



EL COLEGIO DE MÉXICO

***UN JUEGO CON ESPEJOS QUE SE DESPLAZAN:
UN ANÁLISIS DE LOS MONÓLOGOS DRAMÁTICOS
DE JORGE LUIS BORGES***

Tesis que para optar al grado de
DOCTOR EN LITERATURA HISPÁNICA

presenta

Gabriel Enrique Linares González

Asesores:

Dr. Rafael Olea Franco

Dr. Arthur James Valender Webb

MÉXICO, D. F.

2003

El estudio de los cursos del Doctorado en Literatura Hispánica del Colegio de México, así como la elaboración de esta tesis doctoral fueron posibles gracias a la beca crédito otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT). Mi agradecimiento y mi reconocimiento.

Gabriel Enrique Linares González

Agradecimientos

A los asesores del presente trabajo:

Dr. Rafael Olea Franco, por la duda metódica que permitió dar forma a la argumentación de las páginas siguientes. Sin nuestra correspondencia y diálogos polémicos en torno a la existencia del monólogo dramático creo que las propuestas dadas aquí hubieran sido mucho menos dignas de presentarse a la consideración de nuestro ámbito académico. Gracias también por el apoyo logístico que me permitió llevar a cabo trámites de todo tipo con enorme facilidad a una gran distancia. Mi enorme aprecio para él.

Dr. Arthur James Valender Webb, por el apoyo constante en los momentos de duda y de neurosis. Por el intercambio de ideas acerca de un tema que sé que nos apasiona: el acto poético. Por todas las sugerencias tuyas que están en estas páginas y sin las cuales este trabajo todavía estaría en proceso de elaboración. Por la respuesta pronta y por el ejemplo. Por el placer de trabajar juntos.

A la Comisión Lectora,

integrada por la Dra. Luzelena Gutiérrez de Velasco, el Dr. Ignacio Díaz Ruiz y Colin White, A. M. Por el tiempo dedicado a la lectura del trabajo y por las valiosas sugerencias realizadas. Mil gracias a la profesora Gutiérrez de Velasco y al profesor Díaz Ruiz por su disponibilidad. Gracias también al maestro White por esto y por las pláticas sostenidas a lo largo de los años sobre temas tan diversos como los jardines ingleses, el Concilio de Letrán y los poemas de Browning sobre abril en Inglaterra. Por el ejemplo y por el hábito de la poesía.

En el Colegio de México,

Al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, que me honró con el privilegio de ser el beneficiario del intercambio de investigación entre el Colmex y Harvard University. Al Dr. Aurelio González y la Dra. María Águeda Méndez, por su ayuda al surcar el mar de los trámites y por sus palabras de aliento. Al Dr. Luis Fernando Lara y a la Dra. Martha Elena Venier, por su apoyo. Gracias a la profesora Venier también por el gusto compartido de Burton y una disculpa por la poesía de Herbert. Un agradecimiento también a la Dra. Rebeca Barriga por sus numerosas atenciones. Gracias también a la Lic. Cecilia Salmerón por el auxilio en el proceso de impresión del presente trabajo y, más importante, por el ejercicio de la conversación.

En la Universidad Nacional Autónoma de México,

A la Coordinación de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras por su enorme generosidad al permitirme cursar el doctorado y emprender la estancia

de investigación en los Estados Unidos. Mi especial reconocimiento a las Mtras. Marie Paule Simon, Aurora Piñeiro, Charlotte Broad, Claudia Lucotti, a la Doctora Nair Anaya, y a la Lic. Noemí Novell.

En Harvard University,

Al Department of Romance Languages and Literatures, por acogerme tan cálidamente. A la Harry Elkins Widener Library, sin cuyo inmenso acervo la bibliografía sobre el monólogo dramático hubiera sido hartó minúscula. A Houghton Library, por permitirme consultar algunas de las obras de Borges en resguardo allí. A Johanna Liander, Ph. D., por la amistad, por el cariño, por la amabilidad, por el buen humor, por todo, siempre. A Judith Frommer, Ph. D., por la confianza y las atenciones para mi familia y para mí.

De Profundis

Como se sugiere en el presente trabajo, nuestra posible originalidad es bastante menos importante que los encuentros y sospechas de comunión que ocurren a lo largo de nuestras vidas. Los otros son los que nos hacen tal como somos y los que influyen en nuestras obras. He mencionado ya las influencias institucionales, muchas de las cuales son también de entrañable amistad. Para mis otros autores y para los otros autores de este trabajo, esta —como se dice— breve pero emotiva mención.

A Lupita, mi esposa, por el amor, por el tiempo dedicado a mí, por el tiempo que me regaló para escribir este trabajo, por el ánimo constante y la fe inquebrantable en mí, por creer más en mí que yo, por mi vida, en suma y por la vida de

Santiago, el héroe de una nueva historia. Acaso esto sea más de él que de nadie.

A mi madre, Judith, por la literatura, el cine y el amor, y a mi padre, Tomás, por las canciones populares, los refranes y su protección constante. Gracias por mi primer libro de Borges y por todos los libros.

A mis hermanos, Francisco y Ángel, por todo lo que compartimos, a veces sin saberlo.

A mis suegros, José y María Asunción, por su apoyo infinito en todo momento y en todo lugar.

A mis cuñados, Raquel y Daniel y a mis primas políticas, por su confianza constante.

A mi abuelo, Enrique, por la música y la pintura.

A mis tíos, por el inglés y por Dickens; a mis tías, por Lorca. A mis primos.

A Bertha, por el *Manual de Zoología Fantástica* y por todo lo demás. A Alejandro, por el gusto común del dibujo.

A Mario, por la amistad.

A Nitza, por el vínculo que no cesa.

A Susy, por el cariño y las patologías que nos unen.

A José Luis y a Mayté, por tenerme siempre presente.

A Lourdes y a Tania, por el latín y por la amistad.

A Carmen, por el humor constante más allá del tedio durante nuestros estudios de grado.

A Juancas y a Patricia, inefablemente, por los encuentros y desencuentros.

A Edurne, de Cambridge a Oxford, de Sevilla a Córdoba, y de mar a mar.

A Ana, por los cafés, por las pláticas, por el gusto de reírnos de nosotros mismos y de todos los otros; por la complicidad, pa' acabar pronto.

A Juan Pablo, por el diálogo socrático; a Jacqueline, por la ópera.

A Marco y a Cata, nuestros amigos, y compadres. Por el sueño de que un día entre al metro en Harvard y salga en Victoria Station, y pueda visitarlos en Colchester y comerme una quesadilla.

Índice

	<i>Página</i>
Introducción	13
Buscando nuestra sombra en la sombra del otro	
Capítulo 1	41
Unicornios en la academia: aproximación teórica e histórica al monólogo dramático	
Sobre los géneros	45
El monólogo dramático: hacia una comprensión del género	
Algunas definiciones	63
Esbozo de historia del monólogo dramático	83
Poema lírico, monólogo dramático, autorretrato poético	107
Reflexiones sobre el personaje literario	113
Comentario de un par de monólogos dramáticos en español	118
Capítulo 2	125
Análisis e interpretación del «corpus»: entre Baldanders y el golem	
Reflexiones sobre la historia textual de los poemas	129
Exploración genérica del <i>corpus</i>	136
Análisis e interpretación de los poemas	152
Múltiples personalidades: Baldanders	153
Poemas de transición	199
El golem: personajes soñados	200
Conclusiones	245
Del otro lado del espejo	
Apéndices	263
Bibliografía	267

INTRODUCCIÓN

BUSCANDO 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 from 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.

El punto de partida del presente trabajo es el comentario sobre el “Poema conjetural” que se puede leer en el prólogo del libro *El otro, el mismo* de Jorge Luis Borges: “En el ‘Poema conjetural’ se advertirá la influencia de los monólogos dramáticos de Robert Browning”¹. En una grabación de algunos de sus poemas, Borges diría también de este texto que, “a manera de ciertos monólogos de Browning, sigue el pensamiento de un hombre”². El escritor seguiría discutiendo en torno a esta relación entre su texto y los monólogos de Browning, entre otros lugares, en los diálogos sostenidos en la radio con Osvaldo Ferrari; en uno de ellos declarararía: “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”³. Siguiendo la pista presentada por estas citas, el presente trabajo se propone llevar a cabo el análisis y la interpretación de los poemas de Borges que puedan

¹ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974, p. 858. De aquí en adelante se abrevia OC 74, 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. 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, Paris, 1982 [Collection Poétique], p. 11). Por supuesto, aunque Genette nos dice que la architextualidad es “une relation tout à fait muette” (*loc. cit.*), admite que se puede articular, como ocurre aquí, en “une mention paratextuelle” (*loc. cit.*), 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).

² 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).

³ 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 acertadas. 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”.

ser leídos como monólogos dramáticos, la forma predilecta del poeta inglés Robert Browning (1812-1889).⁴

Este propósito, sin embargo, no implica una negación del carácter múltiple de los textos seleccionados. No sugiere que Borges sea sólo analizable desde la tradición inglesa (sino, como se verá en estas páginas, 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 deleve 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.

⁴ Para volver a poner el asunto en términos genettianos, se podría decir 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 de Borges. Para ello, 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. Por lo demás, existen declaraciones similares a la del prólogo de *El otro, el mismo* en otros paratextos borgesianos. En el prólogo de *El oro de los tigres*, por mencionar un ejemplo, se nos dice: "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" (OC 74, p. 1081). Y un poco más adelante, se agrega: "En cuanto a las influencias que se advertirán en este volumen... En primer término, los escritores que prefiero —he nombrado ya a Robert Browning—; luego, los que he leído y repito; luego, los que nunca he leído pero que están en mí" (*loc. cit.*). Estas frases permiten al lector buscar otros monólogos dramáticos (como ya se dijo, el género privilegiado por Browning) en el texto borgesiano.

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). Si el mundo y la conciencia son, finalmente, tan vastos, tan ambiguos y tan indescifrables, ¿por qué no lo habría de ser el texto de Borges?

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 del autor. En las conclusiones del libro ya clásico, *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"⁵, pero inmediatamente después le busca el lado amable al asunto 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 apuntado⁶.

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

⁵ Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, Paidós, Buenos Aires, 1967 [1ª ed., 1956], pp. 202-203.

⁶ *Ibid.*, p. 203.

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 existe⁷.

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 borgiana, cuyo valor es la unidad de contrarios. No debemos ver a Borges sólo desde el aspecto de la irrealidad”⁸. 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”⁹. Para Beatriz Sarlo, la paradoja es la forma lógica en la que se pueden resumir 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,

⁷ Guillermo Sucre, *Borges el poeta*, 2ª ed., Monte Ávila Editores, Caracas, 1967, p. 63.

⁸ Zunilda Gertel, *Borges y su retorno a la poesía*, University of Iowa-Las Américas Publishing Company, New York, 1967, p. 135.

⁹ Sylvia Molloy, *Las letras de Borges y otros ensayos*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1999, p. 17.

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 representarlo¹⁰.

La mención que Sarlo hace de la paradoja¹¹ me parece en extremo relevante. En la lógica clásica, una proposición puede ser verdadera o falsa, pero no ambas cosas a la vez. La paradoja nos 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 tradicional¹².

Entre las teorías modernas dedicadas al estudio de este tipo de proposiciones, así como a las formas en que éstas pueden contribuir a transformar la lógica tradicional, se encuentra, por ejemplo, la 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 absoluta¹³. Las

¹⁰ Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Ariel, Buenos Aires, 1998 [1ª ed. en inglés, 1993], p. 139.

¹¹ 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: 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).

¹² “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.” (*loc. cit.*).

¹³ “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

paradojas en las que este tipo de lógica se interesa son las de tipo *sorites*, un ejemplo clásico de las cuales 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?¹⁴ Esta paradoja, sin embargo, podría replantearse también 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?

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 lo pueden ser 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. Podría decir, junto con Beatriz Sarlo, que: “Mi intención ha sido, entonces, no decidir una lectura de Borges [...] sino exponer formas de

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, New 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 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, creo que ya esto 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.

¹⁴ 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).

leerlo que se hagan cargo del carácter doble y conflictivo de su literatura”¹⁵. Esta aceptación de la ambigüedad pone de manifiesto la complejidad del objeto estudiado —complejidad que no es sólo atribuible a su autor, sino también a la lengua y a sus transformaciones—, y también el intento del intérprete de darle siempre sentido al objeto, un intento que tiene un propósito y un sentido adicionales en toda ocasión.

De acuerdo con Jonathan Culler, “A taxonomy, if it is to have any theoretical value, must be motivated”¹⁶. La justificación del estudio de estos textos tiene menos que ver con enunciar el propósito de descubrir su “significado absoluto” que con poner de manifiesto y relacionar diversos significados latentes y posibles, así como con explicar los motivos que nos llevan a la investigación y que expondremos en las siguientes páginas.

En un sentido, cualquier punto del *corpus* borgesiano —y posiblemente de cualquier texto, de cualquier objeto o de cualquier artefacto —y no sólo por las cualidades de éstos, sino por las del ojo que los mira—, se comporta como la esfera que Pascal usó como metáfora de la divinidad, y a la que el texto borgesiano hace referencia en el ensayo “La esfera de Pascal”, de *Otras inquisiciones*: “una esfera [...] cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna” (OC 74, p. 638). Cualquier punto de la obra de Borges puede llevarnos a todos los demás. Tomando esto en cuenta, es válido empeñarse en estudiar los monólogos de Borges —como lo es estudiar cualquier

¹⁵ B. Sarlo, *op. cit.*, p. 16.

¹⁶ Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and The Study of Literature*, Cornell University Press, Ithaca (Estados Unidos), 1975, 136.

otro género o texto o tema—, pues ello nos puede permitir entrar en diálogo no sólo con la obra borgesiana, sino con la crítica dedicada a ella.

En el presente caso, el estudio de los monólogos dramáticos ha tenido dos motivaciones principales: por un lado, reflexionar en torno a la posibilidad de actualizar críticamente la presencia de la literatura inglesa en la obra borgesiana, así como de tratar de entender algunos de los obstáculos que se oponen a dicha actualización; por otro, explorar, en un género que “sigue el pensamiento de un personaje”, las formas de representación del individuo y del autor en la poesía de Borges (representación llevada a cabo no sólo por el autor, sino también por el lector que actualiza la obra). Estos temas, aparentemente tan diferentes, pueden vincularse de una forma que será clara para el lector, espero, al llegar al final de estas páginas introductorias, pero, sobre todo, en el transcurso y en las conclusiones del presente trabajo. Por lo pronto, hablaremos del primero de estos.

La presencia de la literatura en lengua inglesa en las obras de Borges es un hecho aparentemente indudable. Los textos borgesianos abundan en menciones y citas de autores y textos de esta tradición literaria, principalmente del periodo anglosajón (Caedmon, el anónimo autor de *Beowulf*, Beda el Venerable) o del siglo XIX o principios del XX (entre muchos otros, De Quincey, Emerson, Whitman, Poe, Stevenson, Chesterton, Wells, Swinburne, Yeats, Kipling y, por supuesto Browning¹⁷). Aparte, tenemos las obras que sobre la literatura en inglés escribió en colaboración con diferentes personas, como la

¹⁷ 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.

Introducción a la literatura inglesa, en colaboración con María Esther Vásquez; la *Introducción a la literatura norteamericana*, con Esther Zemboráin de Torres Duggan; la *Breve antología anglosajona*, preparada junto con María Kodama¹⁸. También se puede mencionar el reciente libro *Borges profesor*¹⁹, que recoge el curso de introducción a la literatura inglesa impartido por el autor en la Universidad de Buenos Aires.

Conviene ver 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, 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 conjuntamente en inglés con Norman Thomas di Giovanni y cuya publicación en español nunca autorizó²⁰. Esta decisión puede parecer extraña, pero pone de manifiesto la presencia de

¹⁸ Todos estos libros se encuentran en J. L. Borges, *Obras completas en colaboración*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1991.

¹⁹ J. L. Borges, *Borges profesor*, eds. Martín Arias y Martín Hadis. Emecé Editores, Avellaneda, 2000.

