deseo romántico del poeta de metamorfosear su espíritu camaleónico no solamente en todas las personalidades,

La *persona* de "El conquistador" se declara literalmente el arquetipo del guerrero:

> Cabrera y Carbajal fueron mis nombres.
> He apurado la copa hasta las heces
> he muerto y he vivido muchas veces.
> Yo soy el Arquetipo. Ellos, los hombres
> (vv. 1-4)

Por ello, la *persona* está vinculada con otros guerreros y conquistadores de nuestro *corpus*, de los que ya hemos hablado, como Hengist, Tamerlán y Ulises, y de otros de los que ya hablaremos, como el guerrero de "Brunanburh, 937 A. D." y el Quijote de "Ni siquiera soy polvo". Las palabras del conquistador repiten el tono orgulloso de los primeros dos personajes:

> De mis trabajos fue razón la hermosa
> espada y la contienda procelosa.
> No importa lo demás. Yo fui valiente.
> (vv. 12-14)

Posiblemente haya pocos personajes más monolíticos que éste en nuestro *corpus*. Alguien podría argumentar que esto se debe a que es el único que se presenta como un arquetipo y que ello requiere que persista en su ser.

---

en todos los seres, sino en todos los objetos. El objeto sería visto en primer lugar como un motivo para escribir desde la tercera persona y, posteriormente, desde la primera adoptando las características del objeto con la función no sólo de personificarlo, sino de sentimentalizarlo, de transformarlo en un objeto emotivo. El paso de la tercera a la primera puede verse de una forma en extremo interesante si comparamos un poema como "Vieja llave", de Amado Nervo, con éste de Borges. En el poema de Nervo se habla en tercera persona de la llave, pero el dilema es el mismo. La lectura de ambos poemas puede resultar en reflexiones interesantes sobre la relación entre la voz poética y el objeto en el que ésta se concentra.

La perspectiva monolítica que se nos presenta en este personaje tiene su contrapeso en "El inquisidor", un poema que aparece junto a "El conquistador". La *persona* dice estar arrepentida de sus actos ("sé que este vil remordimiento", v. 10), sin embargo, el adjetivo "vil" modifica tal sentimiento. Pero no se presenta ninguna otra declaración explícita o implícita de dicho remordimiento, ni antes ni después, salvo, acaso, el que la voz se reconozca como un "verdugo" (v. 1), lo cual no implica necesariamente remordimiento. En realidad, la *persona* se representa como si se sintiera justificada todavía por las crueldades propias de su trabajo. Nos dice:

> Purifiqué las almas con el fuego.
> [...]
> En los autos de fe vi lo que había
> sentenciado mi lengua. Las piadosas
> hogueras y las carnes dolorosas,
> el hedor, el clamor y la agonía.
> (vv. 2 y 5-8)

Son signos de dicho convencimiento las palabras "purifiqué" y "piadosas". Sin embargo, en el verso cinco se puede interpretar también cierta satisfacción al observar cómo las palabras de la sentencia adquieren realidad en la ejecución de los sentenciados. Vale la pena contrastar al inquisidor con la llave. La llave crea con palabras; el conquistador destruye con el mismo material.

El remordimiento es "vil" (v. 10) porque, al revés del caso del conquistador, el inquisidor no acepta su propia naturaleza, ni se percata de que el tiempo, que borra todo, lo hará llegar a un momento en el que no recordará si fue Caín o Abel. Sin embargo, la *persona* no ha llegado a este grado de desvanecimiento. Siente remordimiento y a la vez se cree justificada.

En contraposición con estos poemas, tenemos otros en los que los personajes sueñan a otro personaje, no sólo para crearse un destino como la llave, sino para entenderlo mejor y sentir empatía por él. Éstos son "Brunanburh, 937 A. D." y "El forastero".

La *persona* en "Brunanburh, 937 A. D." es definida de antemano en una de las acostumbradas notas al poema que se incluyen al final del poemario en que el texto se encuentra (en este caso, *La rosa profunda*). Ésta dice: "Son las palabras de un sajón que se ha batido en la victoria que los reyes de Wessex alcanzaron sobre una coalición de escoceses, daneses y britanos, comandados por Anlaf (Olaf) de Irlanda. En el poema hay ecos de la oda contemporánea que Tennyson tan admirablemente tradujo" (*OP* 78, p. 460). En el caso de este poema lo más importante no es la *persona*, sino el personaje que ésta misma imagina. El guerrero ha matado a uno del bando opuesto y, así, lo ha convertido en una "cosa":

> Anoche maté un hombre en la batalla.
> Era animoso y alto, de la clara estirpe de Anlaf.
> La espada entró en el pecho, un poco a la izquierda.
> Rodó por tierra y fue una cosa,
> una cosa del cuervo.
> (vv. 2-6).

La precisión —o frialdad— con la que el hecho es descrito, así como el hecho de que el hombre muerto pertenezca ahora a un animal —la frase recuerda nuevamente las "kenningar", como aquella a la que nos referimos en el caso de "*Hengist Cyning*"—,[86]

86 "Árbol de los cuervos" es la *kenning* de la lista de Borges (*OC* 74, p. 374) que más se acerca a la frase usada por el guerrero en el poema. Significa, según el ensayo, "el muerto".

no hacen sino cosificarlo más. La descripción no ayuda a humanizar al muerto porque ésta es puramente física y no incluye ningún rasgo que denote emoción; bien podría ser un maniquí. Sin embargo, a lo largo del poema la *persona* se dirige a un "tú" que es imposible que conozca: la mujer del guerrero muerto. El sajón no puede saber si ésta existe o no; se trata de una mera conjetura que, sin embargo, y como suele suceder, es poderosa:

> Nadie a tu lado.
> [...]
> En vano lo esperarás, mujer que no he visto.
> No lo traerán las naves que huyeron
> sobre el agua amarilla. En la hora del alba,
> tu mano desde el sueño lo buscará.
> Tu lecho está frío.
> (vv. 1 y 7-11)

El poema se inicia (v. 1) con la negación de una presencia (la del guerrero muerto) en relación con ese "tú" (su esposa) cuya identidad es desconocida para el lector en ese momento. Después se aclara de quién se trata y ocurre algo curioso: del guerrero muerto, de la cosa, de la ausencia, surge otra ausencia, la de la mujer que, a pesar de ser un producto de la imaginación de la *persona*, ocupa la conciencia del guerrero vivo, precisamente por ser imaginada. En los versos finales de la cita ocurre algo todavía más sorprendente que la creación de la mujer por el guerrero: éste imagina que ella, en sueños, imagina a su vez a su esposo; pero el hombre está ausente porque está muerto, a pesar de que el recuerdo dure más que la vida y que la mujer pueda estar con su esposo en sueños. De este modo, cuando en el último verso leemos "Anoche maté a un hombre en Brunanburh", sabemos que el muerto ya no es un objeto para su triunfante rival, sino un ser de su misma condición. El personaje que el lector construye en su

mente (el guerrero sajón) parece construir a su vez a otro personaje (la mujer de su adversario muerto) que también construye en su mente a otro (su esposo ausente). El poema funciona en abismo, y en el proceso de lectura el lector se da cuenta del poder del acto creativo. El guerrero ha matado a un hombre al que ahora da vida imaginativamente.

Podría decirse que de poco sirve la imaginación ante la realidad de la muerte. Sin embargo, hemos de considerar dos cosas. Por un lado, es necesario tener presente que el guerrero es un personaje creado por autor y lector y que, en este sentido, el acto imaginativo del guerrero implica al lector de tal manera que este último cobra conciencia de su capacidad para crear o destruir a otro y de la responsabilidad que ello implica. Por otro, la muerte que representa el texto escrito por Borges apunta y nos hace conscientes de otra muerte, la de un guerrero en Brunanburh hace poco más de mil años. La muerte imaginada nos hace conscientes de la posible real. La vida imaginada, de la real, que posiblemente existe en el que no soy yo. El poema nos hace sospechar que los otros existen, y que su vida importa.

Muy parecida es la estructura de "El forastero", sólo que se sugiere que en este caso un *alter ego* del autor es imaginado por la *persona* imaginada por el autor. La *persona* del poema es un monje shintoísta ("Soy el segundo sacerdote del templo", v. 2). Éste recuerda la visita de un poeta peruano ciego, al que ha explicado algunos de los rudimentos de su religión:

> Esta mañana nos visitó un viejo poeta peruano. Era ciego.
> [...]
> A través de un intérprete quise explicarle nuestra fe.
> (vv. 18 y 20)

El poeta le ha prometido escribir un poema sobre su encuentro, pero el monje se pregunta si el poeta lo habrá entendido y si cumplirá su promesa. Los últimos versos dicen:

Los rostros occidentales son máscaras que no se dejan descifrar.
Me dijo que de vuelta al Perú recordaría nuestro diálogo
en un poema.
Ignoro si lo hará.
Ignoro si nos volveremos a ver.
(vv. 22-25)

A través de esta situación, el lector es capaz de formular una interpretación de este tipo: Borges ha cumplido con la promesa de escribir un poema que le hizo a uno de los monjes que se supone habría conocido en su viaje a Japón.[87] La forma de representar a dicho monje sugiere que el poeta espera que, asimismo, el monje lo recuerde a él y que no deseche su recuerdo como el de un rostro más, indescifrable e idéntico a muchos otros. El poeta construye al otro en su mente, pero se lo representa recordándolo a él mismo, con la esperanza de reciprocidad. En esta interpretación, la *persona* del monje y el poeta que el lector construye con su memoria funcionan como dos personas que sostuvieran espejos una frente a otra, sólo que las dos y sus espejos son puramente imaginadas. El poema habla de uno de los fenómenos esenciales de la amistad y del amor: soñar al otro soñándolo soñándonos. Téngase en cuenta que en esta interpretación hemos creado también a la figura de Borges, para validar la interpretación con la esperanza de que haya hecho esta promesa y la haya cumplido.

Los últimos poemas de los que hablaremos son aquellos que nos parece que hacen consciente al lector de esta capacidad —y de la del autor— para "crear" a otro. Un ejemplo de esto nos lo dan los muy tempranos textos del "Museo" del libro *El hacedor* ("Cuarteta", "El poeta declara su nombradía", "Límites", "El

87 Borges viajó a Japón el 5 de noviembre de 1979 (*cfr.* "Chronologie", en *Œuvres complètes*, t. 2, p. li).

enemigo generoso" y "Le regret d'Héraclite"). Se trata de textos que se presentan como si fueran citas tomadas de otras fuentes, escritas por otros autores y no es difícil que el lector acepte esta idea. Los autores de estos textos son desconocidos y provienen de ámbitos lejanos, como los autores de divanes del siglo XII, Almotásim el Magrebí y Abulcásim el Hadramí, y su contemporáneo Muirchertach, rey de Dublín; junto a éstos, conviven Julio Platero Haedo, poeta uruguayo, y Gaspar Camerarius, poeta presumiblemente medieval cuyo fragmento citado se incluye en una antología ficticia llamada *Deliciae poetarum borussiae*.

Empecemos por comentar el contenido de estos textos. En ellos se halla, entre otros temas, la preocupación por la muerte:

> ¿Es posible que yo, súbdito de Yaqub Almansur
> muera como tuvieron que morir las rosas y Aristóteles?
> ("Cuarteta", vv. 3 y 4)

Pero también está la tristeza de la vida ("ojalá yo hubiera nacido muerto", en "El poeta declara su nombradía", v. 6). Aparecen también en ellos la añoranza de Borges por el valor del guerrero, capaz de construirse a sí mismo y anular a su adversario, en la carta de Muirchertach a Magnus Barfod:

> Que de tus muchos días ninguno brille como el día de mañana.
> Porque ese día será el último. Te lo juro, rey Magnus.
> Porque antes que se borre su luz, te venceré y te borraré, Magnus Barfod.
> ("El enemigo generoso", vv. 7-9)

Aquí se encuentra, asimismo, el conocimiento pleno de la propia ficcionalidad pero, también, de que no podemos dejar de ser lo que somos:

> Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca
> aquel en cuyo amor desfallecía Matilde Urbach.
> ("Le regret d'Héraclite")

En suma, los textos parecen revelarle al lector individuos obsesionados por la fatalidad de morir y de vivir, y por la imposibilidad de no estar en comunión con otra persona o en armonía con uno mismo, sino en conflicto constante.

Las suposiciones que puede hacer el lector con respecto a estos textos antes de saber que son apócrifos son diversas; puede pensar que tienen la función de mostrarnos que los temas del resto del poemario en el que están incluidos (*El hacedor*) también aparecen en ellos y que, finalmente, lo importante no son los hombres que los escriben, sino la literatura, que produce las mismas ideas, interminablemente; la angustia por la muerte y la vida; el hecho de descubrirse como otro y, a la vez, de no ser otro. Desde este punto de vista, los textos parecen avalar la opinión de "Alejandría, 641 A. D." o "La biblioteca de Babel": todo se repite.

Al llegar al epílogo que cierra esta sección del poemario (así como el poemario), el lector tendrá la sospecha de que, en realidad, los textos son creaciones de Borges y no de las generaciones de los hombres. En el epílogo se propone —por primera vez— una de las parábolas más célebres de la obra del autor argentino:

> Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara (*OC* 74, p. 854).[88]

88 Este relato se repite en varias ocasiones en la obra de Borges, y podríamos interpretar que refleja su obsesión por que el lector lo busque en cada una de sus obras.

Los personajes de "Museo", en apariencia reales, pueden ser simplemente, trazos detrás de los cuales se esconde Borges. Esta suposición podrá verse parcialmente comprobada si se fatigan, como las hubiera fatigado Borges, como hemos intentado fatigarlas aquí, las enciclopedias de cualquier biblioteca a nuestro alcance, los libros especializados, los catálogos, y no se encuentran, como creemos que pasará, los nombres de ninguno de estos personajes o, en el caso de "El enemigo generoso", sí el libro pero no el pasaje citado.[89] Y afirmamos que la suposición sólo será parcialmente comprobada porque siempre permanecerá la duda de que el pasaje en cuestión esté en realidad en aquel libro en árabe o en alemán que no podemos o podremos leer gracias al oportuno desconocimiento que tenemos de estas lenguas.[90] Tal vez la única excepción a la inseguridad sobre la inexistencia de los autores de

---

La última variación sobre este tema en la obra de Borges que conocemos es el soneto "La suma" (*Los conjurados*, 1985, p. 41).

89 Se menciona a Magnus Barfod y a Muirchertach en la siguiente parte de la *Heimskringla*: "The King Magnús [*sic*] outfitted his ships, intending to return to Norway. He stationed his men in Dublin to guard it. He lay with all of his ships by the Ulster coast, ready for sailing. They thought they needed provisioning, and King Magnus sent his men to King Mýrjartak, asking him to send provisions and mentioning the day they were to be brought [...]. But on the evening before the day they had not arrived" (Snorri Sturluson, *Heimskringla: History of the Kings of Norway*, Lee M. Hollander (trad. y ed.), The American-Scandinavian Foundation-University of Texas Press, Austin, 1991, pp. 684-685). No se dice nada de la carta que constituye el texto de Borges.

90 Hemos dicho ya que los textos de "Museo" provienen de una sección del mismo título que Borges tenía en la revista *Los Anales de Buenos Aires*. Esta sección presenta el mismo concepto que la de *El hacedor*; una serie de citas provenientes en apariencia de los lugares más dispares. Aunque sólo hemos tratado de buscar las fuentes de las que nos ocupan, tenemos la sospecha de que el resto también es apócrifo. Las fichas de los textos de nuestro *corpus* en esta revista son las siguientes: "Cuarteta" y "Límites", *Los Anales de Buenos Aires*, 1946, núm. 5, p. 50; "Le regret d'Héraclite" y "El enemigo generoso", *Los Anales de Buenos Aires*, 1946, núm. 10, pp. 55 y 56, respectivamente; de acuerdo con Helft, (*Jorge Luis Borges: bibliografía completa*, *op. cit.*, p. 162), "El poeta declara su nombradía" se encuentra en el número de junio de 1946, pero no hemos podido verlo todavía.

estos textos sea "Límites". En "Museo", es atribuido a Haedo, pero en la *Antología personal* de 1961 aparece no como una cita, sino como texto de Borges.[91]

Este episodio de la historia textual de "Límites" puede servirnos para reflexionar sobre un fenómeno común a todos los textos de *Museo* y a los monólogos dramáticos de Borges, y que ya hemos esbozado antes. Cuando Borges —no sabemos si por propia voluntad o por consejo de alguien ("después de todo", pueden haberle dicho los editores, "¿no se trata de una antología personal?")— elimina de su *Antología personal* el nombre de Julio Platero Haedo, hace que el personaje desaparezca, le retira su existencia como objeto gramatical, al menos en ese libro. Algo similar ocurre con el lector al leer los textos de "Museo". En principio, el lector crea en su mente a las personas como individuos que pudieron haber existido, pero que ya han muerto; después, los convierte en meros reflejos del autor pero, al hacerlo, por indicaciones del texto, crea a un personaje más, el autor, cuyo reflejo son los personajes. A este autor se le adjudican las preocupaciones existenciales de los textos, pero también el obsesivo deseo de que busquemos su rostro bajo los de los personajes, obsesión que aparentemente constituye otra manifestación de su ansia de pervivencia más allá de la muerte.

Esto se lleva a cabo sin percibir ciertos problemas: el autor que el lector construye no es el autor real, sino, en buena medida, una imagen que se construye de éste, tan ficticia o tan real como la que tuvo el lector de los cinco autores apócrifos antes de que averiguara que su existencia no era verificable. Por otro lado, si el lector lleva a cabo una identificación inmediata de las *personae* con el autor, no tiene en cuenta que ni siquiera es posible en estos textos la identificación inmediata entre ellos y el supuesto autor de cada uno; cuatro de estos textos son poemas, uno una carta

91 J. L. Borges, *Antología personal*, Sur, Buenos Aires, 1961, p. 67.

que parece desear suerte pero en realidad es una amenaza a un enemigo. Si los primeros son poemas, es justo pensar —siguiendo nuestras convenciones críticas— que lo que tenemos en ellos no son las voces ficticias —pero reales en su propio sistema— de los entes ficticios que en un mundo de ficción los escribieron, sino sus voces poéticas, que serían forzosamente diferentes de sus voces "reales" en el mundo de ficción. Esto es, curiosamente, más evidente en el caso de la carta, donde podríamos decir que ésta no construye sino una máscara de Muirchertach, que quiere intimidar a su enemigo con su ferocidad, o impresionarlo por medio de su representada generosidad. Algo parecido podríamos hacer con los otros personajes; podríamos, con base en los indicios dados, reconstruirlos, conjeturar si sus textos pertenecieron a las épocas señaladas, qué parte pudo haber en ellos de convención y qué parte de sinceridad, etcétera. Con toda esa información, habríamos elaborado una nueva teoría sobre la relación de estos textos con su respectivo autor, pero si hay una distancia entre el texto del personaje ficticio y el personaje ficticio, ¿qué distancia no esperamos hallar entre éstos y Borges? Todos los resultados serían, hasta cierto grado, producto de la imaginación del lector.

¿Qué podemos decir, en resumen, sobre estos textos? Como pasa con uno de los ya mencionados libros de Herbert Quain, el lector lee el "Museo", el "Epílogo", y lleva a cabo una primera lectura que le proporcionará una interpretación; pero una segunda le descubrirá los vericuetos de los textos y lo revelará como creador de los personajes, de un personaje que se llama Borges y de las relaciones entre unos y otro. Es precisamente este proceso creativo del lector sugerido por el epílogo el que salva a los personajes y a su autor de la muerte o de la desaparición, como hubiera querido Almotásim el Magrebí, pero también de la vida, según el deseo de Abulcásim el Hadramí ("Ojalá yo hubiera nacido muerto"), porque les da una simple permanencia como imágenes. Como dice el breve texto "Eternidades", uno de los poemas de "Trece"

o "Quince monedas" que no figuran en nuestro corpus: "Sólo perviven en el tiempo las cosas que no fueron del tiempo" (*OC* 74, p. 1093). Lo único que pervive del tiempo son las imágenes de las cosas, no las cosas mismas, ya sea porque nunca tuvieron un referente o porque éste ya ha desaparecido.

No obstante, no debemos olvidar que, como se dijo en la sección anterior de este capítulo, la creación no depende sólo del lector. Considérese el proceso de creación de un personaje y de una *persona* por parte del lector a partir de unos pocos datos más detenidamente en "Gunnar Thorgilsson (1816-1879)". Se transcribe a continuación:

> La memoria del tiempo
> está hecha de espadas y de naves
> y de polvo de imperios
> y de rumor de hexámetros
> y de altos caballos de guerra
> y de clamores y de Shakespeare.
> Yo quiero recordar aquel beso
> Con el que me besabas en Islandia.

Como en otros casos dentro y fuera del *corpus*, por ejemplo, en "Tamerlán (1336-1405)" o "Alejandría, 641, A. D.", entre los primeros, o "Hilario Ascasubi (1807-1875)" de *La moneda de hierro* (*OP* 78, p. 472), y "A John Keats (1795-1821)", de *El oro de los tigres* (*OC* 74, p. 1095), entre los segundos, el título del poema parece indicar que el sujeto que da tema al poema se insertó alguna vez en el mismo nivel de realidad que el nuestro. No obstante, no hemos encontrado hasta ahora en enciclopedias o manuales de literatura escandinava un individuo con el nombre "Gunnar Thorgilsson" que haya vivido durante tales fechas. El único lugar en el que el nombre aparece es en el libro de Daniel Balderston, y con los mismos datos que el poema proporciona,

lo que hace pensar que se trata de una creación de Borges.[92] Ello, sin embargo, no impide identificar el nombre con la voz del poema y darle los atributos que se le adjudiquen allí a la voz. Después de todo, la voz no sólo describe la historia tal como la ve (vv. 1-6), sino que habla en primera persona en el penúltimo verso y se vincula con Islandia. No creemos que ésta sea la única posibilidad de interpretación, pero sí una de las más plausibles, dado que si se tratara simplemente de un poema lírico con una voz sin identidad, no sería tan fácil explicar la presencia de Thorgilsson o de Islandia.

Las suposiciones que hacemos con respecto a la *persona* es que Gunnar Thorgilsson vivió entre 1816 y 1879, y pudo haber sido un filósofo, un historiador, un literato, un admirador de Shakespeare, un diletante o las cinco cosas a la vez, y para el cual es más importante un beso que alguien le dio que toda la historia y la literatura. Es posible que no se encuentre en Islandia en el momento que corresponde a la enunciación de las palabras que constituyen el poema.

Todo esto es relativamente fácil de deducir del texto. Pero la labor de creación de la *persona* no acaba aquí necesariamente. En la búsqueda por saber si Gunnar Thorgilsson existe, el lector recopila información en la que le puede parecer que los datos sobre la *persona* coinciden con las biografías de literatos islandeses reales.[93] En principio, las fechas de la vida de nuestro hipotético autor corresponden más o menos con las de miembros reales del romanticismo de ese país. Autores como Steingrímur Thorsteinsson o Matthías Jochumsson fueron traductores de Shakespeare; un tal Thorgil Thorgilsson es el primer historiador de la literatura

92 D. Balderston, *The Literary Universe of Jorge Luis Borges, op. cit.*, p. 150, s. v., dice escuetamente en la entrada dedicada a Thorgilsson: "Thorgilsson, Gunnar (Icelander, 1816-1879)".

93 Todos los datos con respecto a la literatura islandesa han sido tomados de la *Encyclopaedia Britannica*.

islandesa medieval, y no sería imposible pensar en este Gunnar como su familiar directo o simbólico, tomando en cuenta que otro elemento crucial del romanticismo es su acercamiento a lo vernáculo; por último, el romántico Stephan G. Stephansson se exilió de Islandia hacia el final de su vida. Finalmente, situar a Thorgilsson en el periodo romántico también concuerda con el tono del poema, en el que importan más que nada las experiencias individuales (como hemos visto en "El advenimiento" o "Génesis, 4, 8").

La coincidencia entre estos datos y los que proporciona el texto trae otra vez a la mente las obras del personaje Herbert Quain creado por Borges. Éste, sabiendo que todos los lectores son escritores frustrados —según nos dice la historia— escribe cuentos que deja deliberadamente inacabados, o con finales poco satisfactorios. El plan es que el lector proporcione el final y, de tal modo, se vea a sí mismo como creador.[94] El lector incluso podría animarse a escribir la historia de este poeta romántico.