²⁰ Existe ya una traducción disponible al español de este texto: J. L. Borges, *Un ensayo autobiográfico*, trad. Aníbal González, Galaxia Gutenberg-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” (*ibid.*, p. 8).

diferentes lenguas y tradiciones en el texto borgesiano (algo similar ocurre con las *Œuvres complètes* de las que hablaremos más adelante). En este caso en particular, resulta significativo que Borges haya optado por escribir en inglés un texto autobiográfico, relacionado con un tono confesional e íntimo, en una lengua distinta de aquélla en la que escribió el resto de su obra. Por estas razones he preferido citar este texto en inglés:

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*.²¹

No es mi argumento que debamos creer que esto ocurrió exactamente como el texto lo declara, ni que debamos olvidar completamente 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 por la literatura inglesa (y la alemana) sobre la hispánica de la siguiente manera:

²¹ J. L. Borges, "An Autobiographical Essay", en *The Aleph and Other Stories (1933-1969)*, ed. y trad. Norman Thomas di Giovanni, en colaboración con el autor, Dutton, New York, 1970, p. 209.

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.²²

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.

Por otro lado, la importancia para Borges de la literatura escrita en inglés en el siglo XIX ha sido enfatizada por Christ (el autor de *The Narrow Act*, un estudio sobre, entre otras cosas, la relación entre Borges y 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"²³.

No obstante, 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 por críticos situados en la academia anglófona. Entre los trabajos más interesantes en el campo de la ficción se encuentran, me parece, el ya citado de Ronald Christ o el mucho más reciente de John T. Irwin,

²² Z. Gertel, *op. cit.*, p. 67.

²³ Ronald Christ, *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion*, Lumen Books, New York, 1995 [1a. ed., 1969], 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" (*apud ibid.*, p. vii).

que compara los relatos de tema policiaco de Borges con los de Poe²⁴. 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 Eliot²⁵. 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 Guillermo Sucre en *Borges el Poeta*²⁶ (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"²⁷.

El caso del monólogo dramático es especialmente interesante en este sentido. A diferencia de la poesía de Whitman o de 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 inglesa²⁸. En este sentido, considero que en realidad

²⁴ John T. Irwin, *The Mystery to a Solution: Poe, Borges and the Detective Analytic Story*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1994.

²⁵ Carlos Cortínez (ed.), *Borges the Poet*, The University of Arkansas Press, Fayetteville, 1986. 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).

²⁶ G. Sucre.

²⁷ Jaime Alazraki, "Ennumerations as Evocations: on the Use of a Device in Borges' Late Poetry", en *Borges and the Kabbalah*, Cambridge University Press, New York, 1988, pp. 116-123.

²⁸ Menciona aquellos textos sobre los monólogos de Cernuda de los que tengo noticia (de los que conciernen a Borges hablaré más adelante): "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, "Luis Cernuda and the Dramatic Monologue", en Salvador Jiménez-Fajardo (ed.), *The World and the Mirror: Critical Essays on the*

el género no se ha aclimatado a nuestro ámbito, o ha empezado recién a hacerlo. El primer ensayo del que tengo noticia sobre el monólogo dramático en la obra de Borges es el de Julie Jones, que se halla en el libro de Cortínez citado arriba²⁹. 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 nula³⁰. 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.³¹ Ello explica también, por otra parte, que el grueso de la bibliografía sobre monólogo dramático usada en este trabajo esté escrita en inglés.

La razón del tratamiento de estos temas en la academia inglesa y del 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 aquéllos que atañen a la nuestra. La percepción de este hecho ha conducido a que se adopte aquí la noción de comunidades interpretadoras ("interpretive

Poetry of Luis Cernuda, Associated University Presses, New Jersey, 1989, pp. 140-165. El único estudio en español que conozco, y que se ocupa de la práctica del monólogo en la península es la tesis doctoral de Akram Jawad Thanoon, *El monólogo dramático en la poesía española contemporánea*, Universidad de Granada, Granada, 1990.

²⁹ Julie Jones, "Borges and Browning: A Dramatic Dialogue", en C. Cortínez, *op. cit.*, pp. 207-219.

³⁰ No sólo negaba esto, sino la posible relación entre Borges y Whitman: "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" (Antonio 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], pp. 143-144).

³¹ Vicente Cervera Salinas, *La poesía de Jorge Luis Borges: Historia de una eternidad*. Universidad de Murcia, Murcia, 1992.

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

Indeed, it is interpretive communities, rather than the text or the reader, that produce meanings and are responsible for the emergence of formal features. 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.³²

La utilidad de la noción en este caso es 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.

Una salvedad es necesaria, sin embargo. No sé si se puede estar de acuerdo con Fish en cuanto a su declaración de que son la comunidad y el lector los que crean al texto, y no al revés. A pesar de la gran importancia de estas entidades, el texto, a mi modo de ver, proporciona siempre un estímulo para cierto tipo de interpretaciones. El problema no puede reducirse a una dicotomía de exclusión; el texto y sus interpretadores se generan mutuamente. Esta idea es uno de los temas principales de la tesis y ahondaremos en ella en los dos capítulos de ésta. En el caso del monólogo en la obra borgesiana, el estímulo para buscar monólogos dramáticos lo constituyen citas como las que se presentaron al principio de esta sección introductoria y textos que puedan satisfacer las expectativas del lector entrenado para leer este tipo de textos.

³² Stanley Fish, *Is There a Text in This Class?*, Harvard University Press, Cambridge (Estados Unidos), 1980, p. 14.

En la forma en la que se concibe en la comunidad inglesa, el género plantea un problema conceptual para esa comunidad y para la nuestra. 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.³³

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 anglofona—, 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*

³³ John Stallworthy (ed.), *The Norton Anthology of Poetry*, Norton, New York, 1997, p. 1102.

Waste Land o la obra de Pound³⁴. Sin 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 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 que 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 aquéllas desde la cual se estudia. Desde este punto de vista, no solamente la práctica del género por Borges sino también el estudio de esta práctica por el crítico son procesos de transformación, de traducción, que transforman el fenómeno estudiado, el contexto que lo genera, y el lo adopta. El primer capítulo 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 abordar el monólogo, sino también el tipo de poesía que es, en buena medida, su hermana mayor, la lírica. En esta medida se pretende modificar, aunque sea en una forma mínima las concepciones críticas de ambas comunidades.

³⁴ Robert Langbaum, uno de los principales teóricos del monólogo, escribe sobre, "[...] the developing life of the form, [...] the importance of dramatic monologues 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 Kavanaghs*), 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" (Robert Langbaum, *The Poetry of Experience*, Norton, New York, 1957, pp. 76-77).

Se parte para ello de 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.

Esta equivalencia 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"³⁵ Nótese que, a pesar de que se habla de una distancia entre la vida del individuo y su obra, se sigue haciendo énfasis en la presencia de éste en su obra. Este comentario de Yurkievich se complementa muy bien con el siguiente de Jaime Alazraki sobre la poesía tardía de Borges en un ensayo llamado pertinentemente "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"³⁶.

³⁵ Saúl Yurkievich, "Borges, poeta circular", en Ángel Flores (ed.), *Expliquémonos a Borges como poeta*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1984, p. 82.

³⁶ Jaime Alazraki, "El difícil oficio de la intimidad", en *ibid.*, p. 154.

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 nos dice en qué se basa para hacer esto. En un sentido, ese Borges del texto no es más que otra construcción, como la del otro que “trama su literatura”.

Ello nos lleva al segundo de los temas a tratar en relación con el monólogo dramático en Borges: la representación del individuo y del autor en el texto. De sobra conocida es la visión de que la obra de Borges 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 Barrenechea: “Para socavar nuestra creencia en un existir concreto, Borges ataca los conceptos fundamentales en que se basa la seguridad del propio vivir: el universo, la personalidad y el tiempo”³⁷. 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

³⁷ A. M. Barrenechea, *op. cit.*, p. 19.

acuerdo con el canon, es claramente negativa, ya que estas afecciones caducan sin anonadarme con ellas.³⁸

Esta opinión sobre la personalidad se refleja 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*:

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 efígie 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.³⁹

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 ello se refiere la opinión de Barrenechea según la cual: “La personalidad se disuelve en el panteísmo”⁴⁰. 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” (OC 74, p. 541). Sin embargo, otro medio que permite esta disolución, y que acaso no es menos famoso, consiste en que

³⁸ J. L. Borges, “La nadería de la personalidad”, en *Inquisiciones*, Seix Barral, Barcelona, 1994 [1ª ed., 1925], pp. 103-104.

³⁹ S. Molloy, *op. cit.*, p. 43. R. Christ emite una opinión parecida que extiende al resto de la narrativa de Borges: “Looking at his [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).

⁴⁰ A. M. Barrenechea, *op. cit.*, p. 19.

el personaje se descubra o sea descubierto por el narrador como el sueño de otro, con lo que resulta no ser entonces más que un producto de la imaginación de alguien más. El proceso es visible en textos como “Las ruinas circulares”, de *Ficciones*, pero también en un poema como “El golem”, de *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?” (OC 74, p. 887, vv. 65-68).

Una idea parecida a la de la creación de otro ser ha sido usada por algunos críticos para explicar la poesía de Borges 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”⁴¹. En una reflexión extremadamente similar a la de Molloy con respecto a la inestabilidad de los personajes borgesianos, nos 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

⁴¹ Willis Barnstone, “Borges, Poet of Ecstasy”, en C. Cortínez, *op. cit.*, p. 134.

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 the voyage of the seeker, not the finder, to wander, following the original Greek usage of the word *ekstasis*, 'outside himself'.⁴²

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. Como recordaremos, ya 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, para él, 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”⁴³. En este sentido,

⁴² *Ibid.*, p. 135.

⁴³ G. Sucre, *op. cit.*, pp. 150-151. Precisamente por esta intención de construir una imagen de él mismo es por lo que, según Sucre, Whitman es un autor admirado por Borges: “Lo que admira en la poesía de Whitman y en la de Valéry es lo que secretamente sugiere como perspectiva para comprender la suya” (*loc. cit.*). Lo mismo ha opinado Arturo Echavarría (*Lengua y literatura de Borges*. Ariel, Barcelona, 1983, pp. 97-100). Me parece importante resaltar esta percepción crítica porque nos permite no estar de acuerdo con la opinión de Carreño sobre el hecho de que la influencia de Whitman en la obra de Borges no se articula de una forma práctica sino conceptual en la poesía de éste. Por otro lado, nos permite también evaluar de otra manera la siguiente opinión de D. 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 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 cualquier influencia de Whitman en la obra tardía de Borges para invalidar la teoría del canon 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

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”⁴⁴. Por supuesto, ni Poust ni Sucre nos dicen cómo saben que Borges está consciente de esta aspiración.

El monólogo dramático, claro está, se presta a una reexploración de estos temas en la poesía de Borges. De acuerdo con Broges, el “Poema conjetural”, sigue el pensamiento de un individuo; mientras que, para Stallworthy, los “monólogos dramáticos” nos presentan un hablante individualizado. La presencia de un género 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. Por otro lado, la equivalencia entre autor y voz que suele ser un hábito en la lectura de la lírica se convierte, al llegar a este tipo de poemas, en una búsqueda del autor detrás de las *personae* que éste —suponemos— adopta en los monólogos. De ahí, me parece, que este tipo de textos se relacionen con la imagen que la obra poética borgesiana parece construir de su autor.

Occidente. Por el contrario. Relacionar críticamente a Borges y a Whitman, como acaso teme Balderston, 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, un crítico estadounidense, advierte en la poesía de Borges: la de la enumeración caótica en poemas como “El mar”. En este sentido, se podría realizar 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. Balderston, sin embargo y como diría un texto de Borges que forma parte de nuestro *corpus*, se resigna a la infamia. Ataca al desde luego atacable Bloom diciendo que Borges no se llevaba bien con Neruda y que no sabía de Pessoa. Pero eso no quiere decir que la influencia de Whitman no pueda estar en éstos, pues para que esto ocurra simplemente basta con que Pessoa, Borges y Neruda hayan leído a Whitman.

⁴⁴ Alice Poust, “Knowledge in Borges’ *La moneda de hierro*”, en C. Cortínez (ed.), *op. cit.*, p. 309.

El segundo capítulo de este trabajo —previa indagación en la historia textual del *corpus* y en las posibilidades de aplicarles a los textos que lo integran la etiqueta genérica “monólogo dramático”— se ocupa del análisis de los poemas de Borges que se dejan leer en mayor o menor medida de esta manera. Los textos que constituyen el *corpus* son leídos 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 precisamente con el término *persona*. Se hace énfasis, por lo tanto, en la forma como el lector lo actualiza 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.

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 encontrado son también espejos del lector mismo, que no sólo se reconoce en ellos, sino que se construye en ellos. Finalmente, en esta tesis, como en “El acercamiento a Almotásim”, lo más importante es el camino de la búsqueda, no la utopía de creer que puede llegarse a Itaca.

CAPÍTULO 1

UNICORNIOS 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

En el ensayo “El ruiseñor de Keats” de *Otras inquisiciones*, se opina, tomando como base 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)¹ La posición del presente trabajo es 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”. Las verdades a las que la investigación llega son provisionales. 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. Dice Todorov con respecto a la posibilidad de determinar qué es un género que

¹ 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 con este libro: “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*, ed. H. J. Jackson, Oxford University Press, Oxford, 1992 [*The Oxford Authors*], pp. 594-595).

“Un postulado no necesita pruebas; pero su eficacia puede ser medida por los resultados a los que se llega cuando se lo acepta”².

Puede decirse que, en general, un texto se comporta de una manera similar al dibujo que Wittgenstein y Gombrich presentan en sus disquisiciones sobre nuestros modos de ver las obras de arte³. Es el siguiente:



² Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Sylvia Delpy, Ediciones Coyoacán, México, 1995, p. 18. Cfr. esta visión pragmática del concepto de género con Adena Rosmarin, *The Power of Genre*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985, p. 26: “Although it is commonly assumed that making the critic’s act explicit weakens criticism, undoing its transparency 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”.

³ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trad. G. E. M. Ascombe, Oxford University Press, Oxford, 1953, p. 194, y E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton University Press, Princeton, 2000, p. 5. El dibujo ha sido usado también más recientemente en Ann Sheppard, *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*, Oxford University Press, 1987 (*Opus*), p. 12.

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 decidimos por una de las dos imágenes proyectadas, la decisión se basaría básicamente en el acuerdo al que llegaran los interesados. Los trazos, en realidad, están abiertos a las dos interpretaciones y posiblemente a otras.

Creo que podemos decir lo mismo del texto literario cuando vemos la diversidad de interpretaciones que una misma obra sugiere. Entre estas interpretaciones 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.

En relación con esto, consideremos brevemente algunos de los géneros más célebres de la literatura occidental, como la novela, el soneto y el drama. Se trata de categorías textuales muy diversas en apariencia, sin embargo, me interesa comentarlas aunque sea brevemente por su importancia y continuidad en la tradición literaria. Por otro lado, la diversidad de estas etiquetas genéricas permite 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 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, como *Papá Goriot* de Balzac o *Crimen y castigo* de Dostoievski, de un argumento más ceñido. Esta comparación me 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, el de mayor auge del género. No es necesariamente una tarea fácil señalar similitudes entre estas tres obras. Ni siquiera las novelas del XIX son parecidas unas a otras. Compárense simplemente 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 de 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)⁴. 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”⁵, 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. 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 que basta

⁴ 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, conozco 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”); diez de Rubén Darío. Resulta relevante para nuestra argumentación sobre la relación de los géneros y las comunidades interpretadoras la siguiente opinión de un investigador del soneto hispánico sobre el trabajo de Darío con este modelo: “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” (Bernardo Gicovate, *El soneto en la poesía hispánica: historia y estructura*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, p. 151). 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 misma página. ¿De qué acto de fe serían merecedores en su opinión Banchs y Borges?

⁵ José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Alianza Editorial, Madrid, 1999 (*El libro de bolsillo-Biblioteca de consulta*, 8110), p. 405.

ver el mismo diccionario de métrica citado para encontrar tipos de poemas de más de catorce versos que son llamados “sonetos”⁶. 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 español⁷. Esto pone de manifiesto otro hecho importante: un género importado sólo puede ser entendido desde las características de la tradición que lo recibe. Si las características no son propicias, la etiqueta genérica puede terminar aplicándose a algo completamente distinto.

Este fenómeno 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 drama⁸. Pero lo que Aristóteles dijo al referirse a

⁶ “Soneto con cola”, “còn 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 se podría considerar distintiva del soneto en español (*ibid.*, pp. 405-420).

⁷ “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).

⁸ Recuérdesse 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. En cuanto al objeto de

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, lo que Aristóteles habría llamado el modo de representación. De ahí que la obra 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 desgracia⁹. La razón de estos hechos puede estribar no solamente en el

representación de la comedia, nos dice Aristóteles 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 cómica es algo feo y contrahecho sin dolor" (Aristóteles, *Poética*, ed. y trad. Valentín García Yebra, Editorial Gredos, Madrid, 1974 [*Biblioteca Románica Hispánica*. 4. *Textos*, 8], 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 language 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 hace en otro lugar, donde se le relaciona con la tragedia de la siguiente manera: "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" (*ibid.*, p. 133-134, 1448a, 26-28). 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 comedia.