Es precisamente este constante adelantársenos de Borges el que revela que el lector puede ser el creador del autor y de sus *personae*, pero que éstos lo crean del mismo modo. No obstante, es necesario no perder de vista que "Gunnar Thorgilsson" parece burlar este propósito de especificación del personaje; en el poema, entre toda la historia universal, sólo importa un momento:

94 "A fines de 1939 [Quain] publicó *Statements*: acaso el más original de sus libros; sin duda el menos alabado y el más secreto. Quain solía argumentar que los lectores eran una especie ya extinta. *No hay europeo* (razonaba) *que no sea un escritor, en potencia o en acto*. Afirmaba también que de las diversas felicidades que puede suministrar la literatura, la más alta era la invención. Ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrían de contentarse con simulacros. Para esos 'imperfectos escritores', cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno –no el mejor– insinúa *dos* argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado" ("Examen de la obra de Herbert Quain", en *OC* 74, *Ficciones*, p. 464).

el del beso que Thorgilsson recibió. Como en muchas ocasiones, nos encontramos ante una doble disyuntiva: lo que importa es la experiencia, no la individualidad, pero no podemos entender la experiencia sin imaginar al individuo que la percibe. De no haber individuo, tal vez tendríamos que crear uno; esto es lo que, nos parece, pasa en poemas con una *persona* delineada de un modo tan sutil como éste, pero, sobre todo, en el poema lírico, donde la emoción desprovista de personalidad es la que posiblemente nos lleva a adjudicarla al autor o a nuestra propia persona. Acaso el Dios de "Juan, 1, 14", el sajón de "Brunanburh, 937 A. D." y el monje shintoísta de "El forastero" estarían de acuerdo con este punto de vista.

Una disyuntiva similar nos plantea "Un poeta oriental":

> Durante cien otoños he mirado
> tu tenue disco.
> Durante cien otoños he mirado
> tu arco sobre las islas.
> Durante cien otoños mis labios
> no han sido menos silenciosos.

En este caso, la caracterización es básicamente imperceptible. El disco observado (¿el sol?, ¿la luna?) parece ser el centro del texto. Hasta este momento, los labios han sido "silenciosos" (v. 6). Sin embargo, en el texto se encuentran los labios de la voz que nos invitan (¿por qué no?) a perseguir el rastro de ésta identificándola posiblemente con algún individuo que corresponda con la descripción del título del poema. No haría falta más que revisar antologías de poesía china.

Poemas como "Asterión", "Mateo, 27, 9" o "Ni siquiera soy polvo" se presentan al lector como adivinanzas. El lector descubre al final que se refieren a personajes bien conocidos en la tradición occidental pero a los que se agregan nuevas perspectivas que nos

invitan a verlos bajo otra luz. Veamos, para empezar, "Asterión", al que ya nos hemos referido en la primera parte de este trabajo:

> El año me tributa mi pasto de hombres,
> y en la cisterna hay agua.
> En mí se anudan los caminos de piedra.
> ¿De qué puedo quejarme?
> En los atardeceres
> me pesa un poco la cabeza de toro.

La estructura y el tema del poema son los mismos que los del ya mencionado "La casa de Asterión". El título de los dos textos, al igual que el epígrafe que acompaña a la ficción, despista al lector que no sea un experto en mitología griega. El epígrafe reza: "Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión" (*OC* 74, *El Aleph*, p. 569). Lo que sabemos en principio —en los primeros cuatro versos— es que la *persona* del poema posee lo necesario para subsistir. Por supuesto, es extraño que su comida consista de "hombres" y que se refiera a esta comida como "pasto"; descubrimos la razón de ello en los últimos dos versos: la *persona* dice tener cabeza de toro; *ergo*, la *persona* puede ser el Minotauro; *ergo*, Asterión es el Minotauro. En el relato de *El Aleph*, la relación entre el nombre y la bestia fabulosa es mucho más explícita, aunque, igual que aquí, no es revelada sino hasta el final.[95] El texto genera al lector al invitarlo a averiguar el nombre de la bestia, y, al no revelarnos la naturaleza del propietario del nombre, nos induce a cambiar nuestra posición respecto al Minotauro. Éste, contrario a la bestia cruel y sangrienta que generalmente pensamos que es, se parece más a una vaca que come pasto y bebe agua. Su cabeza,

95 Las últimas líneas del relato dicen lo siguiente: "El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre. –¿Lo creerás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió" ("La casa de Asterión", *OC* 74, p. 570).

por otro lado, no parece serle muy cómoda. El texto cambia nuestra perspectiva y, así, nos cambia.

Lo mismo ocurre con "Mateo, 27, 9". Dice el poema:

La moneda cayó en mi hueca mano.
No pude soportarla, aunque era leve,
y la dejé caer. Todo fue en vano.
El otro dijo, aún faltan veintinueve.

Para el lector occidental, la identificación puede ser mucho más fácil que la de "Asterión": la *persona* es Judas Iscariote, que recibió treinta monedas por traicionar a Cristo. Este lector puede resolver la adivinanza casi de inmediato. Sin embargo, para el que se encuentra fuera de esta tradición, la experiencia no será muy diferente de la del lector de "Asterión". En todo caso, la imagen del traidor tampoco quiere ser demasiado convincente aquí. Este Judas parece no tener más remedio que aceptar las monedas que le dan; no puede hacer nada contra su destino irrevocable. Como recordará el lector, un uso común del monólogo dramático clásico es darnos nuevas perspectivas de personajes que hemos estereotipado.[96]

El poema "Ni siquera soy polvo" permite analizar más a fondo la relación del lector con un personaje de la cultura occidental. El nombre por el que es conocida la *persona* del poema no se dice nunca, pero esto no importa si el lector está inserto en el contexto cultural mencionado. Se dan múltiples indicaciones para que lo reconozcamos. Vive en "Castilla" (v. 3); platica con

96 Recordemos que Robert Langbaum ha definido esta función del monólogo dramático de la siguiente manera: "[...] to give facts from within, to derive meaning that is from the poetic material itself rather than from an external standard of judgement, is the specifically romantic contribution to literature; while sympathy or projectiveness, what the Germans call *Einfühlung*, is the specifically romantic way of knowing" (R. Langbaum, *op. cit.*, pp. 78-79).

"el cura y el barbero" (v. 6); tiene "una vaga sobrina analfabeta" (v. 8); conoce los libros de "Amadís y Urganda" (v. 11); vendió sus tierras para comprar libros (v. 12); en casa tiene "una adarga/ antigua" (v. 29-30); se llama "Quijano" (v. 27). La *persona* es un soñador; su sueño, como el protagonista de "Las ruinas circulares", es otro hombre, un guerrero que ha de acabar con la injusticia del mundo. Como el protagonista del mismo cuento, la *persona* decide imponer su sueño a la realidad, pero en este caso, él adoptará la identidad de su sueño, se convertirá en su propio Golem:

> Quiera Dios que un enviado restituya
> a nuestro tiempo ese ejercicio noble.
> Mis sueños lo divisan. Lo he sentido
> a veces en mi triste carne célibe.
> No sé aún su nombre. Yo, Quijano,
> seré ese paladín. Seré mi sueño.
> (vv. 25-28)

La seguridad que causa en el lector el conocimiento de la *persona* nos prepara para poder sorprendernos ante lo que el personaje va a decir a continuación:

> En esta vieja casa hay una adarga
> [...]
> y una lanza y los libros verdaderos
> que a mi brazo prometen la victoria.
> ¿A mi brazo? Mi cara (que no he visto)
> no proyecta una cara en el espejo.
> Ni siquiera soy polvo. Soy un sueño
> que entreteje en el sueño y la vigilia
> mi hermano y padre, el capitán Cervantes,
> [...].

Para que yo pueda soñar al otro
cuya verde memoria será parte
de los días del hombre, te suplico:
mi dios, mi soñador, sigue soñándome.
(vv. 29, 31-37 y 40-43)

Lo extraño de este pasaje no es sólo que el lector se haga consciente del carácter ficticio del personaje. Lo insólito es que el personaje parezca consciente de su ficcionalidad y capaz de solicitarle a su creador que persista en soñarlo, como él persistirá en soñar al Quijote. El lector necesita reajustar su pensamiento a la situación. Lo que puede llegar a descubrir en ese momento es que, en tanto que el personaje existe en su mente, es él mismo como lector quien es en ese momento el creador del Quijote. Ello se debe a que su memoria forma parte de la memoria colectiva que comparte el reconocimiento del personaje. Para que el personaje subsista es necesario que la comunidad exista o exista un volumen del *Quijote* y también alguien que pueda leer español y que lo dé a conocer a otros y que esos otros acepten que el personaje merece estar en su memoria. En el cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" se dice que, en el fantástico mundo descrito, existen objetos que han pervivido en el tiempo debido a que han permanecido en la memoria y en la percepción de un animal.[97] Los personajes y las obras de ficción tienen ese mismo estatus en nuestro mundo. Por otro lado, la memoria del Quijote no existiría en nosotros si Cervantes no lo hubiera inventado. Cervantes implantó en nosotros la imagen del personaje. Como diría Bloom de Shakespeare,[98]

97 "Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de su vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro" (*OC* 74, p. 440).

98 Según Bloom, "In any case, we cannot rid ourselves of Shakespeare, or of the canon that he centers. Shakespeare, as we like to forget, largely invented us; if you add

el escritor español nos ha inventado, aun si queremos decir esto sólo en un sentido limitado: el autor y todos los que han leído u oído de su creación son responsables de nuestro recuerdo de su personaje. Todos son nuestro padre, como la *persona* de "Al hijo".

"Magias parciales del Quijote", de *Otras inquisiciones*, ensaya una explicación de por qué estos entrecruzamientos entre realidad y ficción nos sorprenden: "tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1883, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben" (*OC* 74, p. 669). El texto plantea este hecho de una manera más bien metafísica, pero también podemos interpretarlo de un modo más pragmático: cuando Alonso Quijano pide a su creador que lo siga soñando, el lector puede percatarse de que Quijano existe en parte gracias a que él lo puede soñar. Sin embargo, para que él pueda soñar a Quijano, debe existir el texto en el que se encuentran sus aventuras: el texto debe crear al lector. Los lectores leen, pero también son escritos por los textos.

Otros dos poemas permiten reflexionar sobre los entes de ficción y su pervivencia en la realidad: "Macbeth" y "Alexander Selkirk". Al leer el título del primero, el lector de cierta comunidad traerá a su mente la imagen del señor de la guerra escocés que es el héroe y el villano de una de las tragedias más célebres de Shakespeare. El brevísimo poema de Borges dice:

---

the rest of the Canon, then Shakespeare and the Canon wholly invented us" (Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and School of The Ages*, Riverhead Books, Nueva York, 1994, p. 38). La idea, por supuesto, puede parecer una exageración, si pensamos simplemente en Shakespeare. Pero si lo olvidamos por un momento, en realidad es difícil decir que no somos un producto de la cultura en la que nos criamos (el canon del que habla Bloom es, en realidad, una parte de esa cultura).

Nuestros actos prosiguen su camino,
que no conoce término.
Maté a mi rey para que Shakespeare
urdiera su tragedia.
(*cfr* n.1 de este capítulo)

Nuevamente, nuestras expectativas se han visto defraudadas. La *persona* del poema no es el personaje de Shakespeare, sino el Macbeth "real"; como a las "crueles estrellas" que presidieron el nacimiento de Cervantes, se le podría decir a este Macbeth que nadie sabe para quién trabaja. Pero creo que hay algo más que el texto nos puede decir y eso es que todo lleva a un libro: la única forma en la que sobreviviremos a la muerte, hasta donde sabemos, es en la memoria de los otros, algunos en libros durante siglos como Macbeth o el Quijote, otros como un recuerdo durante unos cuántos días. Todos somos potencialmente personajes o lo sómos ya para los otros, ya que somos construidos por las ideas de los otros en vida. Acaso la única diferencia sea que después de la muerte nuestra imagen será más maleable.

El caso de "Alexander Selkirk" parece más extremo que el de Macbeth. Nada nos dice este nombre, pero si buscamos en una enciclopedia —como en la *Britannica* otra vez, por ejemplo— encontraremos que se trata del hombre "real" que sirvió de inspiración a Daniel Defoe para otro celebérrimo personaje: Robinson Crusoe.[99] El poema narra el mismo predicamento que el de este

[99] Nos dice la *Britannica* sobre Selkirk: "b. 1676, Largo, Fife, Scot., d. Dec. 12, 1721, at sea Selkirk also spelled SELCRAIG, Scottish sailor who was the prototype of the marooned traveler in Daniel Defoe's novel *Robinson Crusoe* (1719). The son of a shoemaker, Selkirk ran away to sea in 1695; he joined a band of buccaneers in the Pacific and by 1703 was sailing master of a galley on a privateering expedition. In September 1704, after a quarrel with his captain, he was put ashore at his own request on the uninhabited Más a Tierra Island in the Juan Fernández cluster, 400 miles (640 km) west of Valparaíso, Chile. He remained there alone until February 1709, when he was discovered and taken aboard an English ship commanded by Woodes Rogers.

último y su misma salvación: Selkirk dice que vivió en una isla desierta y que fue salvado. Pero, ya salvado, le ocurre algo parecido a lo que el guerrero sajón supone que le pasará a la mujer de su adversario muerto: en sueños, como por inercia, se cree todavía en la isla. Selkirk postula dos versiones de sí mismo, él despierto y él dormido, y piensa:

> Dios me ha devuelto al mundo de los hombres,
> a espejos, puertas, números y nombres,
> y ya no soy aquél que eternamente
> miraba el mar y su profunda estepa
> ¿y cómo haré para que ese otro sepa
> que estoy aquí, salvado, entre su gente?
> (vv. 9-14)

Al revés de lo que les pasa a Endimión o al guardián, lo que desea Selkirk es no vivir en el sueño, hacerle entender a su otra mitad que la isla ya no es real; desea que los dos regresen a Inglaterra. Pero "Macbeth", por otro lado, permite una interpretación metafórica: Selkirk no quiere ser el del sueño, no quiere ser Robinson Crusoe, la imagen del náufrago con recursos; quiere ser él, el que se salvó. Sin embargo, sólo recordamos a Selkirk, en el mejor de los casos, por Crusoe. En ambos casos, el Golem al que dio origen Selkirk adquiere una vida independiente del personaje "real".

Que no vivimos más que como sueños de otros nos lo dicen los tres últimos poemas que quedan por comentar. Éstos son "Un

---

They arrived in England in October 1711, and *Rogers' Cruising Voyage Round the World*, which includes a description of Selkirk's life on the island, was published the following year. Selkirk was a master's mate on a British ship when he died. Selkirk's story was also told by the essayist Richard Steele in *The Englishman* of Dec. 3, 1713. Defoe evidently drew inspiration from these accounts for his *Robinson Crusoe*, as did the poet William Cowper in his 'Lines on Solitude', beginning 'I am monarch of all I survey'". El poema de Cowper, por otro lado, es un ejercicio de prosopopeya.

poeta menor", "Signos" y "E. A. P.". Veamos el primero, que es casi aforístico y recuerda los epitafios de la antología griega: "La meta es el olvido./ Yo he llegado antes". El poema parece sugerir que lo único que nos quedará en la tierra despues de ser un personaje maleable durante algún tiempo será no ser ni eso. La *persona* está aquí aparentemente más allá del personaje de "Génesis 4, 11", que no sabe quién es, o del inquisidor que sigue atrapado en su gozo y su culpa pero que sabe que olvidará ambos. En un sentido, algunos dirían que éste sería el sueño dorado de Borges, alcanzar el estado donde verdaderamente no haya identidad, ni siquiera la aparentada por la ficción o el sueño. Pero el poema establece una curiosa tensión entre negación y presentación del individuo. Es cierto que no sabemos nada sobre este "poeta menor", pero en tanto que es el sujeto de la enunciación y del enunciado, tenemos alguna representación mental de él, de su carácter secundario, del hecho de que nadie lo recuerda; por lo tanto, no ha alcanzado el olvido, aunque su representación tienda al grado máximo de abstracción. Basta que representemos en nuestra mente a alguien que queramos olvidar para que no lo olvidemos. Es conveniente citar aquí la opinión de Julie Jones sobre los poemas de caracterización, digámoslo así, "sutil": "Even though he sweeps a character away, Borges often leaves us with something akin to the Cheshire cat's furious grin, a gesture that stays with us".[100] En algunos casos, incluso, como en "Gunnar Thorgilsson", podemos quedar tan fascinados por la figura representada que buscaremos completarla tanto como Alicia desea ver entero al gato de Cheshire.

Algo parecido ocurre con "Signos". Hay un epígrafe al principio del poema que dice: "Hacia 1915, en Ginebra, vi en la terraza de un museo una alta campana con caracteres chinos. En 1976 escribo estas líneas". Los primeros versos permiten deducir

100 J. Jones, *op. cit.*, p. 215.

que la *persona* del poema es la campana: "Indescifrada y sola, sé que puedo/ ser en la vaga noche una plegaria/ de bronce". Los adjetivos son femeninos, se refieren al "yo" del poema y éste es "de bronce". El epígrafe, por otro lado, nos revela la ficcionalidad del texto al decir "escribo estas palabras" (como si ello fuera necesario, pues las campanas generalmente no hablan). Pero el objetivo del epígrafe parece ser también conectar la campana con "Borges", quien estuvo en Ginebra en esa época. El monólogo de la campana está lleno de invitaciones a metáforas según las cuales ésta puede no sólo representar, sino ser otras cosas:

una plegaria
de bronce o la sentencia en que se cifra
el sabor de una vida o de una tarde
o el sueño de Chuang Tzu, que ya conoces
o una fecha trivial o una parábola
o un vasto emperador, hoy unas sílabas,
o el universo o tu secreto nombre
o aquel enigma que indagaste en vano
a lo largo del tiempo y de sus días.
(vv. 1-10)

Algunas de estas métaforas potenciales de las que puede formar parte la campana podrían también habernos servido para explicar los textos de nuestro *corpus*. Recordemos el sueño de Chuang Tzu y sus consecuencias para el soñador: soñó que era una mariposa y al despertar no sabía si era una mariposa que ahora soñaba ser hombre o un hombre que había soñado ser mariposa.[101] Este dilema no se diferencia de los de Tamerlán, de En-

101 "El sueño de Chuang Tzu" se encuentra, entre otros lugares de la obra de Borges, en J. L. Borges, *Libro de sueños*, Alianza, Madrid, 2001 (El Libro de Bolsillo. Biblioteca Borges, 31) [1ª ed. 1976], p. 183. Se trata de una de esas compilaciones de breves textos fantásticos que Borges parecía tan aficionado a hacer.

dimión, de Adán y de Alexander Selkirk. Por otro lado, el filósofo Chuang Tzu es una figura recurrente en la obra de Borges.[102] Este hecho implica un significado más para la campana. Para entender el significado de esta alusión en el poema, para que el lector pueda reproducir en su mente la imagen de Chuang Tzu, debe estar familiarizado con la obra de Borges, debe haber sido generado o soñado por Borges. El texto y el lector se generan uno a otro. "El secreto nombre" no es muy diferente del destino sudamericano de Laprida, o del que la llave se cree conocedora. La campana podría, sin mucho esfuerzo, ser cualquier cosa, y también podría ser el símbolo de este trabajo, pero el último verso dice: "Puedo ser todo. Déjame en la sombra". Al revés del Quijote, que pide ser soñado, la campana se niega a esta posibilidad, lo cual es una imposibilidad porque, como en el cuadro de Magritte *Ésta no es una pipa*, lo que resulta de la lectura del poema es la imagen de una campana sugerida a nuestra mente por un conjunto de oraciones; se trata, además, de una campana en el grado máximo de humanización gracias a su don del habla (en un lugar diametralmente opuesto al del guerrero muerto y cosificado de "Brunanburh"). La única manera en que la campana no puede ser conceptualizada es si no es percibida (una idea con la que podría estar de acuerdo la *persona* de "El suicida"). En cuanto el autor la nombra, se apropia de ella, y lo mismo ocurre cuando el lector lee el texto. Aquí mismo hemos ya convertido la campana en un símbolo, la hemos hecho nuestro Golem al decir que podríamos hacerlo.[103] La campana es

102 *Cfr.* D. Balderston, *The Literary Universe of Jorge Luis Borges*, p. 34.

103 De los tres poemas cuyas *personae* son objetos ("Habla un busto de Jano", "Una llave en East Lansing" y "Signos"), éste es desde luego el más complejo. Es también el más indecoroso en un sentido, puesto que rompe con su ficcionalidad latente. Si lo consideramos una prosopopeya en el sentido actual de la palabra, es en realidad una "antiprosopopeya", puesto que delata su propia representación como irreal (aunque nosotros sepamos, por supuesto, que un busto, una llave o una campana no hablan). Desde este punto de vista, posiblemente a alguien también le gustaría llamarla una "metaprosopopeya". Dice Cuesta Abad con respecto al texto: "En la composición

una imagen de nuestra imposibilidad de dejar de ser creados por lo que vemos y de no crear lo que vemos.

Estos poemas colaboran con el lector para construir Golems, que no son otra cosa que monstruos hechos de palabras. Pero también le ayudan a entender que los otros, todos aquellos que conoce, también son Golems de él. En ocasiones, los otros pueden servirnos para sentir empatía, para entender, para amar, pero, como el Golem, cada uno es suceptible de salírsenos de las manos y de llenar de obsesión nuestros días o los de otros. Por eso, los textos también pueden ayudarnos a recordar ese carácter ficticio que tienen nuestras creaciones al mostrarnos los mecanismos mediante los cuales se les construye. Cabría pensar que la conclusión es necesariamente que cada uno de nosotros está encerrado en su subjetividad y que lo único que hacemos es deformar a los otros, pero para tratar de salir del círculo del "yo" tenemos el último de nuestros poemas, "E. A. P.":

> Los sueños que he soñado. El pozo y el péndulo.
> El hombre de las multitudes. Ligeia...
> Pero también este otro.

Los rasgos definen a Edgar Allan Poe; el poema nos invita a reproducirlo, a conjurarlo en la mente, a "soñarlo". Sin embargo, la última línea nos indica que el poema de Borges existe gracias a que Poe escribió sus obras y que nosotros lo recordamos por la misma razón: Poe nos inventó y todos nos inventamos unos a otros. En una línea de pensamiento similar a la del poema "Al

---

borgeana, como en las alegorías barrocas, el objeto es descosificado, pierde su profanidad inmediata y asciende a la condición de símbolo, trascendente aunque secularizado, de lo infinito. En el 'Puedo ser todo' del ultimo verso se condensa explícitamente la erupción caótica de imágenes, la masa de metáforas que para Benjamin caracteriza la expresividad ilimitada y enfática del universalismo alegórico barroco" (J. M. Cuesta Abad, *op. cit.*, p. 18).

hijo", podemos decir que somos inventados por los otros y que ellos son creados a su vez por nosotros, por nuestras ideas de ellos, y también por nuestras palabras, por nuestros gestos y por nuestros actos, que modifican los actos de los otros. Todos somos todos. Estas palabras están escritas por todos.

El protagonista de "Las ruinas circulares" se siente humillado ante este descubrimiento de su propia ficcionalidad, pero la poesía de Whitman, tan importante para Borges, manifiesta un sentimiento de júbilo ante el hecho de compartir una identidad universal. Las ambigüedades de los poemas no resuelven necesariamente esta tensión entre el agrado y el desagrado ante la pluralidad, sino que la representan. Situarnos en un polo o en otro no depende del texto, sino de una decisión personal. ¿Dónde situarnos? Nos hemos referido ya a algunas posibilidades antes. Aceptar que no existen los otros sino como proyecciones de uno es entender que todo existe de la misma manera. Ello nos puede llevar a negar todo conocimiento, a negarnos a escribir y a negarnos a la posibilidad de cualquier conocimiento de nosotros mismos. Pero no todos podemos aceptar la tentación, la renuncia o el alivio de no ser nadie, de no actuar. A veces no se puede vivir sin construir a otros y sin construirnos. Es una necesidad. Sólo queda comprender el hecho y aprovechar los momentos de comunión —aparente— y comunicación con otros. Yo espero que Borges no sea sólo una voz o que esa voz tenga algo de un ser humano detrás de él cuando dice, en el poema "La moneda de hierro":

> En la sombra del otro buscamos nuestra sombra;
> en el cristal del otro, nuestro cristal recíproco.
> (*OP* 78, p. 501, vv. 19 y 20.)

CONCLUSIÓN:
DEL OTRO LADO DEL ESPEJO

Les tocó en suerte una época extraña.

El planeta había sido parcelado en distintos países, cada uno provisto de lealtades, de queridas memorias, de un pasado sin duda heroico, de derechos, de agravios, de una mitología peculiar, de próceres de bronce, de aniversarios, de demagogos y de símbolos. Esa división, cara a los cartógrafos, auspiciaba las guerras.

López había nacido en la ciudad junto al río inmóvil; Ward, en las afueras de la ciudad por la que caminó Father Brown. Había estudiado castellano para leer el *Quijote*.

El otro profesaba el amor de Conrad, que le había sido revelado en un aula de la calle Viamonte.

Hubieran sido amigos, pero se vieron una sola vez cara a cara, en unas islas demasiado famosas, y cada uno de los dos fue Caín, y cada uno, Abel.

Los enterraron juntos. La nieve y la corrupción los conocen.

El hecho que refiero pasó en un tiempo que no podemos entender.

J. L. BORGES, "Juan López y John Ward".

We must be still and still moving
Into another intensity
For a further union, a deeper communion
Through the dark cold and the empty desolation,
The wave cry, the wind cry, the vast waters
Of the petrel and the porpoise. In my end is my beginning.