⁹ Para 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 nos 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 *iudus 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

desconocimiento de las obras dramáticas griegas, 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 Aristóteles¹⁰— con las obras que los campesinos representaban en los festivales religiosos durante la Edad Media.

Borges ha representado el problema 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 comentar¹¹. Conviene recordar aquí que, de acuerdo con Aristóteles, los dramas “imitan personas que obran¹²” y también que la tragedia “es imitación de una acción¹³” y que los actores “hacen la imitación actuando¹⁴”.

adversity.” (H. A. Kelly, *Chaucerian Tragedy*, D. S. Brewer, Cambridge [Gran Bretaña], 1997, p. 51).

¹⁰ 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).

¹¹ 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*, ed. y trad. Charles E. Butterworth, Princeton University Press, Princeton, 1986, p. xi).

¹² Aristóteles, *op. cit.*, p. 35, 1448a, 28-29.

¹³ *Ibid.*, p. 49, 1449b, 36.

La ausencia del drama en la literatura musulmana en particular y de la representación en el arte musulmán en general¹⁵ 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” y, en efecto, a lo largo de la narración tendrá dos oportunidades de comprender a lo que 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 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, 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:

¹⁴ *Ibid.*, p. 49 1449b, 31.

¹⁵ “[...] 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*, 16a. ed., Phaidon, London, 1995, p. 144).

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). Es interesante darse cuenta de que, para el viajero árabe, la situación es tan extraña que puede pasar por aventura en tierras exóticas. Nótese también las dificultades que tiene para describir la situación; lo lejano que ésta parece del drama. El teatro es una “casa”; el escenario es una “terrazza”. 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 presentadas aquí, 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, Averroes 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)¹⁶. Averroes ha adaptado los comentarios de Aristóteles a términos más manejables dentro de su propia tradición¹⁷.

El relato de Borges, así como sus correspondencias con la historia de la interpretación del concepto de drama o del soneto 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 la lógica moderna llamarían “fuzzy set” o “conjunto difuso”. Los practicantes de esta “lógica difusa”:

¹⁶ 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” (*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 el siguiente trabajo: un género se transforma de acuerdo con la comunidad que lo adopta. Cito a continuación dos pasajes del texto de Averroes en los que éste comenta el 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).

¹⁷ “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” (J. Culler, *op. cit.*, p. 134).

[...] claim that bivalent [*sic*] 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 slightly less bearded than before: any sharp line drawn between having a beard and not having a beard is completely artificial).¹⁸

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 matter of degree”¹⁹. Las etiquetas genéricas son conceptos sin límites precisos porque es en extremo difícil decidir cuándo un cuento comienza a ser novela, cuando un texto de catorce versos escrito en endecasílabos no es un soneto o si un libro como *La Celestina* es un drama y, también, porque esta clasificación no es la única manera de entender estos objetos. Incluso los textos que nos parecen indudablemente pertenecientes a un género divergen en algún punto de cualquier definición en la que queramos encasillarlos. Sin embargo, ello no implica que debemos desechar todas las clasificaciones en general o las genéricas en particular. Ello equivaldría a dejar de abstraer, lo cual es básicamente imposible. Como ya dije, las clasificaciones deben ser consideradas como medios para manejar la realidad, no como reflejos de ella.

¹⁸ “Fuzzy logic”, en Edward Craig (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Routledge, London, 1998, t. 3, p. 822.

¹⁹ *Loc. cit.* Para saber más sobre los principios de la lógica difusa, véase “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.*

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 me 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”²⁰. Esta opinión nos permite ver más claramente, espero, 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 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 la 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,

²⁰ J. Culler, “Literary Competence”, en Jane P. Tompkins (ed.), *Reader-response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980, p. 116.

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.²¹

Como hemos visto, esta competencia literaria no permanece inmutable en el tiempo y en el espacio. Cambia 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 reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way round.²²

Las relaciones entre una comunidad y otra son casi por definición conflictivas, como se deduce de los casos del drama y del soneto. 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

²¹ *Ibid.*, p. 102.

²² Stanley Fish, “Interpreting the *Variorum*”, en David Lodge (ed.), *Modern Criticism and Theory*, Longman, London, 1988, p. 327.

community will accuse the members of the second of being reductive, and they in turn will call their accusers superficial.²³

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 tal como parecen haber sido concebidos inicialmente. Esto es aparente en los casos del soneto y del drama, dos géneros canónicos de la literatura occidental. Y éste es posiblemente el peligro 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 en la introducción, 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. Herbert F. Tucker, hace algunos años, se refirió no sólo a la dificultad de tratar de definir el monólogo, sino al hecho de que esta 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

²³ *Loc. cit.* Cfr. Heather Dubrow, *Genre*, Methuen, London, 1982 (*The Critical Idiom*, 42), p. 3: “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”.

related case, much the same could be said of the generic term 'lyric poem'²⁴. Precisamente por ello, Julie Jones, que escribe desde la comunidad anglófona, no tiene ningún empacho en definir el monólogo valiéndose de una definición tradicional para emprender directamente el análisis de algunos especímenes del género en la obra de Borges²⁵.

El caso de este género en la literatura hispánica, en cambio, es similar al unicornio chino del título y del epígrafe de este capítulo. No sabemos cómo es; la única descripción que tenemos de él nos parece insuficiente (posiblemente cualquiera lo será), y lo más posible es que pasáramos de largo si nos encontráramos con uno o que, si lo reconociéramos, no supiéramos qué hacer con él. Esto es justamente lo que le pasa a un crítico como Antonio Carreño —del que hablamos en la introducción— cuando reconoce las relaciones que se establecen en el *corpus* borgesiano con la obra de Browning, pero niega inmediatamente que estas relaciones pasen de lo conceptual a lo práctico.²⁶

²⁴ Herbert F. Tucker, "From Monomania to Monologue: 'St. Simeon Stylites' and the Rise of the Victorian Dramatic Monologue", *Victorian Poetry*, 1984, núm. 22, pp. 121-122.

²⁵ De hecho, Jones no nos da una definición propia, sino que toma una que cuenta con cierta popularidad, la de Park Honan, aduciendo que "Ultimately, Park Honan's definition may offer the most useful rule of thumb" (J. Jones, *op. cit.*, p. 209). Esta opinión es compartida por Robert Adams, según el cual: "Park Honan's definition of the term 'dramatic monologue is, perhaps, the pithiest'" (Robert Adams, *Robert Browning Revisited*, Twayne Publishers y Prentice Hall International, New York, 1996 [*Twayne's English Authors Series*], p. 36). 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" (Park Honan, *Browning's Characters: A Study in Poetic Technique*, Yale University Press, New Haven, 1961, p. 122). Como puede verse, esta formulación presenta la misma dificultad que hemos señalado en el caso de la definición que hemos incluido en el cuerpo del texto: el concepto de "autor" y su presencia en el texto siguen siendo los puntos de referencia fundamentales en la comprensión del género.

²⁶ 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) [...]. 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, *op. cit.*, p. 142). No obstante, como hemos visto, Carreño niega que la influencia de Browning o Whitman sea perceptible formalmente. Recordemos la siguiente cita ya presentada en la introducción: "la

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, tal como se dijo en la introducción.

Queda, pues, por determinar finalmente cómo se puede hablar de un género. Las definiciones categóricas parecen insuficientes. Tampoco basta una aproximación a aspectos formales del género, pues cada crítico y cada comunidad enfatizan los elementos que les interesan, de acuerdo con su circunstancia. Pero si precisamente 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"²⁷. Es cierto que las expectativas de la comunidad de lectores son esenciales en el esbozo del perfil de un género, pero su poder no es absoluto. Es indudable que en los trazos del

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).

²⁷ S. Fish, "Interpreting the *Variorum*", p. 314.

dibujo usado por Wittgenstein y Gombrich los observadores pueden reconocer un pato o un conejo, y acaso muchas otras cosas, pero me parecería más difícil —pero no necesariamente imposible— que reconocieran un círculo o un cuadrado. Los signos en la página interactúan con el lector para crear múltiples 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, a mi modo de ver.

En la siguiente sección se intentará perfilar los límites del monólogo dramático. Se revisarán algunas de las definiciones más relevantes 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, creo conveniente que volvamos la definición dada por *The Norton Anthology of Poetry* de los tipos de poesía. No sólo se trata de un texto de muy reciente publicación sino que, como ya se indicó, de uno de los que contribuyen a la formación del 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.²⁸

Como podemos ver, en realidad en esta clasificación las categorías 2 y 3 se confunden en una sola. La poesía dramática²⁹ –de la que, curiosamente, no se

²⁸ J. Stallworthy, *op. cit.*, p. 1102.

²⁹ El adjetivo "dramático" (especialmente cuando se utiliza en el término "monólogo dramático") es usado a lo largo de la tesis en el sentido que le da precisamente Stallworthy. Este uso no está relacionado 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., CD-ROM, Espasa Calpe, Madrid, 1998 expresa de las siguientes maneras: "capaz de interesar y conmover vivamente"; "teatral, afectado". En el drama no se cuenta una historia, sino que ésta se representa por medio de la interacción de los personajes. 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

nos dan ejemplos de obras teatrales, posiblemente porque ya no se piensa que el drama sea una forma de poesía³⁰— “[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 asume la voz de un personaje³¹. Esto tiene el efecto, como ya hemos dicho, de anular para el lector de lengua hispánica la posibilidad del monólogo, pues éste, como un género desconocido, se funde con el primero. Sin embargo, eso no explica cómo es que las dos definiciones conviven una al lado de la otra en un texto canónico de las universidades anglófonas y que ni editores ni revisores se percataran de lo inadecuado de ambas definiciones.

La primera explicación que se me ocurre es, por supuesto, que Stallworthy cometió un error y que, por despiste o por respeto a la autoridad, todos aquellos en cuyas manos estuvo corregirlo lo solaparon piadosamente. Pero es una solución que me parece poco satisfactoria. Stallworthy ha introducido en su definición de lírica una posible distinción entre uno y otro

Athenaeum, apud W. C. De Vane, *A Browning Handbook*, 2ª ed., Appleton-Century-Crofts, New York, 1955, p. 430).

³⁰ Esto nos muestra un nuevo cambio en las costumbres de los lectores. Una de las razones de 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 final de cuentas, nuestras, y generalmente persistimos en ellas.

³¹ 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 se puede resolver si consideramos que un personaje contenido en una obra literaria o artística no es siempre imaginario, pero siempre es imaginado. Ahondaremos en esta distinción más adelante.

género, pero de una forma negativa, porque aceptarlo positivamente podría ser anatema. Stallworthy nos 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 identificar ese “yo” con el poeta. Esa identificación hace posible una separación entre ambos géneros, pues en un caso la identificación sería más posible y en otra, menos. Podríamos decir que, para Stallworthy, sería ingenuo llevar a cabo esta identificación entre el “yo” lírico y el poeta, pero que tampoco 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. Buscando en glosarios y diccionarios, he encontrado algunas definiciones de lírica y monólogo dramático que será conveniente revisar antes de dar un paso más. Aclaro, por supuesto, que no es mi intento presentar estas 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 puede representar más claramente las ideas aceptadas por una comunidad de lectores. De los especialistas —sobre los cuales hablaré más adelante— podría decirse,

finalmente, lo que podría decirse de Averroes, que sólo ven lo quen quieren ver y que sólo se entienden entre ellos.

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”³². Más adelante, en su definición de lírica, nos dice, “in the modern sense, any fairly short poem expressing the personal mood, feeling or meditation of a single speaker (who may sometimes be an invented character, not the poet)”³³. 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. Baldick nos dice sorprendentemente 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, nos sigue dejando 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 interesante en extremo ver cómo Baldick ha dejado todos estos datos entre paréntesis y al final, delatando cierta vergüenza académica de admitirlos.

Por otro lado, en el que es en la actualidad posiblemente el más famoso glosario de términos literarios en lengua inglesa, *A Glossary of Literary Terms*,

³² Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, Oxford, 1990, p. 62.

³³ *Ibid.*, p. 125.

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"³⁴. 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 varias cosas. En primer lugar, 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 nos sugiriera que es posible leer ciertos poemas que no son monólogos llevando a cabo indentificaciones de este tipo entre voz y poeta.

Con respecto a la lírica, nos permitimos citar el siguiente párrafo del mismo libro:

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.³⁵

Como se puede ver, 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 mi atención es la nueva

³⁴ M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 7a. ed., Harcourt Brace College Publishers, Fort Worth, 1999, p. 70.

³⁵ *Ibid.*, p. 146.

advertencia de que “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, hay una 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 (profundizaremos en esto más adelante), mientras que “yo” es simplemente un pronombre sin un referente preciso, puesto que éste cambia con cada persona que usa la palabra para hablar de sí mismo³⁶. Desde luego, hemos aprendido que los poemas están, en cierto sentido, más allá de la referencialidad del lenguaje de todos los días, pero, después de todo, recordemos que, según Benveniste, “The connection between the signifier (the material notation) and the signified (mental concept engendered by the signifier) is so comprehensively learned at an early age by sign users that virtually no separation between the two

³⁶ Recordemos lo que 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” (Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI Editores, México, 1971 [1ª. ed. francesa, 1966], t. 1, p. 182).

is experienced”³⁷. De ahí 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. En este caso, lo que sabemos sobre la biografía de Milton y de Coleridge nos permite llevar a cabo tales identificaciones: “Frost at Midnight” o “When I consider How my Light is Spent” 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 ceguera de Milton, la preocupación de Coleridge por el futuro de su hijo). La introducción de los elementos biográficos en el proceso de lectura no me 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 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, etc.). Por otro lado, Abrams no admite con ello que lo que cuentan 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, etc.) y no por eso la voz del poema necesitaría dejar de identificarse con él. Simplemente no se identifica

³⁷ Apud Paul Cobley and Linda Jansz, *Introducing Semiotics*, Icon Books, London, 1999, p. 71.

necesariamente con hechos reales de su vida, sino con hechos que existen en su imaginación.

Finalmente, Abrams nos habla de la existencia de ciertas voces convencionales utilizadas en periodos o géneros específicos y nos da como ejemplos dos —“long suffering suitor”, “courtly witty lover”— que se pueden considerar parte de una sola: la del “enamorado”. Tal vez Abrams, viendo la definición de Baldick, nos diría que son justamente los poemas con una voz convencional de este tipo los poemas líricos con una voz diferente del poeta anteriores a la época romántica.

Creo que estos tres pares de definiciones de lírica y de monólogo dramático nos demuestran que hay en la clasificación de Stallworthy algo que no se puede llamar simplemente error. No quiero decir con esto que las definiciones reflejen hechos verdaderos o no. Lo que nos indican estas definiciones es que la estructura de 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.

A esta solución han llegado no solamente los que han hecho los glosarios, y tal vez sea éste el momento de hablar de los críticos que han sentado las bases de definiciones como las que recién hemos analizado. La definición más antigua que tengo a la mano y que, a la vez, me 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 lleno 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"³⁸. 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) 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.³⁹

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

³⁸ Benjamin Willis Fuson, *Browning and his English Predecessors in the Dramatic Monologue*, State University of Iowa, Iowa, 1948 (*Humanistic Studies*, 8), pp. 10-11.

³⁹ *Ibid.*, pp. 13-14.

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 distinguir 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 el 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 se puede determinar 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 literario⁴⁰, 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

⁴⁰ Se podría decir que considerar la sinceridad y la expresión de una subjetividad valores estéticos o literarios es contrario a toda razón. No obstante, como veremos, es un factor esencial de la estética romántica, de buena parte de las vanguardias y de la poesía contemporánea.

cualquier situación— es una mediación. Los textos no están escritos de una manera diferente que nos obligue a leer guardando o no esta distancia entre voz y autor, sino que son leídos de una manera diferente dependiendo del contexto en el que se encuentran.

Hay una última cosa, sin embargo, que merece ser comentada en el caso de Fuson. Nos dice que la persona del monólogo dramático no simula ser el poeta, sino otro hablante *individualizado*. Creo que aquí tenemos un punto en extremo importante que nos servirá posteriormente; 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 y que, poemas como el de Milton o el de Coleridge mencionados por Abrams sean identificables con el autor porque el “yo” esté individualizado de tal manera que se aproxime a lo que podamos saber del autor.

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”⁴¹. En cuanto al problema usual que su definición plantea su opinión es la siguiente:

⁴¹ Alan Sinfield, *Dramatic Monologue*, Methuen and Co., London, p. 8 (*The Critical Idiom*, 36), p. 22.