T. S. ELIOT, *Four Quartets*, "East Coker", 5, vv 33-38.

En las páginas anteriores se ha llevado a cabo una exploración de las posibilidades de hablar del "monólogo dramático" en una

tradición en la que básicamente no se había practicado hasta hace unos años. Ello ha permitido formular ciertas opiniones en torno a cómo podemos aproximarnos, desde la tradición literaria y académica hispánica, a los múltiples elementos provenientes de la literatura inglesa que aparecen en la obra de Borges. También ha resultado en la formulación de un modelo que intenta aproximarse al monólogo y a la poesía lírica desde una perspectiva que, nos parece, complementa nuestra manera tradicional de entender el sujeto de la enunciación poética. Por otro lado, llegar a una delimitación de algunos de los elementos textuales que caracterizan al monólogo nos ha permitido reunir bajo este rubro una serie de textos poéticos de Borges y leerlos poniendo especial atención en la representación del individuo y del autor que el lector lleva a cabo mientras los lee.

Hablar de un género desconocido en nuestra comunidad implica llevar a cabo una domesticación de éste. Para entender el género, lo tenemos que hacer tratando de comprender el contexto en el que se ha desarrollado, pero también el que lo adopta. En este sentido, el crítico lleva a cabo una suerte de traducción de un elemento proveniente de otra cultura. Este proceso de traducción puede ser descrito tomando como punto de partida la siguiente reflexión de Borges, inspirada por Thorstein Veblen y que forma parte medular del ensayo "El escritor argentino y la tradición", del volumen *Discusión*:

> Tratándose de los irlandeses, no tenemos por qué suponer que la profusión de nombres irlandeses en la literatura inglesa y la filosofía británicas se deba a una preeminencia racial, porque muchos de esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) fueron descendientes de ingleses, fueron personas que no tenían sangre celta; sin embargo, les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga, podemos manejar todos

> los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas (*OC* 74, p. 273).

Opiniones como ésta han hecho que Beatriz Sarlo defina a Borges como un "escritor en las orillas". Para ella, "en Borges, el tono nacional no depende de la representación de las cosas sino de la presentación de una pregunta: ¿cómo puede escribirse literatura en una nación culturalmente periférica?".[1] Sarlo explica la solución de Borges de la siguiente manera:

> Al reinventar una tradición nacional Borges también propone una lectura sesgada de las literaturas occidentales. Desde la periferia, imagina una relación no dependiente de la literatura extranjera, y está en condiciones de descubrir el 'tono' rioplatense porque no se siente un extraño ante los libros ingleses y franceses. Desde un margen, Borges logra que su literatura dialogue de igual a igual con la literatura inglesa. Hace del margen una estética.[2]

Nuestra posición con respecto a lo ajeno, a lo otro, nos brinda de entrada las oportunidades para llevar a cabo esta traducción cultural a la que nos hemos referido. La comunidad a la que pertenecemos, sus costumbres de lectura e interpretación, hacen que nuestra visión de la otra comunidad sea sesgada, diferente y, por ello nos atreveríamos a decir, crítica. El crítico debe ejercer activamente esta diferencia antes de aceptar lo ajeno como algo naturalmente dado, del mismo modo que el crítico-narrador de "Pierre Menard, autor del Quijote" (*OC* 74, pp. 444-450) lee la obra de Cervantes de otra forma porque la lee como si la hubiera escrito Menard. Como hemos podido ver, la crítica de los mo-

1 B. Sarlo, *op. cit.*, p. 12.
2 *Ibid.*, p. 16.

nólogos dramáticos de Cernuda ha evaluado éstos y considerado que no cumplen con tal o cual requisito convencional del género en inglés. Es nuestra sospecha que si se les viera en sus propios términos y en los de la comunidad que los genera, sería posible leerlos más provechosamente. En este punto nos gustaría regresar a Fish. Resulta pertinente leer el siguiente comentario sobre el ejercicio de la labor crítica que se propone un proyecto no necesariamente explorado con anterioridad:

> The first thing that one must do is not assume that he is preaching to the converted. That means that whatever the point of view you wish to establish, you will have to establish it in the face of anticipated objections. In general, people resist what you have to say when it seems to have undesirable or even disastrous consequences.[3]

Para actualizar la presencia de la literatura inglesa en la obra de Borges desde nuestra comunidad lo necesario, pareciera, es pensar de qué formas las costumbres de la tradición hispánica no posibilitan esa actualización. Del resultado de confrontar las costumbres de ambas comunidades surge no sólo la posibilidad de discutir cierto tipo de textos bajo una nueva perspectiva que se alimenta de ambas, sino también una comprensión de los mecanismos de estas comunidades.

En el caso del monólogo dramático, el obstáculo principal se manifiesta en el modo de definir el genéro en lengua inglesa ("un poema cuya voz no es la del autor"). Esta definición se encuentra en conflicto con un elemento de preceptiva literaria que nos indica que la voz de un poema no es equiparable con el autor. El conflicto existente entre definición y precepto no impide, como ya se ha dicho, la práctica del género en inglés, pero sí que poda-

[3] S. Fish, *op. cit.*, pp. 368-369.

mos presentarlo simplemente en estos términos en la academia hispánica, en la que es prácticamente desconocido.

Por ello, se ha tratado de trascender esta diferencia y explicar el monólogo por medio de dos razonamientos complementarios. El primero es que, como hemos visto, toda categorización simplifica el fenómeno que describe. La definición del monólogo puede no ser completamente válida, pero tampoco lo es el precepto que nos advierte contra la identificación de voz y poeta. El segundo razonamiento, derivado del primero, sostiene que las comunidades inglesa e hispánica —y, previsiblemente, muchas otras— comparten en buena medida un hábito de lectura importante. La primera parte de este trabajo argumenta que a pesar del criterio académico que separa la voz del texto del poema, la poesía que es considerada lírica se sigue leyendo, en múltiples ocasiones, como una declaración del poeta que la escribe, o como una declaración no relativizada por otro punto de vista. Ello se debe, en nuestra opinión, a dos factores. En primer lugar, al concepto de la poesía como una revelación que proviene de los sentimientos, de las experiencias, de las iluminaciones del poeta. Esta concepción tiene sus orígenes en el romanticismo (y posiblemente también en la noción platónica del poeta), pero sigue presente entre nosotros. En segundo lugar, a ciertos factores que pertenecen a la forma del texto que es leído como lírico y que pueden describirse difusamente de la siguiente manera: este tipo de texto tiene una voz poética que no tiene más característica que ser un "yo" que expresa una actitud, un sentimiento, un estado de ánimo. Hemos llamado a este "yo" una "entidad sin identidad". Esta ausencia de personificación lleva al lector a identificar la voz con el poeta o, incluso, a asumirla para sí mismo.

Por otro lado, habría textos en los que esa misma entidad se carga de características que la sitúan en el tiempo y en el espacio ("una entidad con identidad"). A este tipo de textos los lectores anglófonos los llamarían "monólogos dramáticos". El monólogo

dramático sería un tipo de prosopopeya según la retórica clásica. Es decir, un poema en el que el autor escribe con la voz de un personaje diferente de él. En el caso del "Poema conjetural", el texto al que Borges llamó "monólogo dramático" de forma explícita, esa entidad sería Laprida. Para referirse a ella, el presente trabajo ha usado el término *persona*. Un caso especial sería el de aquellos poemas en los que la voz es identificable con el poeta. Alguien podría decir que se trata de casos especiales de monólogos, pero lo cierto es que refuerzan para muchos lectores la idea de que la lírica es una expresión del individuo que la escribe y que, por ello, son leídos como poemas líricos. Paul de Man, sin embargo, posiblemente habría dicho que tales poemas son prosopopeyas del mismo modo que un texto autobiográfico lo es. Pues en la autobiografía el escritor construye un personaje diferente de él pero con su mismo nombre, bajo el cual ordena la multiplicidad de seres que lo constituyen.

De este modo, el estudio de las costumbres de lectura de las comunidades anglófona e hispánica nos permite transformar nuestras nociones sobre los géneros poéticos. No se considera ya al monólogo como un poema en el que la voz no sea la del poeta (¿cómo comprobar esto?), sino como un poema que se lee de forma diferente al lírico por ciertas propiedades de su voz poética (que está cargada de características que la convierten en una *persona*). El estudio de las costumbres de lectura de la comunidad ajena ha permitido reconocer las mismas en la nuestra y desestabilizar la noción de que la voz del poema no tiene relación alguna con el autor. En la mente del lector y en algunos textos puede tenerla. Ello nos lleva hacia el planteamiento de una pregunta de especial relevancia: durante la mayor parte del siglo XX, la crítica ha sostenido que la voz del poema y el autor no tienen nada en común; no obstante, en general, la crítica más o menos subrepticiamente ha seguido igualando voz y autor. ¿Cuál es la función o el propósito de tal igualación?

Aunque una tentativa de respuesta a esta pregunta se ensaya al final de estas páginas, conviene echar un vistazo a la opinión que sobre este asunto nos da Marcel Le Goff en su comentario al texto "Borges y yo":

> El escritor vive en una perpetua y perpleja dualidad y su unidad fundamental sólo le será revelada en la lejana reverberación de algún reflejo platónico. [...] Esta página ["Borges y yo"] se propone como un ajuste de cuentas con los comentaristas que privilegian la vida del escritor, haciendo así de la crítica literaria una serie, fatigosa o divertida, de anécdotas personales y también con los formalistas extremos que, al privilegiar la voz inmemorial expresada a través de los textos, se olvidan a veces de que la obra también es la expresión de un hombre hecho de carne y de sangre y cuya existencia pasa por momentos de placer, pero también de sufrimiento. [...] De hecho, en esta página Borges nos revela, sin ambigüedades, la absoluta consubstancialidad entre el yo escriturario y el yo existencial, ambos incluidos en un yo creador que los incluye y los excede.[4]

Me parece que la cita expresa una idea crucial. Por un lado, no dice que el poeta esté verdaderamente en sus textos; por otro, se niega a afirmar que esa voz que aparece en ellos sea solamente una construcción desvinculada de su creador. No sabemos si la verdad está en medio. Posiblemente el poema lírico es un intento de su autor por atraparse en un momento de su continuo devenir. Pero lo que importa no es la relación entre la voz del texto y la realidad, sino la función que estos poemas y esta presencia pretendida tienen para nosotros.

Para hablar de esta función, parece necesario volver al monólogo dramático. A diferencia de la lírica que, en términos genera-

4 Marcel Le Goff, *Jorge Luis Borges: el universo, la letra y el secreto*, Librería Linardi y Risso, Montevideo, 1995, pp. 54-55.

les y difusos, se concentra en la representación que el autor hace de sí mismo, en el monólogo dramático lo que es representado es otro que es el sujeto de la enunciación del poema. Por un lado, en los poemas de Borges estudiados en el presente libro, la *persona* es considerada la voz individualizada del monólogo; pero lo gris de la caracterización de las *personae* en la obra de Borges modifica esta individualización de formas extremas. Sus *personae* funcionan de modos engañosos. La estabilidad de éstas es rota, duplicada o puesta en duda una y otra vez; los personajes denuncian de múltiples formas su ficcionalidad. No obstante, este continuo conflicto del lector con ellas pone de manifiesto los difusos trazos que sirven para darles a las *personae* coherencia temporal y la capacidad imaginativa del lector necesaria para construir y luego reconstruir a la *persona* cuando las expectativas iniciales se ven frustradas. Ello revela a las *personae* como Golems, criaturas hechas de palabras que se constituyen, se reconstituyen y cobran vida temporal gracias al proceso de lectura. En este sentido, el lector se convierte en su demiurgo temporal. Los textos, además, sugieren que este mismo contacto inestable entre lector y *personae* ocurre entre el individuo y los que le rodean, ya sea como sujetos que escriben, que hablan o que emiten la más mínima señal. No sabemos qué hay detrás del rostro que interpretamos, pero de todas maneras lo interpretamos. Por otro lado, los textos permiten elaborar un comentario sobre este proceso de creación de Golems que parece ser alentado y frustrado de forma continua: la creación del otro y la frustración que puede acompañar este acto son movimientos en potencia inseparables de los que no podemos escapar si no estamos dispuestos a huir de la ilusión de lo uno y de lo otro.