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 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.⁴²

Es posible que Sinfield aclare para nosotros lo que Abrams quiso decir al escribir “ostensibly not the poet”; en los casos contrarios a esta afirmación, es decir, cuando la voz no está claramente definida –individualizada, acaso diría Fuson— el lector la identifica 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”⁴³. Sinfield procede a transformar un poema romántico inglés de primera a tercera persona, pero prefiero poner aquí un poema de Borges, escrito en tercera persona, para luego cambiarlo a primera. Se trata de “Susana Soca”, del libro *El Hacedor* (OC 74, p. 817):

⁴² *Ibid.*, p. 23.

⁴³ *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.⁴⁴

El hecho de que en el poema de Borges haya un solo personaje no invalida las opiniones de Sinfield⁴⁵. No conocemos a Susana Soca por palabras atribuibles a

⁴⁴ *Loc. cit.*

⁴⁵ Tampoco el hecho de que Susana Soca pueda haber existido invalida el argumento, pues, como ya se ha apuntado, 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 uruguayenne, fondatrice de la revue *La Licorne*, dont elle confia la direction à Roger Caillois et à Pierre David, époux de Françoise Supervielle, 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*, trad. Jean Pierre Bernès, Roger Caillois, Claude Esteban et al., ed. Jean Pierre Bernès, Gallimard, Lonrai, 1999 [*Bibliothèque de la Pléiade*, 456], t. 2, p. 1159-

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 “tú” con el que el lector interactúa, y su tono, a pesar de todo, no es diferente del 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 propongo ahora una lectura del mismo poema con los siguientes cambios, que escribo 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.

Creo que un lector de lengua inglesa no pondría ninguna objeción si llamáramos “monólogo dramático” a esta nueva versión. El personaje es el narrador de su propia historia, y, precisamente por eso, ésta adquiere una inmediatez mayor, porque parece situarse en el mismo plano de realidad que nosotros. De ahí que, según Sinfield:

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).

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.⁴⁶

En este sentido, el texto realiza una "finta", a "feint", 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, mencionada ya y que nos dice que 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 encuentra en el libro *The Logic of Literature* de Käte Hamburger; la autora llama a este tipo de composiciones "feigned narrative-statements"⁴⁷. Finalmente, junto con Abrams, Sinfield se

⁴⁶ A. Sinfield, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁴⁷ 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*, 2ª ed., revisada, trad. Marilyn J. Ross, Indiana University Press, Bloomington, 1993, p. 5). Esto se debe al tipo de

asegura de decirnos que el que la voz del poema sea identificable con el autor no implica que lo que se describe en el poema haya sido necesariamente vivido por éste. El autor puede ser el personaje de su propio poema (una idea que ya hemos mencionado y en la que profundizaremos más adelante).

La última definición que citaré es del libro de Elizabeth A. Howe, *Stages of Self: The Dramatic Monologues of Laforgue, Valéry and Mallarmé*, de 1990. Como para los demás autores, para Howe, "The dramatic monologue is spoken by a persona who is not the poet"⁴⁸. 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 identifying with the speaker –as often happens in a lyric poem— or from assuming that author and speaker are one"⁴⁹. Howe propone, básicamente, que un poema lírico no establece distancia entre la voz del poema y el autor o el lector, y que ésta distancia sí existe en el monólogo dramático. Ello se debe al carácter indeterminado del "yo" lírico. Para Howe "It is precisely this vagueness [of the lyric "I"] which allows the phenomenon typical of lyrical poetry: the reader's

"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: "[Regarding the I that speaks in the text] Whereas in the lyric it 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" (*loc. cit.*). Por otro lado, de las narraciones en primera persona que ocurren en el ámbito de la literatura, nos dice: "The I of the first-person narration does not intend to be a lyric, but a historical one" (*ibid.*, p. 313). Y 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" (*loc. cit.*). "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" (*loc. cit.*).

⁴⁸ Elizabeth A. Howe, *Stages of Self: The Dramatic Monologues of Laforgue, Valéry and Mallarmé*, Ohio University Press, Ohio, 1990, p. 2.

⁴⁹ *Loc. cit.*

tendency to identify with the speaking voice, or to attribute it to the poet"⁵⁰. Nuevamente, Howe se refiere no a la relación que pueda existir entre el poeta y la voz, sino a las que el lector establece con ésta: identificarla 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".⁵¹

La distancia creada por el monólogo dramático, y 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 cuenta con estrategias para poder defender su definición de monólogo dramático como un poema cuya

⁵⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 16-17.

voz es la de un personaje distinto del autor.⁵² En general, se puede decir que esta comunidad crítica lee los poemas a los que llama líricos “at face value” 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: que el autor quiera que leamos el poema como una expresión de sí mismo, como diría Fuson; que el “yo” sea vago y que propicie identificaciones con el lector o el autor mientras que la *persona* del monólogo no lo hace, como dirían Sinfield y Howe o que, también en opinión de éstos, el uso del “yo” sugiera al lector la impresión de que la voz hable en el mismo plano de realidad que él, y de ahí que identifique a ésta con el autor pero que, cuando esta voz se individualice, se separe del autor y entre en un mundo

⁵² Existen, por supuesto, más definiciones, pero he presentado las que me han parecido más útiles para la presente argumentación. Sin embargo, me parece conveniente mencionar la de Ina Beth Sessions de 1947, un año anterior a la de Fuson: “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” (Ina Beth Sessions, “The Dramatic Monologue”, *PMLA*, 62 [1947], num. 2, p.508). Robert Langbaum ha criticado esta definición por considerarla demasiado restrictiva, ofreciendo como pruebas monólogos muy populares 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 writer [Sessions], in order to salvage her classification, calls them ‘approximations’” (R. Langbaum, *op. cit.*, p. 76). Llama la atención, sin embargo, que esta definición haya sido adoptada por un par de lectores del monólogo dramático en español. Por ejemplo, S. Summerhill, *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, “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. En lo que a mí respecta, creo que, como ya he dicho, entre más elementos se incluyen en una definición, más excluyente se vuelve, al punto de ocurrir lo que señala Langbaum: algunos de los textos considerados más típicos del género no se ajustan a la definición.

ficticio. Todas estas explicaciones son consistentes con la definición que Abrams nos da en su glosario. Por supuesto, repito, estas opiniones no han sido inventadas solamente por los que se han dedicado a estudiar el monólogo y han sido impuestas a los glosarios. Hemos visto ya las relaciones de éstas con las ideas de Benveniste y Hamburger. No está de más mencionar otra idea que fundamenta estas definiciones, esta vez proveniente de la filosofía. 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"⁵³. 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.⁵⁴

Todo esto está muy bien dentro de la comunidad de lengua inglesa. ¿Pero cómo podemos usar los datos a nuestra disposición para hablar del monólogo en la comunidad hispánica o siquiera para defender su posible existencia? Es mi hipótesis que en nuestro medio existen experiencias de lectura similares a las descritas como presentes en la comunidad anglosajona, pero que 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 y, también, a la casi

⁵³ Nicholas Wolterstroff, *Works and Worlds of Art*, Clarendon Press, Oxford, 1980, pp. 173.

⁵⁴ *Ibid.*, 177-178.

inexistencia en nuestra tradición del monólogo dramático. 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 del presente trabajo son mejor explicados, creo, no considerándolos ejemplos de la lírica, sino del monólogo dramático. Ya hablaremos más adelante de qué características los pueden unir como un conjunto.

Por lo pronto, creo que 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 nos cuenta no tiene por qué ser parte de su experiencia real, o no tiene que corresponder con sus pensamientos, pero lo mismo se puede decir 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 *cum granum salis* 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 ese valor y esa función les hemos

dado 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 y que, actualmente, sigue teniendo el mismo propósito, tal ha sido la fuerza y la efectividad de los conceptos de subjetividad y expresión, no sólo en lectores, sino en críticos y poetas. La lírica, a pesar de este principio, 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; lecturas de este tipo siguen presentes en la crítica actual, avaladas por la comunidad académica subrepticamente.

Esbozo de historia del monólogo dramático

Como he dicho, la noción de distancia permanente entre voz y autor es un concepto reciente, de apenas un siglo o algo así, comparado con los 2500 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 hable 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 es bastante diferente 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.⁵⁵

Como se puede ver, 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 he dicho, no tengo la intención de demostrar si lo que dice Platón es cierto o no, 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 que el autor hablara por su voz.

Esta noción está presente también en la otra autoridad mayor de la antigüedad, en 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 Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes o actuantes”⁵⁶. Nuevamente, para Aristóteles es posible que el poeta no se convierta en

⁵⁵ Platón, *La República*, introducción, version y notas de Antonio Gómez Robledo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000 (*Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana*), p. 87, libro 3, 394b-c.

⁵⁶ Aristóteles, *op. cit.* p. 133, 1448a, 19-24.

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 appagelticon appellant, 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.⁵⁷

Aunque he 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”. Nótese, en un paréntesis, que Diomedes nos dice que este estilo pertenece al género narrativo, lo cual le merecería un regaño de los creadores del concepto de “narrador”.

Indirectamente, otras perspectivas críticas contribuyeron a la identificación del poeta con la voz de su obra. Entre ellas, posiblemente la más importante sea la de 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 sean ni bajos ni

⁵⁷ *Apud ibid.*, p. 251.

innobles. [...] sí son nobles, como es natural, las palabras de aquéllos cuyos pensamientos son profundos.⁵⁸

Longino no nos habla de 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 de la originalidad y la autenticidad. La gran obra de arte es la expresión de un alma grande. No se 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 tu mismo.	
[...]	
	Al rostro mustio convienen
tristes palabras; llenas de amenazas al indignado;	
al que juega, traviesas; serias de decirse, al	

⁵⁸ Longino, *De lo sublime*, trad. Francisco de P. Samaranch, Aguilar, Buenos Aires, 1972 (*Biblioteca de iniciación filosófica*), pp. 61-62, cap. 9, 2-3. Al referirme al autor de este tratado uso el nombre que se le ha adjudicado tradicionalmente, consciente, sin embargo, de que éste es posiblemente erróneo. Dice W. H. Fyfe en su introducción a la 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*, ed. y trad. Stephen Halliwell; Longinus, *On the sublime*, ed. y trad. W. H. Fyfe; Demetrius, *On Style*, ed. y trad. Doreen C. Innes, Harvard University Press, Cambridge [Estados Unidos], 1995 [*Loeb Classical library*, 199] p. 145). Sin embargo, el editor 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 Dyonisius Longinus" (*ibid.*, p. 148).

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. 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.⁶⁰

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

Sin embargo, la sofística no [reside] en la facultad, sino en la intención. Y, por lo tanto, en nuestro tema, uno será retórico por 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.⁶¹

⁵⁹ Quinto Horacio Flaco, *Arte Poética*, trad. Tarcisio Herrera Zapién, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1970 (*Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*), p. 5, vv. 99-103 y 105-107,.

⁶⁰ Aristóteles, *Retórica*, trad. Quintín Racionero, Gredos, Madrid, 1994 (*Biblioteca Clásica Gredos*, 142), p. 379, 1408a, 16-25.

⁶¹ *Ibid.*, p. 173, 1355b, 17-21. Nos dice 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)

Aquí encontraríamos en todo caso uno de los primeros indicios de la necesidad de separar en ocasiones al autor de su texto. Y posiblemente no sea difícil 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 mimesis que constituye todo arte: ¿No es el estilo en el cual el autor adopta su propia voz simplemente una mimesis 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 entendiendo⁶². Sin embargo, confiamos en que lo entendemos y en que podemos obtener algún conocimiento de esa comprensión. Esta 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 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 Karageorgou: “Para lo que hoy se conoce genéricamente como lírica moderna,

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” (*loc. cit.*).

⁶² “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).

el romanticismo fue un momento clave de producción y teorización”⁶³. 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 que 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.”⁶⁴ 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”⁶⁵. 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?’⁶⁶

Para Karageorgou, la *Estética* de Hegel es la gran sistematización de esta teoría poética. Karageorgou resume así la visión de Hegel:

⁶³ 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.

⁶⁴ R. Langbaum, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁵ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, Oxford, 1953, pp. 21-22.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 23.

El lenguaje que usa el poeta lírico es el de mayor eficacia para el desprendimiento del mundo real, el más adecuado a la función epifánica de los textos poéticos; este lenguaje expresa la subjetividad y la intimidad en búsqueda del misterio [...]. El yo, como genio, se aparta constitucionalmente del mundo por vía de la poesía, se retrotrae hacia su conciencia, se encierra en una esfera más elevada y habla sobre cuanto constituye la universal preocupación del ser humano.⁶⁷

Es cierto que la 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, por ejemplo “poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings”⁶⁸, mientras que para Shelley “a poet participates in the eternal, the infinite and the one; as far as he relates to these conceptions time and place and number are not”⁶⁹; conviene mencionar aquí también la opinión 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 [...]”⁷⁰

De la cita de Karageorgou y de las de los poetas románticos presentadas aquí 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 suprema; de ahí que

⁶⁷ Ch. Karageorgou, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁸ William Wordsworth, “Preface to *Lyrical Ballads*” en Hazard Adams (ed.), *Critical Theory since Plato*, Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, Fort Worth, 1992, p. 444.

⁶⁹ Percy Bysshe Shelley, *A Defense of Poetry*, *ibid.*, p. 518.

⁷⁰ John Keats, en una carta a George y Thomas Keats del 21 de diciembre de 1817, *ibid.*, p. 494. 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).

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 lo ideal; como consecuencia de esto, está más allá 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 que 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 que, 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.⁷¹ Me parece que la acronotopía es consecuencia de la falta de acontecimiento. Sin acontecimiento no hay forma de determinar la sucesión temporal 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

⁷¹ “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 enunciativa 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 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).

supuesto, propician, de diferentes maneras, la identificación de la voz con poeta o 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.⁷²

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 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, nos 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.⁷³

⁷² *Ibid.*, p. 33.

⁷³ Adriana Gutiérrez, *Génesis y función de los heterónimos apócrifos de Antonio Machado*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 1997, p. 60.

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, el hecho de que en algunos textos el personaje representado coincide en ciertas características con el autor es innegable. Posiblemente podamos decir que en estos poemas el lector, como en toda obra de arte, debe ejercitar la “suspension of disbelief” de la que hablaba Coleridge. Ésta consiste en creer y no creer en lo que es representado en el texto: 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 que nos decía que la poesía es la representación no de lo que es, sino de lo que puede ser⁷⁴. En este sentido, la función de la lírica puede ser precisamente la de mostrarnos a este yo elevado, enaltecido, profundamente empático hacia todos sus semejantes. Y posiblemente estos “autorretratos poéticos” nos muestran también una imagen “posible” del autor. El texto de Borges “Nota sobre Walt Whitman”, de *Discusión*, parece expresar esto

⁷⁴ “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 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 Alcibiades” (Aristóteles, *Poética*, pp. 157 y 158, 1451a, 36-40 y 1451b, 1-11).

muy bien al hablarnos 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 que existe. 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 pensemos por ello que no se puede representar a sí mismo de una forma posible. Lo importante en estos casos, me parece, 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 (*The Three Voices of Poetry*). De acuerdo con Eliot:

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.⁷⁵

Pienso que no es difícil darse cuenta 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”⁷⁶. 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”⁷⁷. Como hemos visto, no hay modo de comprobar si Martí pretendía declarar aquí su propia sinceridad. No obstante, la misma voz poética la declara el origen de su poesía usando una frase casi idéntica a la que encontramos en la introducción.

Por supuesto, de este texto se podría decir que es demasiado viejo, pero si avanzamos en el tiempo no encontraremos muchos cambios. Si leemos las notas sobre poesía de José Gorostiza, uno de esos poetas con los que más asociamos la distancia del poeta con su poesía, 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” (p. 152).

⁷⁵ Thomas Stearns Eliot, “The Three Voices of Poetry”, en *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, Kent, 1957, p. 89.

⁷⁶ En José Olivio Jiménez, *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Hiperión, Madrid, 1985 (*Poesía Hiperión*, 83), p. 88.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 89.

Véase también aquí 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 telefónico. El que habla en ese momento 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 la integridad y la fidelidad humanas del hombre que los escribió, porque tengo para mí que esas cosas se notan.⁷⁸

Podríamos invalidar la opinión de Segovia diciendo simplemente que viene de un poeta. No obstante, no estoy enteramente convencido 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

⁷⁸ 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.