Si el estudio del monólogo dramático sugiere que los otros, los que nos rodean, son creados por el individuo como intérprete del mundo y de sus textos, entonces el autor al que el crítico suele atribuir su interpretación del texto (en este caso, Borges) no

es más que otro Golem de él. Dice Borges en el famoso ensayo "Kafka y sus precursores", de *Otras inquisiciones*, que "cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación, nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres" (*OC* 74, p. 712). La frase es también aplicable al crítico, y esto es obvio en el texto citado, pues es el ensayo el que explícitamente declara precursores de Kafka a Browning o a Dunsany, no el escritor checo. Sin embargo, el que el otro sea una creación del sujeto de la enunciación es sólo parte de lo que la lectura de monólogos dramáticos parece sugerirnos. Poemas como "Ni siquiera soy polvo" o "E. A. P." invitan, como ya se dijo, a pensar que nosotros somos productos de otros, en un proceso de creación recíproca que no tiene fin. James E. Holloway describe un acto similar de descubrimiento y autocreación valiéndose de "El acercamiento a Almotásim":

> The novel reviewed in "El acercamiento a Almotásim" is a direct realization in fiction of this same, earlier definition of reality as a mirror image, as analysis of its specular allusions discloses: at each stage of his journey the student (the subject or perceiving consciousness) searches out individuals (reality) who are somehow reflections of Almotásim (the ultimate Reality) but who are also really only reflections of the student himself, for Almotásim, too, is finally nothing more than the student's own mirror image.[5]

La descripción del relato es tanto más apropiada porque, como se recordará, "Almotásim [...] quiere decir etimológicamente *El buscador de amparo*" (*OC* 74, p. 417). El hombre buscado es también buscador; las identidades de uno y otro son similares.

5 James E. Holloway Jr., "Anatomy of Borges' 'El acercamiento a Almotásim'", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 5 (1980), p. 42.

Los paralelos con el proceso de lectura de los monólogos o de otros poemas de Borges son patentes. El lector los analiza, lleva a cabo una interpretación que generalmente adjudica al autor, pero que es en realidad y hasta cierto punto un reflejo de él. Dice Gertel:

> La identidad como unidad de lo múltiple, es decir, de muchos seres del mismo contenido objetivo representados en un concepto, lo lleva [a Borges] a identificar al poeta con el lector, ya que ambos extremos cierran el círculo en la participación del fenómeno poético y constituyen la unidad. El lector, al recrear en la lectura el fenómeno poético, es tan creador como el poeta que lo escribió [...].[6]

Y, sin embargo, ello no implica que la interpretación de los textos esté sujeta al libre albedrío del intérprete. Entre otras razones, porque éste también es un Golem del texto y, a través de éste, del autor. De ahí que, unas páginas más adelante, Gertel diga: "el poder del soñador-creador es, sin embargo, limitado, ya que éste es instrumento de otro soñador-creador".[7] El intérprete, el lector, está generado por su comunidad, por supuesto, pero también por el autor cuyo texto estudia.

En su ensayo "Kabbalistic Borges and Textual Golems", Jorge Hernández Martín considera que la interpretación resultante del proceso de lectura es un "Golem". Nos dice: "It is at the moment of interpretation, when the multiplicity is fitted with the mask of coherence, that the Golem is revealed as the subject of the mask".[8] Como hemos visto, identificar este Golem con el autor (como suelen hacer subrepticiamente los críticos) o con el lector

6 Z. Gertel, *Borges y su retorno a la poesía*, p. 60.

7 *Ibid.*, p. 70.

8 Jorge Hernández Martín, "Kabbalistic Borges and Textual Golems", *Variaciones Borges*, núm. 10, 2000, p. 78.

(como proponen, entre otras tendencias críticas, la estética de la recepción) sólo es válido hasta cierto punto. Lo mismo ocurre si se lo atribuimos al texto (como sugirieron el New Criticism, el formalismo y el estructuralismo). En realidad, la interpretación es el producto de la colaboración de estas instancias y de otras dadas por la comunidad (por ejemplo, el ámbito crítico). De ahí que resulte apropiado definir este proceso colaborativo tomando como punto de partida la reflexión final del prólogo de Borges a la primera edición de *Fervor de Buenos Aires*:

> Si en las siguientes páginas hay algún verso logrado, perdóneme el lector el atrevimiento de haberlo compuesto yo antes que él. Todos somos unos; poco difieren nuestras naderías, y tanto influyen en las almas las circunstancias que es casi una casualidad esta [*sic*] de ser tú el leyente y yo el escribidor —el desconfiado y fervoroso escribidor— de mis versos.[9]

El lector es en realidad un nuevo escritor del texto al interpretarlo y un creador del autor al adjudicar su interpretación a éste, pero a la vez es generado por el texto, por el autor de éste y por los contextos en los que estas instancias se sitúan.

En el marco presentado, queda por situar dos conceptos fundamentales de nuestra forma de ver el mundo: el del yo y el del otro. En un sentido, estas entidades parecerían perder el valor que les otorgamos si todos somos condicionados por todos. Además, considerar al otro exclusivamente en función de la comunidad a la que pertenece también puede llevarnos a una simplificación de las diferencias, como le ocurre a Juan López y a John Ward. En cuanto reconocemos al otro como único en su contexto lo humanizamos. En palabras de Stanley Fish:

9 J. L.Borges, *Fervor de Buenos Aires*.

> [...] all objects are made and not found. [...] This does not, however, commit me to subjectivity because the means by which they are made are social and not conventional. That is, the "you" who does the interpretive work that puts poems and assignments and lists into the world is a communal you and not an isolated individual.[10]

No obstante, Fish sigue otorgando poder creativo al intérprete al decir: "No longer is the critic the humble servant of texts whose glories exist independently of anything he might do; it is what he does [...] that brings texts into being and makes them available for analysis and appreciation".[11] Nos aventuramos a dar una solución provisional a esta aparente contradicción entre originalidad y determinismo. En una conversación entre Borges y Ernesto Sábato, el primero dijo:

> [...] hubo una época en que yo creía que Quevedo era mejor que Cervantes. [...] Lo mismo que yo creía que Lugones era superior a Darío. Sin embargo, sé que Lugones es a Darío lo que Quevedo es a Cervantes. Sin duda, Lugones habría podido corregir cualquier página de Darío, pero no hubiera sido capaz de escribirla.[12]

Esta página puede ser corregida, influenciada, reconstituida por cualquiera, pero sólo puede haber sido escrita por quien la escribió. Ello no implica, por supuesto, que tenga un valor intrínseco. Eso es una decisión de la comunidad.

No obstante, parecería más importante el problema de la supervivencia del "tú", específicamente si consideramos que al adjudicar ciertos significados al tú del autor o a los de los que nos

10 S. Fish, *op. cit.*, p. 331.

11 *Ibid.*, p. 368.

12 Orlando Barone (comp.), *Diálogos entre Borges y Sábato*, Emecé, Barcelona, 2002, p. 59.

rodean, éstos dependen de una interpretación que es, en buena medida, nuestra. Conviene regresar brevemente a la figura de Almotásim. De acuerdo con Marcel Le Goff:

> Almotásim no existió nunca, y tampoco la supuesta novela que lo cuenta. [...] Buscar la existencia de ese personaje es caer en el error de creer que el relato tiene un contenido, es decir, que tendría un sentido externo a sí mismo. Hay que atenerse a la letra. Almotásim es tan sólo una palabra, pero esa palabra es todo en ese universo simbólico de la cultura que el hombre se construyó para hacer soportable el inexplicado mundo.[13]

La creación del autor y de los otros por parte del lector o del interpréte es una necesidad, una herramienta para explicarnos el mundo, para sobrevivirlo, para acompañarnos. Por medio de esta creación, podemos ampararnos en la seguridad de una figura superior a nosotros, como lo hace Calibán en el poema de Browning, utilizado como epígrafe en la sección inicial de este trabajo al crearse un dios a su imagen y semejanza. Esta creación del otro, como ya se dijo, también puede servirnos para exorcizar nuestros propios temores y odios, como hacen Juan López y John Ward, sin reconocer en esos odios las profundas similitudes entre uno y otro. Y hay un tercer uso, que finalmente nos lleva de regreso a un mundo en el que nos constituimos de forma recíproca. Este uso se relaciona precisamente con el acto creativo que llevamos a cabo cuando leemos poesía lírica. El lector suele adjudicar las palabras al poeta porque este acto promete una comunión entre su ser y el del otro. Esta revelación de que el otro es un individuo tan humano como nosotros, no sólo nos invita a sentirnos acompañados, sino intentar acompañar al otro al tratar de entenderlo mediante esta experiencia en apariencia compartida. Es posible

13 M. Le Goff, *op. cit.*, pp. 287-288.

que esa sospecha de que el otro es tan humano como nosotros sea una posibilidad de convivir de forma ética sin renunciar al concepto de individuo; de ahí que entre los conceptos de "yo" y "tú", el segundo parezca determinante para equilibrar los deseos del primero.

El estudio del monólogo dramático evidentemente se relaciona con el concepto de individuo en la obra de Borges. Puede servirnos simplemente para verificar que la representación de entidades con identidad tiende, como en el resto de la obra de Borges, a la despersonalización. Sin embargo, como se ha intentado hacer aquí, también puede servir para reflexionar sobre la figura del autor, la contraparte del lector, y también sobre la del otro, ese gran desconocido continuamente inventado. En esta medida, el texto de Borges no es solamente analizado o descrito, sino interpretado y utilizado; en una palabra, creado, como todos los objetos, por un individuo que también es creado por muchos otros y, entre ellos, por el texto de Borges.

APÉNDICES

Cuadro 1. Los monólogos dramáticos de Borges analizados en este trabajo

Libro	*Texto y número de página*
En *OP* 78	
El hacedor-"Museo"	"Cuarteta" (p. 159); "Límites" (p. 160); "El poeta declara su nombradía" (p. 161); "El enemigo generoso" (p. 162); "Le regret d'Héraclite" (p. 163)
El otro, el mismo	"Poema conjetural" (pp. 180-181); "Alexander Selkirk" (p. 212); "Él" (p. 214); "*Hengist Cyning*" (pp. 220-221); "*Adam Cast Forth*" (p. 259); "Al hijo" (p. 274)
Para las seis cuerdas	"Milonga de Manuel Flores" (pp. 302-303)
Elogio de la sombra	"Juan, 1, 14" (pp. 313-314); "El guardián de los libros" (pp. 336-337)
El oro de los tigres	"Tamerlán (1336-1405)" (pp. 361-363); "El advenimiento" (p. 392)
La rosa profunda	"Browning resuelve ser poeta" (p. 418); "El suicida" (p. 424); [añadidos a *La rosa profunda* en "Quince monedas" (pp. 429-432): • "Un poeta oriental" (p. 429); • "Asterión" (p. 430) • "Un poeta menor" (p. 430); • "Génesis, 4, 8" (p. 430); • "Miguel de Cervantes" (pp. 430-431) • "El prisionero" (p. 431) • "Macbeth" (p. 1093) • "E. A. P." (p. 432) • "El espía" (p. 432) "Habla un busto de Jano" (p. 440); "Brunanburh, 937 A. D." (p. 442); "El desterrado" (p. 449)
La moneda de hierro	"Una llave en East Lansing" (p. 470); "El inquisidor" (p. 476); "El conquistador" (p.477); "Mateo, 27,9" (p. 491) [en "Unas monedas" (p. 491)]; "Signos" (p. 500)
En poemarios independientes	
Historia de la noche 77	"Alejandría, 641 A. D." (pp. 11-14); "Endimión en Latmos" (pp. 41-44); Ni siquiera soy polvo" (pp. 49-52); "Gunnar Thorgilsson" (pp. 57-59)
La cifra 81	"Descartes" (p. 17); "El forastero" (p. 95)
Los conjurados 85	"Góngora" (p. 83)

Cuadro 2. Los poemas con "voz explícita identificable" de acuerdo con Vicente Cervera

Poemario	*Poemas*
El hacedor	"Cuarteto" [*sic*];* "Límites"; "El poeta declara su nombradía"; "El enemigo generoso"; "Le regret d'Héraclite"
El otro, el mismo	"Poema conjetural"; "Alexander Selkirk"; "Él"; "Hengist Cyning"; "Camden, 1892"; "Emerson"
Monólogos dramáticos	
Elogio de la sombra	"Juan, 1, 14"; "El guardián de los libros"
El oro de los tigres	"El advenimiento"; "Tamerlán (1336-1405)"
La rosa profunda	"Browning resuelve ser poeta"; "Brunanburh, 937 A. D."; "The Unending Rose"
La moneda de hierro	"Una llave en East Lansing"; "El inquisidor"; "El conquistador"
Historia de la noche	"Alejandría, 641 A. D."; "Endymión en Patmos" [*sic*]*; "Ni siquiera soy polvo"
La cifra	"Descartes"; "El forastero"
Los conjurados	"Góngora"

* Se trata seguramente de un error, lo mismo que en el caso del poema titulado aquí "Endymión en Patmos". No hay poemas con estos títulos en los poemarios citados, ni tampoco aparecen otros llamados así en la bibliografía de Helft. Los títulos correctos son previsiblemente "Cuarteta" y "Endimión en Latmos".