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”⁷⁹. Gullón no nos explica cómo puede saber que Darío nos habla en el poema, pero no duda en ningún momento de su capacidad para decirlo. 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”⁸⁰. Nuevamente ha cometido una herejía crítica, pero me parece que es difícil no hacerlo en un poema en el que la voz se adjudica tantas características relacionables con el autor.

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*:

Pues 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”.⁸¹

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

⁷⁹ Rubén Darío, *Páginas escogidas*, ed. Ricardo Gullón, Cátedra, Madrid, 1979 (*Letras Hispánicas*, 103), p. 84.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁸¹ Gustavo Guerrero, *Teorías sobre la lírica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 204.

[...] 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.⁸²

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 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 Browning y Tennyson; ambos pondrían en duda esta concepción romántica del poeta como vate virtuoso que nos 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”⁸³. Algo parecido ocurrió con Tennyson, que, al mismo tiempo que Browning, escribió algunos monólogos

⁸² Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*, 2ª. ed., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997, p. 56.

⁸³ Esta frase se encuentra en una nota del autor al principio de su libro *Dramatic lyrics* (Robert Browning, *The Poems*, eds. John Pettigrew y Thomas G. Collins, Penguin Books, Harmondsworth, 1996, t. 1, p. 347).

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.⁸⁴

Importa posiblemente 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 se puede muy bien remontar a un recurso retórico clásico: la prosopopeya, de la que hablan Quintiliano y Aristóteles en sus respectivos tratados sobre retórica⁸⁵. Actualmente, consideramos la prosopopeya un recurso

⁸⁴ 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*. 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 que *The Ring and the Book* es mucho más complejo que el film” (J. L. Borges, *Borges profesor*, pp. 248-249). No he podido verificar el comentario de Borges, pero creo que lo que verdaderamente importa aquí es su función. Borges relaciona a Browning con una de las películas más importantes del siglo XX. Por otro lado, también se vinculan 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, nos indica que la influencia no tiene que ocurrir sólo entre los cauces señalados por las distintas tradiciones artísticas y culturales. Ésta 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.

⁸⁵ 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 aún más complejas y profundas —si es que eso es posible— de las que el espectador o el lector podría

propio de, por ejemplo, las fábulas, donde los animales o las cosas hablan. Sin embargo, lo que el término abarcaba en la Antigüedad era en realidad distinto y más amplio. Conviene aquí echarle un vistazo a algunos pasajes de la definición que de éste término nos da *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*:

PROSOPOEIA (Gr. *Prosopon* "face", "person", and *poiein* "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 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 (cf. Quintilian 3.8.49).⁸⁶

esperar, 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 sin demasiado éxito. Esto parece sugerirnos una diferencia importante entre el monólogo dramático y los monólogos que encontramos generalmente en una obra de teatro. Ésta se puede explicar mediante 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 paces, turns, and rhythms 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, London, 2002 [*The Complete Critical Guide to English Literature*], p. 17). Yo lo explicaría 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 "Susana Soca", tal como lo hemos transformado aquí 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". Me 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. Pude haber mantenido todos los pronombres de primera persona sin tener que hacer este cambio, pero ello hubiera restado algo de dramatismo a mi versión. Como se recordará, al decir dramatismo, me refiero 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 (creo, por otro lado, que lo primero es consecuencia de lo segundo). Hablaremos del "carácter dramático" del monólogo dramático inglés más adelante.

⁸⁶ Alex Preminger y T. V. F. Morgan (eds.), *New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993, p. 994. Véase también la siguiente cita de A. Dwight Culler: "The prosopopeia, or impersonation, is an ancient rhetorical form in which a

En las palabras del propio Quintiliano:

[...] 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 dijese, acomodándolas a su condición.⁸⁷

Pero 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
sino una alcuza, la alforja, la mísera capa

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 appropriate to this or that person and the nature of the language in which he would utter them" ("Monodrama and the dramatic monologue", *PMLA*, 90 [1975], p. 368).

⁸⁷ Marco Fabio Quintiliano, *Institución oratoria*, trads. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Conaculta, México, 1999 (*Cien del mundo*), p. 166, libro 3, capítulo 8, 4.

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.⁸⁸

La prosopopeya sobrevivió como ejercicio escolar por lo menos hasta el siglo XIX y podemos encontrar no pocos ejemplos en las lenguas europeas de poemas escritos utilizando este recurso. En la lengua inglesa, se puede mencionar el poema medieval “The Dream of the Rood”; en él, la voz es la cruz en la que Cristo fue crucificado. También tenemos, por ejemplo, el poema del siglo XVIII de Alexander Pope, “Eloisa to Abelard”, en la tradición de las *Heroidas* de Virgilio. Posiblemente también 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 dramático⁸⁹. Pero el poema de Chaucer también nos presenta con otro de esos momentos en los cuales se descubre una de las ventajas del concepto de voz poética. En 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

⁸⁸ *Antología Palatina (epigramas helenísticos)*, trad. Manuel Fernández Galiano, Gredos, Madrid, 1978 (*Biblioteca Clásica Gredos*), pp. 99-100. 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.

⁸⁹ “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).

y le piden que cuente otra cosa; es incapaz de hacerlo. Nos 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? Dejo mis 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.

Como ejemplos de prosopopeya la literatura española ofrece bastantes textos. Considérense, por ejemplo, las canciones de Gil Vicente que toman algún verso de la lírica popular cuya voz es una mujer y que continúan el poema en el mismo tono (“Dicen que me case yo/ no quiero marido no”, vv. 1-2) o “La noche oscura del alma” de San Juan de la Cruz (“salí sin ser notada/ estando ya mi casa sosegada”, vv. 4-5). Tenemos 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 una pregunta posible, ¿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 prosopopeya en Borges? Existen varias respuestas posibles. En primer lugar, la prosopopeya es un recurso que existe independientemente de que se le practique en prosa o verso; en este sentido, el monólogo es un tipo de prosopopeya en verso. En segundo lugar —y posiblemente ésta sea la razón más importante— se puede decir 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”⁹⁰. Este intento de representar la vida interior cambiará la prosopopeya de una forma determinante. Esta forma clásica es, ante todo, 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 aristócrata puede hablar como un villano y un villano como un héroe. La intención del monólogo es 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

⁹⁰ H. Adams, *The Context of Poetry*, Methuen, London, 1963, p. 144.

al monólogo, según Robert Langbaum. La teoría de este crítico sobre el monólogo dramático ha tenido gran influencia en la academia anglófona. Para él, el efecto más importante del monólogo dramático es esta tensión entre dos reacciones encontradas en la mente del lector. Según él:

To take the full measure of the [character] we must be less concerned to condemn than to appreciate. [...] This willingness of the reader to appreciate the character, even to sympathize with him as a necessary condition of the reading the poem, is the key to the poem's form. [...] 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. "To take the full measure of the [character] we must be less concerned to condemn than to appreciate. [...] This willingness of the reader to appreciate the character, even to sympathize with him as a necessary condition of the reading the poem, is the key to the poem's form. [...] 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."⁹¹

Se puede decir que los textos de Borges, como veremos en el siguiente capítulo, establecen más contactos con el monólogo dramático inglés que con la prosopopeya clásica.

Otros escritores admirados por Borges como Swinburne, Kipling o Hardy, que podríamos considerar entre los últimos victorianos, escribieron monólogos dramáticos⁹². Yeats, Pound, Eliot y Auden escribieron monólogos entre sus

⁹¹ 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.

⁹² 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 (Pantera), que

poemas breves más famosos⁹³. Y sin embargo, como hemos visto, ni siquiera 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 Laforgue⁹⁴. En español la introducción del género se debe principalmente a Cernuda y Borges. De hecho, la influencia del primero ha sido tal que numerosos poetas españoles contemporáneos han usado en algún momento el género⁹⁵.

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 universalized)."⁹⁶ No obstante su posición, Wimsatt y Beardsley no dejan de notar la relevancia de

habría sido el padre real de Jesús, según algunas tradiciones heréticas; en cuanto a Kipling, podemos mencionar "One Viceroy Resigns".

⁹³ 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 creo que es 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 *La tempestad* de Shakespeare.

⁹⁴ Cfr. E. A. Howe, *op. cit.*

⁹⁵ Entre los monólogos dramáticos de Cernuda pueden mencionarse "Quetzalcóatl", "Las islas" y "El César". 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.

⁹⁶ W. K. Wimsatt, Jr. y M. C. Beardsley, "The Intentional Fallacy", en *The Sewanee Review*, 54 (1946), p. 470.

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, como hemos podido ver, ha sobrevivido la tendencia de leer la lírica identificando la voz del poema con el poeta. Esta supervivencia no debe llevarnos necesariamente a una cruzada, por lo demás probablemente poco realizable, por extirparla definitivamente. Su pervivencia sugiere que acaso todavía resulta necesaria en nuestra experiencia de lectura.

Poema lírico, monólogo dramático, autorretrato poético

Creo que estamos por fin en condiciones de 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 por Adriana Gutiérrez “autorretratos poéticos”. 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 exactos 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 en el que se generan y que hemos tratado de explicar, aunque brevemente, en las páginas anteriores.

Tal vez sea posible decir 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, se podría decir. Esta situación, por un lado, le puede dar 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 podamos comparar con la vaga experiencia descrita en el poema)⁹⁷. 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. Como hemos visto, la crítica

⁹⁷ Hay casos (creo que 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, considero, la forma en la que éste nos presenta la historia de Susana, personaje que, finalmente, es el centro del texto.

francesa ha tratado de anular la imagen del autor⁹⁸, pero eso no ha implicado que estos autores hayan decidido renunciar a publicar libros bajo sus propios nombres, ni que sus discípulos apliquen sus enseñanzas amparándose bajo frases como “Según Barthes” o “De acuerdo con Derrida”. 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 perfección⁹⁹.

Por otro lado, existe otro tipo de poemas (a los que llamaremos “monólogos dramáticos”) 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 poema¹⁰⁰. Debido a esto, es posible tal vez llamar a este personaje la *persona* del poema. La

⁹⁸ Dice Barthes después de referirse a la multiplicidad de voces presentes en una oración de Balzac: “Revenons à la phrase de Balzac. Personne (c’est-à-dire aucune ‘personne’) ne l’a dit: sa source, sa voix, n’est pas le vrai lieu de l’écriture, c’est la lecture. [...] nous savons que, pour rendre à l’écriture son avenir, il faut en renverser le mythe: la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’Auteur” (Roland Barthes, “La mort de l’auteur”, en *Le bruissement de la langue: essais critiques*, 4, Éditions du Seuil, Manecourt, 1984, pp. 68-69).

⁹⁹ Desde ese punto de vista, es mucho 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” (Michel Foucault, “What is an author”, en *The Foucault Reader*, Paul Rabinov ed., Pantheon Books, New 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 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*, Éditions Gallimard, Paris, 2001, pp. 817-849]). Lo que dice Foucault sobre el autor, si hemos de creerle, por supuesto, no tiene por qué aplicarse sólo a la ficción, sino a cualquier texto.

¹⁰⁰ Este concepto de monólogo dramático comparte características comunes con el 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 necesariamente ser monólogos dramáticos hablaremos en el próximo capítulo.

acumulación de características en la *persona* hace que aparezca ante el lector como alguien más, casi tangible 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 permite un distanciamiento mayor entre la voz y el autor, aunque, finalmente, las palabras escritas le pertenezcan al autor y no al personaje. En este sentido, en la lectura de estos poemas comienza un movimiento contrario al de negar la voz del autor: el deseo de 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 del presente trabajo.

Dentro de esta categoría hay un caso especial. 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 de la primera categoría, simplemente con *el poeta*. 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 puede 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. Se podría decir que, porque 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.

Desde este punto de vista, poema lírico y monólogo dramático siguen siendo similares 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 del 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 el primero como el tercer caso concuerdan con la opinión de Bajtín sobre el modo en el que leemos 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.¹⁰¹

El elemento principal en el monólogo, pues, parece ser la entidad individualizada, que es a la vez el sujeto de la enunciación del poema, 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 relativizable¹⁰².

¹⁰¹ Mijaíl M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazarra, Madrid, Taurus, 1989, pp. 102-105.

¹⁰² Como hemos visto, la definición de Sessions, criticada por Langbaum por ser demasiado categórica, pero seguida por Summerhill parcialmente en su ensayo sobre Cernuda y por Jawad Thanoon en su tesis sobre el monólogo en la poesía española, incluye como características el que la *persona* hable desde un marco espacio-temporal determinado y que su discurso tenga un “destinatario”. Estas características contribuyen a dar ilusión escénica al texto. Hemos hablado ya en una nota anterior sobre el lugar de estos aspectos en los monólogos y hemos concluido que parecen no ser consensualmente una parte esencial de este tipo de texto. El mismo Langbaum dice justamente que algunos de los monólogos dramáticos más célebres no cuentan con estas características. Sin embargo, ello no quiere decir que esto no haya sido objeto de discrepancia en la academia inglesa. Algunos autores han propuesto como solución distinguir entre monólogos dramáticos y monólogos líricos (ésta es la frase que Browning, por ejemplo, usó para referirse a sus creaciones). El primero tendría más características que lo ligarían al escenario, mientras que el segundo se concentraría en el desarrollo del estado de ánimo y del carácter de la *persona*. El modelo del primer tipo sería un poema como “My Last Duchess”, acaso el poema más célebre de Browning; el del segundo podría ser “Tithonus”, de Tennyson. “Browning’s monologues have sometimes been regarded as brief closet dramas with a single speaker, while the term ‘monodrama’ has been used to describe poems by Tennyson, such as ‘Ulysses’ and ‘Tithonus’, which present the varying emotions of a single mind rather than a powerfully conceived dramatic situation” (A. Preminger y T. V. F. Morgan, *op. cit.*, p. 799). Muchos poemas de Borges podrían pertenecer a esta segunda categoría. Esta subclasificación

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 siguiente de este capítulo está dedicada 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 del presente trabajo¹⁰³.

Reflexiones sobre el personaje literario

Creo que 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 sillón que come niños.

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 posiblemente podríamos llamar “histórico”. La segunda oración no se

no se ha incluido en el esbozo de definición del monólogo dramático en el cuerpo del presente trabajo por considerar que crearía un problema adicional al definir el ya de por sí casi desconocido género. No obstante, puede ser el tema de un futuro trabajo.

¹⁰³ 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, *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.

encuentra en la misma situación. En nuestra época, todavía influenciada por el positivismo, probablemente podríamos decir que la oración no tiene ningún referente “histórico” y que por lo tanto, es falsa. Yo, que soy más esceptico al respecto, creo que es mejor decir que no conozco ningún referente para esta oración y que no creo que haya alguien que conozca uno. Posiblemente para un niño solo, en un cuarto oscuro, con un sillón, 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 sillón que coma niños. En todo caso, su falsedad no me impide escribirla, ni predicar otra cosa relacionada con ella. Por ejemplo:

3. El sillón que come niños comió uno muy gordo hoy.

Por otro lado, que la oración no tenga un referente “real”, no implica que no evoque una imagen en mi mente o, me parece, en la mente de sus lectores potenciales. Éste es el caso con 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”¹⁰⁴. Existen como proposiciones o conceptos, del

¹⁰⁴ 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.” (*ibid.*, p. 144). Es Crittenden el que introduce el concepto de “objeto gramatical”: “fictional characters are [...] introduced entirely through a grammatical movement,

mismo modo que una teoría o un principio o un postulado. Por ello podemos hablar de ellos y modificarlos. Algunos filósofos han manifestado preocupación hacia esta aparente paradoja del lenguaje de referirse a algo que no existe, pero si aceptamos simplemente que existen como proposiciones generadas por sujetos y no como “seres” creo que el problema se resuelve en buena medida¹⁰⁵.

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, no tuvo un referente en la vida “real”. No obstante, es posible decir que es “cierta” desde un determinado punto de vista. La oración coincide con otras en el corpus de la mitología griega. En este sentido, posiblemente podamos decir que algunas de estas oraciones que nos

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’” (Ch. Crittenden, *op. cit.*, p. 65).

¹⁰⁵ Wolterstroff resuelve este problema 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.” (N. Wolterstroff, *op. cit.* pp. 144-145). Lo que no resulta muy convincente es el hecho de que el escritor seleccione a estos “tipos de persona”. ¿De que 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.