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

BORGES, Jorge Luis, *Adrogué*, con ilustraciones de Norah Borges, Adrogué, Adrogué, 1977.

_____, *Antología personal,* Sur, Buenos Aires, 1961.

_____, *Aspectos de la literatura gauchesca,* Montevideo, Número, 1950.

_____, *Borges en «El Hogar» (1935-1958),* Emecé, Buenos Aires, 2000.

_____, *Borges por él mismo*, disco compacto, Visor, Madrid, 1999 (*Colección Visor de Poesía*).

_____, *Borges profesor*, Martín Arias y Martín Hadis (eds.), Emecé, Avellaneda, 2000.

_____, *El idioma de los argentinos,* Alianza, Madrid, 1998 (El Libro de Bolsillo. Biblioteca Borges, 18) [1ª. ed., 1928].

_____, *Fervor de Buenos Aires*, Serantes, Buenos Aires, 1923.

_____, *Historia de la noche,* Emecé, Buenos Aires, 1977.

_____, *Inquisiciones,* Seix Barral, Barcelona, 1994 [1ª ed., 1925].

_____, *La cifra,* Emecé, Buenos Aires, 1981.

_____, *Libro de sueños,* Alianza, Madrid, 2001 (El Libro de Bolsillo. Biblioteca Borges, 31) [1ª ed., 1976].

_____, *Los conjurados,* Alianza, Madrid, 1985.

_____, "Museo", *Los Anales de Buenos Aires*, núm. 5, 1946 pp. 50-52.

_____, "Museo", *Los Anales de Buenos Aires*, núm. 10, 1946 pp. 55-57.

_____, *Obra poética,* Emecé, Buenos Aires, 1978.

_____, *Obra poética,* Emecé, Buenos Aires, 1995.
_____, *Obras completas,* Emecé, Buenos Aires, 1974.
_____, *Obras completas,* Emecé, México, 1989, t. 3.
_____, *Obras completas en colaboración,* Emecé, Buenos Aires, 1979.
_____, *Œuvres complètes,* Jean Pierre Bernès, Roger Caillois, Claude Esteban *et al.* (trads.), Jean Pierre Bernès (ed.), Gallimard, Lieja, 1999 (Bibliothèque de la Pléiade, 400), t. 1.
_____, *Œuvres complètes,* Jean Pierre Bernès, Roger Caillois, Claude Esteban *et al.* (trads.), Jean Pierre Bernès (ed.), Gallimard, Lieja, 1999 (Bibliothèque de la Pléiade, 456), t. 2.
_____, *Poemas (1922-1943),* Losada, Buenos Aires, 1943.
_____, *The Aleph and Other Stories (1933-1969),* Norman Thomas di Giovanni (ed. y trad.) en colaboración con el autor, Dutton, Nueva York, 1970.
_____, *Un ensayo autobiográfico,* Aníbal González (trad.), Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores-Emecé, Barcelona, 1999.
_____ y Adolfo Bioy Casares, *Museo,* Emecé, Buenos Aires, 2002
_____ y Osvaldo Ferrari, *Diálogos,* Seix Barral, Barcelona, 1992.

Bibliografía crítica

Alazraki, Jaime, "El difícil oficio de la intimidad", en Ángel Flores (ed.), *Expliquémonos a Borges como poeta,* Siglo xxi, México, 1984, pp. 145-168.
_____, "Ennumerations as Evocations: on the Use of a Device in Borges' Late Poetry", en *Borges and the Kabbalah,* Cambridge University Press, Nueva York, 1988, pp. 116-123.
Balderston, Daniel, "Borges: el escritor argentino y la tradición occidental", *Cuadernos Americanos,* núm. 64, 1977, pp. 167-178.
_____, *The Literary Universe of Jorge Luis Borges: an Index to References and Allusions to Persons, Titles and Places in His Writings,* Greenwood Press, Connecticut, 1986.

BARNSTONE, Willis, "Borges, Poet of Ecstasy", en Carlos Cortínez (ed.), *Borges the Poet,* The University of Arkansas Press, Fayetteville, 1986, pp. 134-141.

BARONE, Orlando (comp.), *Diálogos entre Borges y Sábato,* Emecé, Barcelona, 2002.

BARRENECHEA, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges,* Paidós, Buenos Aires, 1967 [1ª ed., 1956].

CARA-WALKER, Ana, "Borges' Milongas: The Chords of Argentine Verbal Art", en Carlos Cortínez (ed.), *Borges the Poet,* The University of Arkansas Press, Fayetteville, 1986, pp. 280-295.

CARREÑO, Antonio, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea: la persona, la máscara.* Gredos, Madrid, 1982 (Biblioteca Románica Hispánica. 2. Estudios y ensayos, 137).

CERVERA SALINAS, Vicente, *La poesía de Jorge Luis Borges: Historia de una eternidad,* Universidad de Murcia, Murcia, 1992.

CUESTA ABAD, José María, *Ficciones de una crisis: poética e interpretación en Borges,* Gredos, Madrid, 1995 (Biblioteca Románica Hispánica 2. Estudios y ensayos, 392).

CHESELKA, Paul, *The Poetry and Poetics of Jorge Luis Borges,* Peter Lang, Darmstadt, 1987 (Series 2. Romance Languages and Literatures, 44).

CHRIST, Ronald, *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion,* Lumen Books, Nueva York, 1995 [1ª ed., 1969].

ECHAVARRÍA, Arturo, *Lengua y literatura de Borges,* Ariel, Barcelona, 1983.

GARCÍA GUAL, Carlos, "El último laberinto de J. L. Borges", *Revista de Occidente*, núm. 217, 1999, pp. 98-108.

GERTEL, Zunilda, *Borges y su retorno a la poesía,* University of Iowa-Las Américas Publishing Company, Nueva York, 1967.

____, "Heráclito", en Ángel Flores (ed.), *Expliquémonos a Borges como poeta*, Siglo XXI, México, 1984, pp. 291-308.

____, "La identidad como discurso e imagen en la poesía borgiana", en Carlos Cortínez, Jaime Alazraki, Ana Ma. Barre-

nechea *et al.*, *Con Borges (texto y persona)*, Torres Agüero, Buenos Aires, 1988, pp. 91-104.

HELFT, Nicolás, *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997.

HERNÁNDEZ MARTÍN, Jorge, "Kabbalistic Borges and Textual Golems", *Variaciones Borges*, núm. 10, 2000, pp. 65-78.

HOLLOWAY JR., James E., "Anatomy of Borges' 'El acercamiento a Almotásim'", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 5 (1980), pp. 37-59.

IRWIN, John T., *The Mystery to a Solution: Poe, Borges and the Detective Analytic Story*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1994.

JONES, Julie, "Borges and Browning: A Dramatic Dialogue", en Carlos Cortínez (ed.), *Borges the Poet*, The University of Arkansas Press, Fayetteville, 1986, pp. 207-218.

LE GOFF, Marcel, *Jorge Luis Borges: el universo, la letra y el secreto*, Librería Linardi y Risso, Montevideo, 1995.

LYON, Thomas E., "Intimations on a Possible Immortality: Ambiguity in *Elogio de la sombra*", en Carlos Cortínez (ed.), *Borges the Poet*, The University of Arkansas Press, Fayetteville, 1986, pp. 296-304.

MOLLOY, Sylvia, *Las letras de Borges*, Beatriz Viterbo, Rosario (Argentina), 1999.

OLEA FRANCO, Rafael, "Borges y los clásicos españoles", en Pamela Bacarisse (ed.), *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*, University of Pittsburgh, Pittsburgh, 1996, pp. 285-291.

POUST, Alice, "Knowledge in Borges' *La moneda de hierro*", en Carlos Cortínez (ed.), *Borges the Poet*, The University of Arkansas Press, Fayetteville, 1986, pp. 305 313.

RÍO, Carmen M. del, "Borges' 'Pierre Menard' or Where is the Text?", *Kentucky Romance Quarterly*, 25 (1978), pp. 459-469.

SARLO, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Ariel, Buenos Aires, 1998 [1ª ed. en inglés, 1993].

SCARANO, Tommasso, "Intertextualidad y sistema en las variantes de Borges", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41 (1993), pp. 505-537.

_____, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges,* Giardini Editori e Stampatori, Pisa, 1987.

SIERRA, Edelweis, "Vida y muerte, tiempo y eternidad", en Ángel Flores (ed.), *Expliquémonos a Borges como poeta*, Siglo XXI, México, 1984, pp. 109-128.

SUCRE, Guillermo, *Borges el poeta*, 2ª ed. Monte Ávila, Caracas, 1967.

THIROUIN, Laurent, "Asterion, ou l'impatience de lire", *Poétique*, 55 (1983), pp. 282-292.

BIBLIOGRAFÍA AUXILIAR

ABRAMS, M. H., *A Glossary of Literary Terms*, 7a. ed., Harcourt Brace College Publishers, Fort Worth, 1999.

_____, "Structure and Style in the Greater Romantic Lyric", en Harold Bloom (ed.), *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*, W. W. Norton and Company, Nueva York, 1970.

_____, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition.* Oxford University Press, Oxford, 1953.

ADAMS, Hazard, *The Context of Poetry,* Methuen, Londres, 1963.

ADAMS, Robert, *Robert Browning Revisited,* Twayne Publishers-Prentice Hall International, Nueva York, 1996 (Twayne's English Authors Series).

ALIGHIERI, Dante, *Obras completas*, Nicolás González Ruiz (trad.), Editorial Católica, Madrid, 1980 (Biblioteca de Autores Cristianos).

Antología Palatina (epigramas helenísticos), Manuel Fernández-Galiano (trad.), Gredos, Madrid, 1978 (Biblioteca Clásica Gredos).

ARISTÓTELES, *Poética*, Valentín García Yebra (ed. y trad.), Gredos, Madrid, 1974 (Biblioteca Románica Hispánica. 4. Textos, 8).

_____, *Poetics*, Stephen Halliwell (ed. y trad.); Longinus, *On the sublime*, W. H. Fyfe (ed. y trad.); Demetrius (ed. y trad.), *On Style*, Doreen C. Innes (ed. y trad.), Harvard University Press, Cambridge, 1995 (Loeb Classical Library, 199).

_____, *Retórica*, Quintín Racionero (trad.), Gredos, Madrid, 1994 (Biblioteca Clásica Gredos, 142).

AVERROES, *Middle Commentary on Aristotle's Poetics*, Charles E. Butterworth (ed. y trad.), Princeton University Press, Princeton, 1986.

BAJTÍN, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra (trads.), Taurus, Madrid, 1989.

BALDICK, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, Oxford, 1990.

BASSNETT, Susan, *Comparative Literature: a Critical Introduction*, Blackwell, Padstow, 1993.

BENVENISTE, Emile, *Problemas de lingüística general*, 2 ts. Siglo XXI, México, 1971 [1ª. ed. francesa, 1966].

BERISTÁIN, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, 2ª. ed., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.

Biblia de Jerusalén, Consejo Episcopal Latinoamericano-Desclée de Brouwer, Bilbao, 1984.

BLOOM, Harold, *The Western Canon: The Books and School of The Ages*, Riverhead Books, Nueva York, 1994.

BROWNING, Robert, *The Poems*, 2 ts., John Pettigrew y Thomas G. Collins (eds.), Penguin Books, Harmondsworth, 1996.

BYRON, Glennis, *Dramatic Monologue*, Routledge, Londres, 2003 (The New Critical Idiom).

COLEMAN, Alexander, *Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda*, The University of North Carolina Press, Cha-

pel Hill, 1969 (Studies in the Romance Languages and Literatures, 81).

COLERIDGE, Samuel Taylor, *A Critical Edition of the Major Works*, H. J. Jackson (ed.), Oxford University Press, Oxford, 1992 (The Oxford Authors).

CORTÍNEZ, Carlos (ed.), *Borges the Poet*, The University of Arkansas Press, Fayetteville, 1986.

CRAIG, Edward (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, 10 ts., Routledge, Londres, 1998.

CRITTENDEN, Charles, *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects*, Cornell University Press, Ithaca (Estados Unidos), 1991.

CULLER, A. Dwight, "Monodrama and the dramatic monologue", *PMLA*, 90 (1975), pp. 366-385.

CULLER, Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and The Study of Literature*, Cornell University Press, Ithaca (Estados Unidos), 1975.

CHAUCER, Geoffrey, *The Canterbury Tales*, A. C. Cawley y Malcolm Andrew (eds.), J. M. Dent-Charles E. Tuttle, Londres, 1996 (Everyman Library).

DARÍO, Rubén, *Páginas escogidas*, Ricardo Gullón (ed.), Cátedra, Madrid, 1979 (Letras Hispánicas, 103).

DE VANE, W. C., *A Browning Handbook*, 2ª ed., Appleton-Century-Crofts, Nueva York, 1955.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, (disco compacto), 21ª ed., Espasa Calpe, Madrid, 1998.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Alianza, Madrid, 1999 (El Libro de Bolsillo. Biblioteca de Consulta, 8110).

DUBROW, Heather, *Genre*, Methuen, Londres, 1982 (The Critical Idiom, 42).

ELIOT, Thomas Stearns, "The Three Voices of Poetry", en *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, Kent, 1957, pp. 89-102.

Encyclopaedia Britannica, (disco compacto), Focus Multimedia Limited, Rugeley, 1999.

FISH, Stanley, *Is there a Text in this Class?,* Harvard University Press, Cambridge (Estados Unidos), 1980.

FLORES, Ángel (ed.), *Expliquémonos a Borges como poeta,* Siglo XXI, México, 1984.

FOUCAULT, Michel, "Qu'est-ce qu'un auteur?", en *Dits et Écrits 1, 1954-1975,* Gallimard, París, 2001, pp. 817-849.

____, "What is an author?", en *The Foucault Reader*, Paul Rabinov (ed.), Pantheon Books, Nueva York, 1984 , pp. 101-120.

FRASER, G. S., *Metre, Rhyme and Verse Form,* Methuen, Bristol, 1970 (The Critical Idiom, 8).

FUSON, Benjamin Willis, *Browning and his English Predecessors in the Dramatic Monologue,* State University of Iowa, Iowa, 1948 (Humanistic Studies, 8).

GARCÍA LORCA, Federico, *Poesía*, Miguel García Posada (ed.), Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Valencia, 1996.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degree,* Éditions du Seuil, París, 1982 (Collection Poétique).

GICOVATE, Bernardo, *El soneto en la poesía hispánica: historia y estructura,* Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992.

GOMBRICH, E. H., *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation,* Princeton University Press, Princeton, 2000.

____, *The Story of Art*, 16ª ed., Phaidon, Londres, 1995.

GOROSTIZA, José, *Poesía completa*, nota y recopilación de Guillermo Sheridan, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

GUERRERO, Gustavo, *Teorías sobre la lírica,* Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

GUTIÉRREZ, Adriana, *Génesis y función de los heterónimos apócrifos de Antonio Machado,* tesis doctoral, El Colegio de México, México, 1997.

HAMBURGER, Käte, *The Logic of Literature*, 2ª ed. revisada, Marilynn J. Ross (trad.), Indiana University Press, Bloomington, 1993.

HAWLIN, Stefan, *The Complete Critical Guide to Robert Browning,* Routledge, Londres, 2002 (The Complete Critical Guide to English Literature).

HEGEL, G. W. F., *Lecciones de estética*, Alfredo Llanos (trad.), Ediciones Coyoacán, México, 1997.

HONAN, Park, *Browning's Characters: A Study in Poetic Technique,* Yale University Press, New Haven, 1961.

HONDERICH, Ted (ed.), *The Oxford Companion to Philosophy,* Oxford University Press, Oxford, 1995.

HORACIO FLACO, Quinto, *Arte Poética*, Tarcisio Herrera Zapién (trad.), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1970 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

HOWE, Elizabeth A., *Stages of Self: The Dramatic Monologues of Laforgue, Valéry and Mallarmé,* Ohio University Press, Ohio, 1990.

HUGHES, Brian, *Luis Cernuda and the Modern English Poets,* Universidad de Alicante, Alicante, 1988.

JAWAD THANOON, Akram, *El monólogo dramático en la poesía española contemporánea: Luis Cernuda y la segunda generación de posguerra,* tesis doctoral, Universidad de Granada, Granada, 1990.

JIMÉNEZ, José Olivio, *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana,* Hiperión, Madrid, 1985 (Poesía Hiperión, 83).

KARAGEORGOU, Christina, *La arquitectónica del yo lírico: creación y representación de mundo en "El poema del cante jondo" de Federico García Lorca*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 1999.

KEATS, John, *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*, Horace E. Scudder (ed.), Houghton, Mifflin and Co., Boston, 1899.

KELLY, Henry Ansgar, *Tragedy and Comedy from Dante to Pseudo-Dante,* University of California Press, Berkeley, 1987 (Modern Philologhy, 121).

_____, *Chaucerian Tragedy*, D. S. Brewer, Cambridge (Gran Bretaña), 1997.

KERMODE, Frank y John Hollander (eds.), *The Oxford Anthology of English Literature*, 2 ts., Oxford University Press, Nueva York, 1973.

KING, JR., Roma A., *The Bow and the Lyre: The Art of Robert Browning,* University of Michigan Press, Ann Arbor, 1957.

KOSKO, Bart, *Fuzzy Thinking,* Hyperion, Nueva York, 1993.

LANGBAUM, Robert, *The Poetry of Experience,* W. W. Norton and Company, Nueva York, 1957.

LAWHEAD, Stephen R., "J. R. R. Tolkien: master of Middle Earth", en Joseph Pearce (ed.), *Tolkien: A Celebration (Collected Writings on a Literary Legacy),* Harper Collins, Londres, 1999, pp. 156-171.

LINARES GONZÁLEZ, Gabriel E., "El arquetipo y el monstruo: patrones de rima en los sonetos de Borges", en Rafael Olea Franco (ed.), *Fervor crítico por Borges,* El Colegio de México, México, 2006.

LONGINO, *De lo sublime*, Francisco de P. Samaranch (trad.), Aguilar, Buenos Aires, 1972 (Biblioteca de iniciación filosófica).

LY, Nadine (ed.), *Anthologie bilingüe de la poésie espagnole,* Gallimard, Lieja, 1995 (Bibliothèque de la Pléiade, 419).

MALLARMÉ, Stèphane, *Poésies,* Gallimard, Lagny sur Marne, 1945.

MAN, Paul de, "Autobiography as De-Facement", en *The Rhetoric of Romanticism,* Columbia University Press, Nueva York, 1984.

Oxford English Dictionary, 20 ts., Oxford University Press, Oxford, 1989.

PEARSALL, Cornelia, "The Dramatic Monologue", en Joseph Bristow (ed.), *The Cambridge Companion to Victorian Poetry,* Cambridge University Press, Cambridge, 2000, pp. 67-88.

PLATÓN, *La República*, Antonio Gómez Robledo (intr., versión y notas), Universidad Nacional Autónoma de México, México,

2000 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

PREMINGER, Alex y T. V. F. Morgan (eds.), *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics,* Princeton University Press, Princeton, 1993.

PRIEST, Graham, *Logic,* Oxford University Press, Oxford, 2000.

QUINTILIANO, Marco Fabio, *Institución oratoria,* Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier (trads.), Conaculta, México, 1999 (Cien del Mundo).

RIMBAUD, Arthur, *Iluminaciones seguidas de cartas del vidente,* Juan Abeleira (trad.), ed. bilingüe, Hiperión, Madrid, 1995 (Poesía Hiperión, 75).

ROSMARIN, Adena, *The Power of Genre,* University of Minessota Press, Minneapolis, 1985.

SAINSBURY, R. M., *Paradoxes,* Cambridge University Press, Cambridge (Reino Unido), 1995.

SEGOVIA, Tomás, "Muestrario poético de Emilio Prados: modo de leerse", en Francisco Chica (ed.), *Emilio Prados (1899-1962),* Residencia de Estudiantes, Madrid, 1999.

SESSIONS, Ina Beth, "The Dramatic Monologue", *PMLA,* 62 (1947), pp. 503-516.

SHELLEY, Percy Bysshe, *Poetry and Prose,* Donald H. Reiman y Neil Fraistat (eds.), W. W. Norton and Company, Nueva York, 2002.

SINFIELD, Alan, *Dramatic Monologue,* Methuen and Co., Londres, 1977, (The Critical Idiom, 36).

STALLWORTHY, John (ed.), *The Norton Anthology of Poetry,* W. W. Norton and Company, Nueva York, 1997.

STURLUSON, Snorri, *Heimskringla: History of the Kings of Norway,* Lee M. Hollander (trad. y ed.), The American-Scandinavian Foundation-University of Texas Press, Austin, 1991.

SUMMERHILL, Stephen, "Cernuda and the Dramatic Monologue", en Salvador Jiménez-Fajardo (ed.), *The Word and the Mirror:*

Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda, Associated University Presses, Nueva Jersey, 1989, pp. 140-165.

TANSELLE, G. Thomas, *A Rationale of Textual Criticism,* University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1989.

____, *Textual Criticism and Scholarly Editing,* University Press of Virginia, Charlottesville, 1990.

TENNYSON, Alfred, Lord, *Poetry,* Robert W. Hill Jr. (ed.), W. W. Norton and Company, Nueva York, 1999.

TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica,* Sylvia Delpy (trad.), Ediciones Coyoacán, México, 1995.

TUCKER, Herbert F., "Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric", en Chaviva Hošek y Patricia Parker (eds.), *Lyric Poetry Beyond New Criticism,* Cornell University Press, Ithaca (Estados Unidos), 1985.

____, "From Monomania to Monologue: 'St. Simeon Stylites' and the Rise of the Victorian Dramatic Monologue", *Victorian Poetry,* núm. 22, 1984, pp. 121-137.

WIMSATT, Jr., W. K., y M. C. Beardsley, "The Intentional Fallacy", *The Sewanee Review,* 54 (1946), pp. 468-488.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophical Investigations,* G. E. M. Ascombe (trad.), Oxford University Press, Oxford, 1953.

WOLTERSTROFF, Nicholas, *Works and Worlds of Art,* Clarendon Press, Oxford, 1980.

WORDSWORTH, William, *The Poems,* 2 ts., John O. Hayden (ed.), Yale University Press, New Haven, 1981.

YURKIEVICH, Saúl, "Borges, poeta circular", en Ángel Flores (ed.), *Expliquémonos a Borges como poeta,* Siglo XXI, México, 1984.

Un juego con espejos que se desplazan:
Jorge Luis Borges y el monólogo dramático
se terminó de imprimir en mayo de 2011
en los talleres de Ediciones del Lirio, S.A. de C.V.,
Azucenas 10, col. San Juan Xalpa, 09850 México, D. F.
Tipografía y formación: Logos Editores.
Portada: Pablo Reyna León.
Cuidó la edición el autor y la Dirección
de Publicaciones de El Colegio de México.

Gabriel Linares es profesor de literatura inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Sus investigaciones giran en torno a los conceptos de voz, yo lírico y *persona* poética, la poesía comparada y la traducción literaria, y se centran en el estudio de la obra del escritor argentino Jorge Luis Borges. En 2010 le fue otorgado el Premio Universidad Nacional en el campo de Docencia en Humanidades para Jóvenes Docentes.

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

Dice Jorge Luis Borges, en el prólogo de *El otro, el mismo*, que en el "Poema conjetural" es posible advertir la influencia de los monólogos dramáticos del poeta británico Robert Browning. Tal guiño al lector es el punto de partida del presente libro. La importancia del monólogo dramático en la literatura inglesa es de sobra reconocida en la academia angloparlante. Su huella se halla en algunos de los poemas más importantes del siglo pasado: "Prufrock" y *The Waste Land* de T. S. Eliot o *Personae* y *The Cantos* de Ezra Pound. La presencia del monólogo en la literatura hispánica, en cambio, ha recibido mucho menos atención por parte de la crítica, a pesar de haber sido practicado por autores como Borges o Luis Cernuda y de haber ganado popularidad como medio de expresión poética en ambos lados del Atlántico desde la segunda mitad del siglo pasado. La práctica del monólogo dramático en Borges permite reflexionar no sólo sobre la textura de los poemas mismos, sino sobre cómo éstos se vinculan con la visión de autor, lector e individuo en la obra borgesiana.

Este estudio propone también una clasificación funcional y flexible de las distintas voces que el lector confronta en la poesía y finalmente, un modelo de estudio comparatista que parta de las diferentes convenciones que constituyen las tradiciones literarias. En estos sentidos, la presente obra tiene alcances que no sólo tocan la obra de Jorge Luis Borges, sino la teoría y la crítica literaria en general.

ISBN: 978-607-462-255-3

EL COLEGIO DE MÉXICO