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 difuso. 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 le acompañen— se convierte 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 los griegos de la época clásica adoraban a Zeus. En un sentido, los griegos de la oración se encuentran en la misma posición que el niño espantado del sillón pedófago 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” (nuevamente, para el niño, para el griego, para nosotros, el sillón Zeus y Dios ni existen ni no existen), 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. Creo que 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 por la función que tiene el enunciarla y que puede ser, entre otras muchas funciones, ética o estética. Lo mismo se puede decir tal vez del culto de los griegos o de nosotros a Zeus o a Dios o del horror del niño al sillón: 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 sillón, Platón) de los que hemos hablado hasta ahora es susceptible 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, podríamos escribir:

8. Hay un sillón que come niños.
Hoy ha comido uno muy gordo.
Yo soy el sillón.

La oración podría no estar al final sino al principio y todas podrían estar en primera persona. Si tuviéramos esto en verso, creo que 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 —que no es un sillón, hasta donde sabemos— y que es a la vez el sujeto de la enunciación del poema.

Comentario de un par de monólogos dramáticos en español

Para concluir, creo que es oportuno analizar un par de breves monólogos dramáticos escritos no hace mucho por poetas españoles para analizar como 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 soñado 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.¹⁰⁶

El título del poema, lo primero a lo que se enfrenta el lector convencionalmente, nos 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 nos dice que entre los amigos de la voz se cuentan hombres muertos durante la revolución francesa, y que podemos suponer 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 estas se encuentra Venecia, con sus connotaciones carnavalescas. Al final, la voz nos dice, “escribo de mis días de entonces” y podemos pensar en su memorias. Todo esto hace que el lector relacione la voz con la del 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.

¹⁰⁶ 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 nos puede dejar 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.¹⁰⁷

La información proporcionada coincide en este caso 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

¹⁰⁷ *Encyclopaedia Britannica*, CD-ROM, Rugeley, Focus Multimedia Limited, 1999.

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. La *persona* no siempre es imaginaria, pero siempre es imaginada.

El segundo poema que comentaré 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
 único esos ojos de vidrio, esa niebla
 en que se cruzan los muertos, ese
 es el precio que pago por mis alimentos.¹⁰⁸

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. No se dice de que el alimento sea necesariamente la sangre, pero se menciona una característica de los vampiros: su incapacidad de reflejarse en un espejo. El

¹⁰⁸ Leopoldo María Panero, “El lamento del vampiro”, en Ly, *op. cit.*, p. 980.

único reflejo al que la voz dice que puede aspirar es el que está en los ojos de sus víctimas. Esta propiedad de los vampiros nos permite hablar de una de éste en particular. A diferencia de Casanova en el anterior poema, 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), e incluso se le cederá la voz, como ocurre en los dos poemas que hemos visto, mediante 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. 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 o una cosa u otra, sino híbridos que están en una cierta posición dentro de un determinado espectro. Por último, no se debe olvidar que los géneros son meras construcciones culturales.

En el próximo 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.

CAPÍTULO 2

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DEL *CORPUS*: 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 mi opinión, conforman el conjunto de monólogos dramáticos de Borges, con la salvedad hecha en el capítulo anterior, sin embargo, 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 cinco libros: para todos los monólogos que aparecen en *El oro de los tigres* y en volúmenes anteriores de poesía, tomo OC 74; para aquéllos de *La rosa profunda* y *La moneda de hierro*, el libro *Obra poética: 1923-1976*, al que me referiré de aquí en adelante con la abreviatura OP 78¹; finalmente, para los que aparecen en *Historia de la noche*, *La cifra* y *Los conjurados* se toman las primeras ediciones de estos libros².

La razón por la cual se han escogido estos volúmenes es muy simple; en general, son éstos los que han servido como punto de partida para la impresión de los volúmenes de las obras de Borges más asequibles al público actualmente. Éstas son las *Obras completas*³ en cuatro volúmenes que se consiguen

¹ 1978 es el año de la publicación de este libro, del cual doy la referencia completa aquí: Jorge Luis Borges, *Obra poética: 1923-1976*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1978.

² Las fichas bibliográficas de estos libros son las siguientes: *Historia de la noche*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1977; *La cifra*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1981; *Los conjurados*, Alianza Editorial, Madrid, 1985. De aquí en adelante, escribo simplemente el título, el año de publicación y el número de página al referirme a ellos.

³ Los ejemplares que tengo de estos cuatro tomos provienen de diferentes impresiones. El pie de imprenta de los primeros dos es Emecé Editores, Barcelona, 1997; del tercero, Emecé Editores, México, 1989; del cuarto, Emecé Editores, Buenos Aires, 1996. De aquí en adelante, cuando me

actualmente en (casi, supongo) cualquier librería de habla hispana y la *Obra poética: 1923-1985*⁴, igual de fácilmente encontrable. OC 74 es la base de OC, mientras que OP 78, lo es de OP. Ello se debe a que OC 74 y OP 78 fueron las últimas ediciones de las “obras completas” y de la “obra poética”, respectivamente, en las que Borges introdujo cambios. En lo que concierne a libros posteriores, éstos simplemente parecen haber sido agregados a compilaciones posteriores acudiendo directamente a su primera edición, de ahí que se tomen de éstas los monólogos que están en los tres últimos poemarios de Borges⁵.

A pesar de esto, conviene dejar claro que se han escogido como base de nuestro análisis más bien los libros que son el origen del *textus receptus* que un texto que parezca reflejar algún tipo de última intención del autor. No solamente

refiera a esta edición, usaré la abreviatura OC, junto con el tomo, el libro de Borges en el que la cita se encuentra y el número de página que se cite en cada caso.

⁴ Jorge Luis Borges, *Obra poética*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1995. De aquí en adelante, abrevio como OP, dando los mismos datos que en el caso de la obra anterior.

⁵ Con respecto a OC 74, nos 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” (Nicolás Helft, *Jorge Luis Borges: bibliografía*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997, p. 251). Dice más adelante sobre OP 78: “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” (*ibid.*, p. 253). 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. Piénsese, por ejemplo, en “El desierto”, un poema de la sección llamada “Trece monedas” en OC 74 (pp. 1090-1093) y “Quince monedas” en OP 78 (pp. 429-432). Aunque no está incluido en nuestro corpus, su caso es representativo de la constante movilidad del texto borgesiano. Tanto en OC 74, p. 1090, como en OP 78, p. 429, el último verso de este texto dice: “mueren los hombres del Metauro y de Tannenberg”. Previsiblemente, el verso es idéntico en OP (p. 439), pero no así en OC (p. 468), donde dice “mueren los hombres del Metauro y de Trafalgar”. Ésta lección no se encuentra en ninguno de los otros textos citados, sino en *La rosa profunda*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1975, p. 57. Esta misma lección ha sido recogida por Jean Pierre Bernès en *Œuvres complètes*, t. 2, p. 264, porque, según el editor francés: “Lors de la relecture de 1984, Borges a souhaité remplacer Trafalgar par Tannenberg” (*Œuvres complètes*, t. 2, p. 1280). Podemos no concederle ninguna autoridad a Bernès, pero lo cierto es que, ya con el simple testimonio de OC es posible darse cuenta de que no hay texto en la obra de Borges con autoridad absoluta y del cual dependa el resto de las impresiones.

porque el concepto de última intención sea de por sí discutible⁶, sino porque el texto de Borges parece evadir esta noción, como veremos en un momento.

Un ejemplo de esto nos lo puede dar la revisión de la historia textual de un grupo particular de nuestro *corpus*. En OC 74, en el libro *El oro de los tigres*, hay una sección llamada “Trece monedas”, 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”, con dos poemas más que están también en el *corpus*. En OC, coexisten ambas versiones, en diferentes tomos de la obra; las “Trece monedas” se encuentran en el tomo dos, en *El oro de los tigres* (OC, pp. 468-471), y las “Quince” en el tercero, en *La rosa profunda* (OC, pp. 90-92). Además, el último de las “Quince”, una composición llamada “El espía”, vuelve a aparecer más adelante en *La cifra* (OC, t. 3, p. 328) y en OP (p. 622), aunque con un pequeño cambio. Mientras que en “Trece monedas” leemos “Me resigné a la infamia”, en *La cifra* tenemos “Me resigño a la infamia”⁷. Esta

⁶ Junto con el concepto de “intención original”, el de “última voluntad” 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. 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* Editorial 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 estoy seguro de que alguien diría también que alguna(s) de las intermedias. El lector curioso puede consultar con respecto a este libro de Borges el de Tommaso 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), p. 505-537.

⁷ Este cambio parece haber sido introducido en *La cifra*, 1981, p. 83.

duplicación de textos (y triplicación, en el caso del último poema) nos deja con una impresión de *dejà vu*.

Por supuesto, confusiones de este tipo son entendibles dada la naturaleza de *OC*. Después de todo, sus cuatro tomos no constituyen una edición crítica. Si quisiéramos trabajar con estos textos en un sentido ecdótico tradicional, podríamos tratar de decidir cuál de los dos refleja la “intención última” del autor, si ése es el concepto que tenemos del objetivo de la crítica textual. Posiblemente se podría argumentar que ésta se encontraría en la “última intención” manifestada en *OP 78*, de la que sólo tendríamos que eliminar “El espía”, cuya versión final se encontraría, aparentemente, en el texto de *La cifra*, 1981.

Sin embargo, Jean Pierre Bernès se permite disentir y, en las *Œuvres complètes*, 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, al menos en parte, en su preparación; según el crítico francés:

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'on exhumât pour l'occasion⁸.

⁸ *Œuvres complètes*, t. 1, p. lxxxi.

Nos dice Bernès con respecto al consejo de Borges de mantener las “Trece” en lugar de las “Quince”: “Borges a tenu à respecter le chiffre 13 pour la présente édition, et il a suggéré 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’”⁹.

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. Sin embargo, no puedo dejar de pensar que si a Borges se le hubiera preguntado cinco minutos antes o después, hubiera tal vez contestado otra cosa.

De hecho, aún 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 fueran consignados en una nota; sin embargo, en la edición francesa se incluye “L’espion” no sólo en la nota, sino también en *Le chiffre*¹⁰, sin ningún aviso de esta repetición.

Nuevamente, las explicaciones pueden multiplicarse. Podría decirse que el crítico francés, encargado de la revisión de una obra tan vasta, dejó pasar este detalle. Sin embargo, también podría decirse que pudo haber sido el deseo consciente de Borges que el texto perviviera en la nota y en el poemario *La cifra* sin que ello se declarara explícitamente. Lo cierto es que los dos textos permanecen ahí y que, aun en la traducción, persiste la misma diferencia de

⁹ *Ibid.*, t. 2, pp. 1279-1280.

¹⁰ *Ibid.*, t. 2, p. 1280.

tiempos verbales en el texto. ¿Cuál de los dos textos refleja la última voluntad de Borges?

Creo que podemos concluir esta reflexión considerando el verso en el que existe esta discrepancia de tiempos: “Me resigné/resigno a la infamia”. Para Paul de Man, los textos de *Historia universal de la infamia*, y específicamente, “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” contienen un elemento esencial a la obra borgesiana. De acuerdo con él: “At their center, as I have said, always stands an act of infamy”¹¹ Este acto consiste, en parte, precisamente en la duplicidad manifestada en el texto o por el texto: “The duplicity of the artist, the grandeur as well as the misery of his calling, is a recurrent theme linked with the theme of infamy”¹². Creo que si se puede hablar de infamia en este caso, aunque sólo sea en un sentido metafórico, ésta consiste precisamente en esa duplicidad que se resiste a nuestra manía de dar coherencia a las cosas. El lector, sin embargo, se debió y se debe “resignar” a ella como el espía del texto. En el presente caso, se ha optado por tomar los textos de las “monedas” que se incluyen en el *corpus* tal como éstos aparecen en *El oro de los tigres* en OC 74¹³, pero agregando los otros dos que aparecen en la *La rosa profunda* en OP 78. En el caso de “El espía”, se sigue también el texto de *La rosa profunda*.

Considero que este breve comentario sobre uno de los problemas textuales que se presentan en la obra borgesiana nos puede permitir sacar dos

¹¹ Paul de Man, “A Modern Master”, en Jaime Alazraki (ed.), *Critical Essays on Jorge Luis Borges*, G. K. Hall, Boston, 1987, p. 57. Por supuesto, la idea de la “infamia” como un constituyente básico de los textos de Borges no es propuesta sólo por de Man, pero sí creo que fue uno de los primeros en avanzarla (el texto fue publicado originalmente en 1964). Sylvia Molloy sigue esta misma idea en su libro *Las letras de Borges*, al que ya nos hemos referido en la introducción.

¹² *Ibid.*, p. 58.

¹³ Lo mismo se ha hecho en el caso de *Habla un busto de Jano*. El soneto no sólo aparece en *El oro de los tigres*, como consta en el cuadro 1, sino también en *La rosa profunda* (OP 78, p. 440).

conclusiones. En primer lugar, que es difícil decir, en todos los casos en que tenemos diversas versiones del mismo texto por el mismo autor, que una es necesariamente preferible a otra. 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 de él. Esto es lo que hemos intentado hacer en nuestro trabajo de análisis.

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 Harry Elkins 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 considerables en el sentido aparente del poema¹⁴. Las más importantes son incorporadas en el análisis de estos textos en la sección pertinente¹⁵.

¹⁴ Dice Tanselle que "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. T. Tanselle, *Textual Criticism and Scholarly Editing*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1990, p. 58).

¹⁵ No menciono 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 en OP 78. La forma correcta es la

Exploración genérica del «corpus»

Pienso que los cuarenta y dos poemas que he incluido en el *corpus* pueden ser leídos como monólogos dramáticos. De acuerdo con lo dicho en el capítulo anterior, podríamos reformular esto y decir que se trata de poemas en los que el lector puede encontrar un personaje que es también la voz del poema (y al que entonces podemos llamar la *persona* del monólogo dramático).

No me ocuparé en esta sección de justificar individualmente por qué creo que cada poema del *corpus* es un monólogo dramático. Existe una razón importante. La sección que sigue está dedicada al análisis e interpretación de los textos; este análisis es la parte central del presente trabajo de investigación. Dado que el análisis se basa justamente en la forma en que el lector se relaciona con estos textos, la siguiente sección analiza estos poemas tomando como punto de partida el modo en que el lector construye la *persona* con base en los signos proporcionados por el texto, así como los obstáculos que se presentan al intentar dar coherencia al texto de esta manera. En este sentido, podríamos decir que, en este caso, la justificación y el análisis son actos simultáneos.

Insisto, sin embargo, en que esto no quiere decir que todos los poemas que pienso que son monólogos dramáticos tengan que serlo necesariamente, ni que

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 considero también 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.

no pueda haber otros poemas que le puedan parecer a otro lector monólogos, ni que ésta sea la única manera de interpretar los poemas. Ya he escrito en el párrafo anterior que no sólo estoy interesado en referirme a los elementos del texto que colaboran con las expectativas del lector, sino también a los que van contra este propósito. Como hemos visto en el capítulo anterior, las clasificaciones genéricas sólo pueden corresponder con los textos en cierta medida. Los textos que integran el presente *corpus* son los poemas que considero que puedo leer de esta manera; pero que mi *corpus* sea exacto o no, no sólo depende de mis argumentos o de las características de los textos, sino del acuerdo de la comunidad.

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 solamente 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 esto es al menos parte de la verdad, si consideramos, como lo hicimos en el capítulo anterior, 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 he dejado fuera algunos de los que ellos incluyeron y por qué incluyo otros que ellos no consideraron. De esta manera, se lleva a cabo una justificación parcial que da al lector de este trabajo una idea general de mi aplicación del concepto de “monólogo dramático” y, así, se

le prepara para el proceso de lectura que tiene lugar en la siguiente sección, donde, como ya dije, analizaré los textos partiendo precisamente de la figura de la *persona* que parece constituirlos como monólogos.

En realidad, los únicos dos críticos que sé que se han ocupado de los monólogos dramáticos de Borges como tales 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. Hemos hecho referencia a ambos en la introducción 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 Borges¹⁶. Conviene tener en cuenta que, para Cervera, los monólogos sólo son un subconjunto de este otro conjunto más amplio de poemas con “sujeto explícito identificable”.

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*¹⁷. Como puede verse, sólo los últimos dieciséis poemas son llamados explícitamente monólogos. No obstante, al referirse en el cuerpo de su texto a estos últimos nos

¹⁶ V. Cervera, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷ Para estas tablas *cfr. ibid.*, pp. 126 y 211.

dice que “el empleo de la técnica monologal tampoco ha desaparecido de esta última etapa”¹⁸, lo que nos puede hacer suponer que entre los anteriores también hay monólogos, aunque no se nos dice cuáles lo son y cuáles no. Finalmente, Cervera también nos 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”¹⁹. 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. Hablaré sobre esto más adelante.

El caso de Julie Jones es interesante. Nos 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 [“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”].²⁰

¹⁸ *Ibid.*, p. 210.

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ J. Jones, *op. cit.*, p. 210.

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, yo he puesto después de cada "hablante", entre corchetes, el título del poema al que supongo que 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", aparece no sólo en el texto "*Hengist Cyning*", sino también en "Hengist quiere hombres (449 A. D.)", de *El oro de los tigres* (OC 74, p. 1131), lo cual podría poner en duda mi 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 he puesto entre corchetes en la cita (por ejemplo, respectivamente, "Juan, 1, 14", de *El otro, el mismo* (OC 74, p. 893); "Heráclito"²¹ de *La moneda de hierro* (OP 78, p. 496); "Odisea, libro vigésimo tercero" de *El otro, el mismo* (OC 74, p. 897), y "Sueña Alonso Quijano", de *La rosa profunda* (OP 78, p. 435).

Todo esto hace necesario, por supuesto, una justificación. La razón por la que he puesto estos poemas y no otros no es solamente porque éstos se encuentren 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 *mi* lista (con la excepción de "Heráclito", del

²¹ Confróntense este título y el anterior con los que se incluyen 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.

que ya hablaremos más adelante), lo cual implica que los he leído como monólogos y que me 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, creo que conviene, al menos en uno de estos casos, adelantar por qué considero que he elegido el poema correcto yendo directamente al texto. Tomemos el caso de los poemas en los que Hengist tiene un papel central. En "*Hengist Cyning*", el poema se compone de dos partes con un subtítulo cada una. La primera, que ocupa sólo cuatro versos del poema, se titula "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 título 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 (y que parámetros de la teoría literaria nos prohíben relacionar con el autor que escribió el poema). Por último, Paul Cheselka, que no se dedica en particular a estudiar los monólogos de Borges, llama a este poema "monólogo dramático"²², del mismo modo que algunos otros críticos de los que hablaremos

²² 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).

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 he escogido los poemas que aparecen en corchetes en la cita, pero ya me referiré 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 mi propio *corpus* y acaso de este acuerdo triple podríamos decir que constituyen los monólogos más reconocibles de Borges.

En cuanto a los otros textos que, según yo, completan el breve catálogo de Jones, “El desterrado (1977)” se encuentra también en el mío, pero no así “Heráclito”, de *Elogio de la sombra* (OC 74, p. 979). La identificación de la voz poética del primero de estos textos con Ulises es completamente explícita. Dice el poema: “En el confín del orbe yo, Ulises,/ descendí a la casa de Hades”.

El caso de “Heráclito” me parece mucho más complicado²³. Veamos algunos versos del texto:

²³ Como apunté, 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

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 arrebató 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 inicia con una descripción de la repetición del 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 me parecen concluyentes. Es cierto que la reflexión final de la voz y el uso de la imagen del río para expresarla coinciden totalmente con lo que sabemos del

la del poema "El otro tigre" de *El hacedor* (OC 74, pp. 824-825). Ésta habla del filósofo en tercera persona ("Heráclito camina por la 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).

pensamiento de Heráclito; no obstante, ello no quiere decir que la voz tenga que identificarse con este personaje histórico necesariamente. Ésta puede simplemente redescubrir la experiencia de Heráclito y asumirla. De hecho, la voz parece perfectamente consciente de su distancia con respecto al filósofo al referirse a “la zozobra del griego”, que en ese momento comprende.

No obstante, alguien podría decir 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 filósofo griego) proyecta sus dudas. Sin embargo, creo que es difícil decidir sobre esto, principalmente porque el texto no aporta más datos que nos permitan identificar sin reservas la voz con Heráclito²⁴.

Zunilda Gertel ha sugerido una solución que negocia con ambas posibilidades de lectura. Esta autora es de la opinión 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”²⁵. Según Gertel, la voz cambia aunque no tengamos dos puntos antes o comillas en esta parte del texto.

²⁴ 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.

²⁵ Z. Gertel, “Heráclito”, en Ángel Flores (ed.), *Expliquémonos a Borges como poeta*, Siglo Veintiuno Editores, 1984, pp. 298-299.

No sé si podamos estar de acuerdo con Gertel en esta opinión. Para reflexionar más a fondo sobre este asunto, creo que conviene pasar ahora a comentar los tres poemas de la lista de Cervera de poemas con “sujeto explícito identificable” que no están incluidos en mi *corpus*. Éstos son “Camden, 1892” de *El otro, el mismo* (OC 74, p. 913), “Emerson” de *El otro, el mismo* (OC 74, p. 911) y “*The Unending Rose*” de *La rosa profunda* (OP 78, p. 459).

Estos 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 una *persona*. Sin embargo, estos textos me hacen suponer que la descripción que Gertel hace de Heráclito no es del todo exacta. En estos tres textos, la voz siempre es introducida de una manera tradicional, ya sea por medio de comillas (como en el caso de los primeros dos) o por medio de comillas y un guión (como en el caso del tercero). 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.

Podría contestárseme sin embargo que el hecho de que otros textos separen las dos voces con signos de puntuación no implica que pase lo mismo en este texto. Pero creo que esto es extender una argumentación que finalmente no tiene una solución tajante. “Heráclito” es un texto difuso y, permídeseme la palabra, heraclíteo.

Pero pasemos a estos tres poemas de las tablas de Cervera a los que me acabo de referir. 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”, que podemos citar íntegramente:

Este 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. Éste no se presenta “dramáticamente”, sino que es introducido por un narrador que además lo declara descaradamente imaginado (“por la memoria de quien esto escribe”). Sinfield nos 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 (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 Wladstein” 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”) o en un epígrafe (el del “Poema conjetural” dice así: “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 en este caso sería el de un poema del que ya hemos hablado, “*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*. De hecho, para Cheselka, el monólogo lo constituye solamente esta última parte.

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 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 me ha llevado a considerar el poema dentro del grupo de monólogos y también, sospecho, a Jones y a Cervera.

Los demás poemas de la lista de Cervera concuerdan con la mía. Sólo me queda hablar de aquellos que he agregado. Empezaré 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 me parece razón suficiente para dejarlos de lado. Los textos de “Museo”, por ejemplo, también están incluidos dentro de una sección aparte dentro de un poemario, y se relacionan dentro de ella con otros textos que no me parecen monólogos²⁶. Sin embargo, ello no le impide a Cervera ponerlos en su lista. Por otro lado, todos los poemas de las tres listas están relacionados con los demás de su poemario particular, y ello no implica que por ello los tengamos que dejar fuera.

Por esta razón, he decidido incluir nueve textos de estos grupos de “monedas”, como se puede ver en mi lista. Pienso 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

²⁶ Los textos 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”).

si comparamos “Un poeta menor” con “El desierto” (p. 1090). Cito aquí ambos en su totalidad. El contenido del primero es: “La meta es el olvido./ Yo he llegado antes”; y el del segundo es el siguiente: “El espacio sin tiempo./ La luna es del color de la arena./ Ahora, precisamente ahora,/ mueren los hombres del Metauro y de Tannenberg”.

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 querer sugerir²⁷. 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. Ya veremos que muchos de los textos de Borges trabajan con una caracterización mínima.

Otros poemas incluidos en mi *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 incluye²⁸. El título del primero

²⁷ Creo que esta sensación de eternidad es realzada también por la historia textual de este poema, al que ya nos hemos referido en una nota de la sección anterior de este mismo capítulo. Como se recordará, en OC 74 y OP 78 leemos “Tannenberg”; pero la palabra se sustituye por “Trafalgar” en OC, siguiendo una lección de *La rosa profunda* de 1975). Parece como si los nombres cambiaran pero no ese instante eterno en el que ocurren eventos que, a final de cuentas, son idénticos.

²⁸ 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. Yo estaría de acuerdo con esta posible objeción, pero haría dos salvedades. En primer lugar, el lector estaría pensando en el concepto de prosopopeya que usamos actualmente; es decir el recurso de 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 prosopopeya clásica o anterior al Renacimiento, va generalmente en contra del decoro que hace que un

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: “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. Con respecto al verbo “puedo” ya hablaremos en nuestra interpretación del poema.

Tres poemas más agrego a mi catálogo y éstos son “A hijo”, “El suicida” y “Milonga de Manuel Flores”. La *persona* del primero no es la que da título al poema, sino 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,
 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”). Ahora veamos los últimos cinco

personaje alto hable en un tono elevado o que uno bajo lo haga en el correspondiente. Nos referiremos a estos tres poemas más adelante, por supuesto, en la sección de análisis de los textos.

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 mi interpretación del texto, dejo esto para la siguiente sección de este trabajo, que también es su parte principal y final.

Análisis e interpretación de los poemas

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 de nuestro proceso de lectura. Por conveniencia, he dividido los poemas en dos categorías principales y una intermedia que sirve para llevar a cabo la transición entre las otras dos. Aclaro que el hecho de que un poema se encuentre en una de las categorías no quiere decir que sólo puede pertenecer a ésta en particular y, por supuesto, trataré de llevar a cabo las referencias cruzadas pertinentes. En la primera categoría, se encuentran aquellos textos cuya *persona* se revela múltiple o, por lo menos doble; en la última, aquéllos en los que ésta aparece como una ficción, o como un sueño de otro o de sí misma. De ahí las dos criaturas que aparecen en el epígrafe y en el título del capítulo y que constituyen una suerte de figuras totémicas para los textos que integran cada una de estas divisiones. 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

Comencemos por el tema de la pluralidad, que en muchos poemas se representa como una escisión de la personalidad. Empezaré 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 de la patria: “En la pública luz de las batallas/ otros dan su vida a la patria/ y los recuerda el mármol” (vv. 1-3). Hasta este momento, el poema podría no ser un monólogo, sino una comparación entre héroes y espías. Sin embargo, el cuarto verso introduce al “yo” y los atributos que permiten identificarlo con el sustantivo que da título al poema²⁹. 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 a través de múltiples ciudades. En contraste con la memoria en la que vivirán los próceres, el espía —si realiza debidamente su trabajo— habrá de ser olvidado. Y, de hecho, el texto no nos habla de un espía específico, sino de una figura que sólo se identifica por esa profesión, cuya naturaleza es el ocultamiento. Paradójicamente, el poema constituye una invitación a que el lector presente en su memoria la figura del espía, por arquetípica que ésta parezca. Y, en relación con este poema, esto ocurre no una vez, sino dos, en la lectura de la obra borgesiana, tal como la conocemos

²⁹ 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 mi opinión, “Él”, del que hablaremos en breve.”

actualmente. Recordemos que el poema aparece, en primer lugar, en las “Quince monedas” de *La rosa profunda*, como el último poema de la serie, y, también, en *La cifra*, con un ligero cambio en el último verso, que dice “resigno” en lugar de “resigné”. El cambio de tiempo verbal, como he sugerido, se ajusta bien al tema del texto y a nuestra relación con él. En su segunda aparición, el espía sigue “resignándose” a la infamia, pero el lector también a la de un texto que fluye como el río de Heráclito y que lo traiciona cuando trata de alcanzar una imagen definitiva de él.

“Habla un busto de Jano” también es un poema que se encuentra repetido en *El oro de los tigres* y *La rosa profunda*. Ello no deja de ser adecuado en el caso de un poema relacionado con Jano, el dios latino de dos caras. En él, evidentemente, la naturaleza doble salta a la vista desde el primer momento, y se podría decir que Jano es uno de los símbolos de ésta. En tanto que es así, volvemos a encontrarnos con una figura de carácter casi arquetípico. El texto parece confrontarnos 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” (vv. 1-3). Sin embargo, como suele suceder en el caso 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. En primer lugar, este cambio se debe a que el pasado y el futuro están llenos de los mismos conflictos innecesarios, producto de un dios que no se aburre de su creación: “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” (vv. 6-9). En segundo lugar, y este es el punto más importante, el cambio también se debe a que el busto no es capaz de distinguir en estos conflictos entre los que pertenecen al pasado y los que pertenecen al futuro: “No podría/ precisar si contemplo una porfía/ futura o la de ayer hoy lejanos” (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 al doblez mismo de la *persona* (“No podría/ precisar si contemplo una porfía/ futura o la de ayer hoy lejanos” en los vv. 10-12). La impotencia de la *persona* se ve enfatizada —y posiblemente explicada— por el hecho de que al busto le “faltan las dos manos/ y [es] de piedra inmóvil” (vv. 9 y 10). Por añadidura, 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 revelan 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” más. La *persona* no es sino el reflejo —el doble— de un reflejo de un dios soñado. Sin embargo, el lector, echando mano de su “suspension of disbelief”, ha creído temporalmente en esta representación de una representación. Se podría decir que el hecho de creer que una cosa, en este caso, el busto, hable, es absurdo, pero lo cierto es que no menos absurdo podría ser representar en nuestra mente un personaje cualquiera cuando el lenguaje nos engaña temporalmente con los elementos necesarios para hacerlo³⁰. En este sentido, “Habla un busto de Jano” nos hace conscientes del

³⁰ Aunque el hecho de que las *personae* en algunos de los poemas de nuestro *corpus* sean objetos pueda parecer extraño, debemos recordar que esto no es raro en lo absoluto en la prosopopeya

carácter ficticio —soñado— del texto, y también del hecho de que siempre estamos creando dobles de los otros para comprenderlos, porque la persona “real” es inalcanzable.

La duplicación se vuelve multiplicidad en un poema como “Al hijo”. Posiblemente el texto se pueda describir con 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*, pero no sólo por el acto de engendrar al hijo, sino 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

clásica. Recordemos que Quevedo, uno de los autores de la literatura hispánica que parecen contar con la preferencia de Borges, escribió varias composiciones de este tipo. Entre ellas un soneto ya mencionado en el capítulo 1 en el que el poema es enunciado colectivamente por las piedras del Gólgota. Por otro lado, el también mencionado poema anglosajón “The Dream of the Rood” tiene como *persona* la cruz en la que murió Cristo. Este tipo de poemas, de carácter casi emblemático, puede ser el origen de estas piezas de Borges. También la siguiente cita del poeta romántico inglés John Keats puede estar relacionada con estas *personae*-objetos: “A poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity —he is continually in for [informing]—and filling some other Body —The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute —the poet has none; no identity— he is certainly the most unpoetical of all God's Creatures” (Frank Kermode and John Hollander (eds.), *The Oxford Anthology of English Literature*, Oxford University Press, New York, 1973, t. 2, pp. 777-778). La cita es fundamental para el entendimiento de la relación del monólogo dramático con la estética romántica. La ausencia que es la personalidad del poeta y de la que ya hemos hablado tiene la posibilidad de adoptar las personalidades de diferentes “men and women” (la frase de Keats es también el nombre de el poemario más célebre de Browning). Borges sólo estaría llevando esta transformación más lejos. Mientras que un poema de Keats puede estar dedicado a una urna griega (“Ode on a Grecian Urn”) o uno de Shelley a una alondra (“To a Skylark”), en un poema como “Habla un busto de Jano” la voz del poema es la cosa misma que es el tema del poema.

tan antigua que es ya mitología,
y llegan, sangre y médula, a este día
del porvenir, en que te engendro ahora.

(vv. 1-8)

Es interesante observar cómo el acto de engendrar es adjudicado por la *persona* no sólo a ella misma, sino a todos sus ancestros (“No soy yo quien te engendra. Son los muertos”). Esto produce la impresión de que la *persona* es en realidad un conglomerado de individualidades. 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 opuestos y, sin embargo, la *persona* termina identificándose con lo inidentificable, con lo que es ajeno, con lo “otro”.

Si en el caso del poema anterior, la *persona* se multiplica gradualmente, “Milonga de Manuel Flores” y “Tamerlán (1336-1405)” presentan al lector voces completamente divididas, que éste debe reconstruir en un todo coherente. En el

primero de estos poemas, 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 Borges³¹) y de lo cotidiana que es la muerte: “Manuel Flores va a morir/ eso es moneda corriente/ morir es una costumbre/ que sabe tener la gente”. En la segunda estrofa, la voz cambia a primera persona, y el hecho de que se refiera a su propia muerte (“Y sin embargo me duele/ decirle adiós a la vida/ esa cosa tan de siempre/ tan dulce y tan conocida”) nos permite emparentarla con “Manuel Flores”, constituyéndola como una *persona*. La tercera estrofa (“Miro en el alba mis manos...”) y la quinta (“¡Cuánta cosa en su camino/ estos ojos habrán visto!/ Quién sabe lo que verán/ después que me juzgue Cristo”) usan también esta primera persona, pero no la cuarta (“Vendrán los cuatro balazos...”), ni la sexta, que es una repetición de la primera. 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 sin identificar y la otra de Manuel Flores, dialogando sobre la muerte del último. La elección, me parece, depende en este caso del lector, aunque hay algunos elementos que me hacen preferir que se trate de una sola voz (aparte, por supuesto, que el tema del trabajo es el monólogo dramático).

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

³¹ Aparte de 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 Alborno (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).

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. De hecho, podríamos citar algunos textos del *Romancero gitano* en los que hay diálogos de este tipo. 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. 25-34³²)

En este 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”.

A esto se podría replicar algo parecido a lo que hemos dicho en relación con “Heráclito” en la sección anterior. Es decir que, a diferencia de lo que pasa en el poema de García Lorca o en las transcripciones convencionales de los romances, en el poema de Borges no hay ninguna indicación tipográfica que nos

³² Federico García Lorca, “Romance sonámbulo” en *Romancero gitano*, ed. Mario Hernández, Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 31.

haga suponer que se trata de dos voces: ni guiones ni comillas ni un título que nos diga algo así como “Diálogo de la vida y la muerte concerniente a Manuel Flores”. Puede contestárseme con todo derecho que en el contexto de la poesía del siglo XX la ausencia de puntuación no significa necesariamente una ausencia de diálogo. Y yo estaría de acuerdo si no fuera porque, repito, los textos de Borges son, en general, conservadores en este aspecto, mucho más que los de Lorca, en los que, por otra parte, sí aparecen guiones. 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*³³:

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

—No se aflija. En la memoria
de los tiempos venideros
también nosotros seremos
los tauras y los primeros.

(OC 74, p. 957, vv. 13-20)

Por otro lado, tanto en el texto de García Lorca como en el que acabo de citar de Borges hay una interacción entre las dos personas que realmente no hay en “Manuel Flores”. Este poema es mucho más similar a una tango de Villoldo, “a milonguero and author of those festive tangos which Borges likes and which

³³ 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”.

scholars argue are derived from the milonga³⁴. El poema es sobre Calandria, un compadrito a quien Borges también 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.³⁵

Como en “Manuel Flores”, la voz cambia de tercera a primera en forma abrupta, pero posiblemente no es necesario decir que se trata de dos voces. 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 sus propias virtudes, o bien, todo lo contrario, porque su orgullo lo lleva a proyectarse como figura legendaria.

Pienso que algo similar ocurre en el caso del poema sobre Manuel Flores. Algunas de las cosas dichas por la primera persona identificable con Manuel Flores me 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”. A punto de morir, Manuel Flores pasa por un proceso de extrañamiento de su propio cuerpo, que se repite en la quinta estrofa con los versos “¡Cuánta cosa en su camino/ estos ojos habrán visto!” No es él el

³⁴ Ana Cara-Walker, “Borges’ Milongas: The Chords of Argentine Verbal Art” en C. Cortínez (ed.), *op. cit.*, The University of Arkansas Press, Fayetteville, 1986, p. 289.

³⁵ *Ibid.*, pp. 289-290.

observador, sino 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 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)³⁶. Se podría presentar también un argumento de tipo textual; en las ediciones de *Elogio de la sombra* de 1969³⁷ y de *El oro de los tigres* de 1972³⁸, la estrofa cuarta se presenta como la segunda. Esto puede producir el efecto de una voz independiente de Manuel Flores, que habla al principio y al final del poema. En las *Obras completas* de 1974 el poema se presenta con la forma con la que lo hemos analizado aquí, evitando este problema³⁹.

También podríamos 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 al hablar de “El espía”. Este fenómeno es analizado por Zunilda Gertel, de acuerdo con la cual:

³⁶ Me 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, miles de veces y en los dos idiomas que me son íntimos, el padre nuestro, pero sólo en parte lo entiendo”.

³⁷ J. L. Borges, *Elogio de la sombra*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1969, pp. 107-108.

³⁸ J. L. Borges, *El oro de los tigres*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1972, pp. 117-118.

³⁹ Sin embargo, la historia textual del poema nuevamente parece insistir en presentarnos con otra versión final. El poema volvió a aparecer en *Milongas*, con prólogo y epílogo del autor, grabados originales de Ana María Moncalvo, Ediciones Dos amigos, Buenos Aires, 1983, pp. 25-26. En este texto, las estrofas tercera (“Miro en el alba mis manos”) y cuarta (“Vendrán los cuatro balazos”) aparecen invertidas. Esta nueva disposición alterna las primeras con las terceras personas, en una forma que no deja de recordar un diálogo. Aunque no es imposible que esto sea un error, la inversión me parece lo suficientemente importante como para mencionarla.

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.⁴⁰

Este recurso está presente también en otros poemas de nuestro *corpus*, como “Él” o “Mateo, 27, 9”. Finalmente, podríamos decir también que la abundancia de individuos divididos en la obra de Borges concuerda perfectamente con estos cambios de tercera a primera persona. Pero lo importante no es sólo defender si esta percepción de una *persona* unificada identificable con Manuel Flores a lo largo de todo el poema es cierta o no, sino percatarse de que el proceso de lectura lleva al individuo a construir el personaje llenando los huecos del texto.

Con “Tamerlán (1336-1405)” el lector se percata más que en ningún otro poema mencionado hasta ahora del proceso por medio del cual se construye un personaje. Creo que el tema del poema es la facilidad con la que generamos significados y representaciones con base en los datos dados y cómo nos puede engañar 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

⁴⁰ Z. Gertel, “La identidad como discurso e imagen en la poesía borgiana”, en Carlos Cortínez, Jaime Alazraki, Ana Ma. Barrenechea *et al.*, *Con Borges (texto y persona)*, Torres Agüero Editor, 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.

Tamerlán había leído, a fines del siglo XIX, la tragedia de Christopher Marlowe y algún manual de historia” (OC 74, p. 1140). 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: ¿Es el Tamerlán representado en el poema un viajero en el tiempo? ¿Ha leído en sus viajes la obra de Marlowe y el manual de historia al que se refiere la nota? ¿Son los libros los que han viajado en el tiempo y Tamerlán se los ha encontrado? 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 omnipotencia, que raya en lo blasfemo:

Mi reino es de este mundo. Carceleros
y cárceles y espadas ejecutan
la orden que no repito. Hasta el secreto
corazón de las gentes que no oyeron
nunca mi nombre en su confín lejano
es instrumento dócil a mi arbitrio.

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 isabelina⁴¹. Véanse los primeros versos:

Yo, que fui un rabadán en 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,

⁴¹ Los datos proporcionados en el texto de Borges coinciden con (pero no sobrepasan, en mi 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 Marlowe "Tamburlaine", se presenta un resumen a continuación que muestra también conexiones con el poema 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*).

he devastado las infatigables
 leguas de Rusia con mis duros tártaros,
 he elevado pirámides de craneos,
 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 Zenócrata de Egipto”. 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. En este momento, el lector puede suponer que el poema nos presenta uno de los juegos de Borges con el tiempo en el que Tamerlán ha recibido de algún modo el libro de Marlowe, o bien, en el que Borges ha soñado ser Tamerlán y que, al despertar, no ha sabido cuál era el soñador y cuál el soñado. También es posible que el lector ni siquiera recuerde la nota. La transición hacia la 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”. Que el verso 43 termine en la palabra “pregunto” resulta en extremo interesante. Hay un énfasis especial en esta palabra, que es la primera en la que 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. La

solución llega pronto. 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 induiront 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.⁴²

Por otro lado, la estructura de ambas historias proviene de 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 segundo⁴³.

⁴² Laurent Thirouin, "Asterion, ou l'impatience de lire", *Poétique*, 55 (1983), p. 285.

⁴³ 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 activa; sospechamos que no suele visitar la literatura; los periódicos anuncian su compromiso con el duque de Rutland; los periódicos 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

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 conscientes de cómo son vistos por el resto del mundo. Es interesante notar que, en las obras de Quain y Hladík, la evasión también ocurre por causas 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, 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 me parecen muy importantes del poema. Por un lado, el personaje, aunque loco, se construye a sí mismo y esa construcción le permite sobrevivir. 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 algún momento debemos confiar en su veracidad. Por otro lado, posiblemente los otros no saben cómo los vemos y la visión que tienen de sí

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 repetición de la estructura a lo largo de estos cuatro textos refleja el carácter repetitivo de la obra de Borges; “La casa de Asterión” y este poema ponen en práctica esta estructura sugerida por los cuentos.

mismos es muy diferente de la nuestra. Lo mismo se aplica a nosotros. Todos posiblemente estamos en una celda similar a la de Tamerlán⁴⁴.

Con este problema se relacionan "*Hengist Cyning*" y "Él". Estos poemas, también como algunos cuentos del ficticio autor Herbert Quain de la ficción de Borges, parecen tener una solución, pero el lector puede descubrir otra⁴⁵, que revela un personaje distinto. 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"⁴⁶— tiene un referente legendario en el primer hombre que llevó tribus de origen germánico a Gran Bretaña. Como hemos dicho ya al referirnos a este poema en la sección anterior, 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"). En estos versos se le reconoce el papel de fundador y de héroe: "fundó en estas islas el primer reino/ de la estirpe de Odín/ y sació el hambre de las águilas". La segunda de estas frases, por

⁴⁴ 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, *op. cit.*, t. 1, p. 1084).

⁴⁵ "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 la vanidad, cree haberlos inventado" (OC 74, p. 464).

⁴⁶ "Cyning" (pronúnciese 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).

supuesto, es traducción de una *kenning*, una de esas metáforas lexicalizadas que formaban parte del repertorio de los poetas germánicos y que significa que mató a muchas personas cuya carne fue alimento de las aves carroñeras⁴⁷.

Después de esta introducción del personaje, sigue el monólogo de Hengist propiamente dicho. La *persona* nos habla como si tuviera su lápida delante, pero sin saber qué dice su epitafio, lo cual puede hacer suponer que nos habla desde el más allá, como parece ocurrir en algunos poemas que tendremos ocasión de comentar después⁴⁸. Hengist nos 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 descargando de sí mismo la responsabilidad completa de su traición: “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” (vv. 12-16). Sus acciones dependen de su arrojo, no de él mismo. Se vuelve a esta idea en los últimos versos: “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. 25-29). Nuevamente, 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 mi modo de ver, se encuentra

⁴⁷ 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).

⁴⁸ Este recurso de hacer hablar a la *persona* desde el más allá recuerda epigramas de la *Antología palatina* como el 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”.

resumida en aquellos versos de “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 74, p. 960, vv. 37-40).

No obstante, creo que 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. Creo que el lector 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 posiblemente en el deseo manifestado en la obra por alcanzar un heroísmo a toda prueba; 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 problema se hace más patente todavía en el 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 nos habrá de comentar una verdad superior y profética. El poema es lo suficientemente corto como para citarlo íntegramente sin el pareado final, que nos 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):

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 algún modo, comprende las otras dos, esa tendría que ser “intolerable”. “Él es la luz, lo negro y lo amarillo”, se nos 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 “intolerable 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”⁴⁹, 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, 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. La voz es la del asesino de Abel, pero, ¿cómo cambia esto nuestra interpretación de esta versión extrema del panteísmo? Creo que hay dos interpretaciones posibles. En la primera, la identidad de la *persona* refuerza el argumento; el lector podría pensar: si lo dice Caín, que está en el Infierno, debe saber si Dios está en el infierno o no, como muerto que es, con 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; o bien, Caín no habla del Infierno literalmente —no está escrito con mayúscula— sino del infierno en el que se ha convertido su vida desde que mató a Abel; en estos casos se puede decir que el Dios del que habla no es sino una creación suya hecha para consolarse por su pecado o que se trata del único Dios que puede construir: uno a su imagen y semejanza⁵⁰. Insisto en que ninguna de las interpretaciones me parece

⁴⁹ “Baldanders agrega que su blasón (como el del Turco y con mejor derecho que el Turco) es la inconstante luna” (J. L. Borges, *Manual de zoología fantástica* en J. L. Borges, *Obras completas en colaboración*, p. 155).

⁵⁰ Creo que el poema es el resultado de la conjunción de tres obras de arte, dos de Blake y una de Browning. Las dos primeras son un cuadro sobre el tema de este primer asesinato en la tradición judeocristiana, en el que el más aterrado ante el hecho es el propio asesino; el segundo, el famosísimo poema “The Tiger” de *Songs of innocence and experience*, en el que aparentemente la

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 *maudit*, educado en los oscuros secretos de los poetas románticos y franceses; 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 Judas se crea una imagen de Dios, el lector se crea una de Judas 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. Éstos son temas esenciales para la presente argumentación y serán desarrollados en mayor detalle más adelante.

“Génesis, 4, 8”, “El advenimiento” y “El desterrado” son poemas que contienen personajes de plano dobles, por lo menos, en los cuales lo necesario no es elegir entre una u otra identidad, sino reconocer ambas. Los primeros dos están estrechamente relacionados entre sí. “Génesis, 4, 8” es en extremo breve y 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

ferocidad del tigre no es sino el producto del ojo que lo mira. El último poema es “Caliban upon Setebos”, en el que la criatura de Shakespeare deduce todos los atributos de su dios —Setebos— a partir de los suyos propios. Browning presenta el poema con el epígrafe “Thou thoughtest I was altogether such a one as thyself”, del libro de salmos —o psalmos, como hubiera querido Borges—, en el que Dios le hecha en cara al hombre malvado que piense que es como él (la pintura de Blake, titulada *The Body of Abel Found by Adam and Eve* se puede ver en William Vaughan, *William Blake*, Princeton University Press, Hong Kong, 1999 [*British Artists*], p. 11, y los poemas se pueden leer en F. Kermode and J. Hollander [eds.], *op. cit.*, t. 2, pp. 25-26 y 1354-1361, respectivamente).

texto se niega a definir cuál de los dos elementos que integran el conjunto de identidades posibles debemos escoger como *persona* del poema. Parece ser uno de los dos, pero no se nos dice cuál. El lector se ve obligado a buscar una interpretación para esta premeditada ambigüedad y puede hallar la siguiente: lo que importa no es la identidad, sino la experiencia; finalmente ambos protagonistas, como los protagonistas del relato “Los teólogos”, son idénticos en el plan final de las cosas⁵¹. El centro temático del poema no se halla necesariamente en la identidad, sino en el recuento de la experiencia, que ocupa cuatro de los cinco versos del breve texto. Esta hipótesis de lectura del poemita se ve reforzada por la que se desprende de “El advenimiento”.

En los primeros versos de este texto, se delinea el perfil de un miembro de alguna tribu cavernícola (es decir, habitante de cavernas, sin importar el momento en el tiempo en el que exista dicha tribu). Su personalidad no parece desarrollada en lo absoluto, lo cual posiblemente se debe a su naturaleza “prehistórica”. Nada aparentemente hace diferente a este miembro de otro, puesto que no se le dan mayores características hasta el verso 10: “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. 6-10”).

Hasta este punto, el personaje es, potencialmente, todas estas cosas, pero ello no nos prepara para la sorpresa de los versos 11 y 12, en los que la *persona*

⁵¹ Un caso similar de traición ocurre en este relato de *El Aleph*. Al final de él, Borges escribe: “Tal vez cabría decir que Aureliano [el traidor] conversó con Dios y que Éste se interesa tan poco en diferencias religiosas que lo tomó por Juan de Panonia [el traicionado]. 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, en pp. 555-556).

nos dice: "Gastada por los siglos, la memoria/ sólo guarda esa noche y su mañana". Parece que la *persona* tiene una conciencia milenaria. Este elemento es tan inquietante como el libro del futuro de Tamerlán, y el lector puede empezar a conjeturar en torno a la conclusión del poema seguramente tendrá. Sin embargo, creo que el efecto de los siguientes versos es completamente tranquilizante y que le permite al lector, nuevamente como en el caso de "Tamerlán", fijar la identidad del personaje. La *persona* es 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 toda la tribu al ser pintados por éste 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). Los dos últimos versos son, por supuesto, cruciales, y recuerdan por su efecto los últimos de "Tamerlán", pero también contienen grandes diferencias. En el caso del poema sobre el guerrero de Samarkanda, la sorpresa consiste en que sabemos que el personaje es otro, diferente del que habíamos sido inducidos a crear por el texto. En el poema que nos ocupa en este momento, sin embargo, el lector no bien ha fijado en el penúltimo verso la identidad de la *persona*, cuando ésta es negada en su pluralidad en el siguiente verso. Como en "Génesis, 4, 8", la experiencia está definida, pero la identidad nos evade.

Las explicaciones que el lector puede avanzar para explicar estas muchas “formas y muertes” pueden ser múltiples, pero no todas son aceptables en el campo de la crítica y la academia. Alguien podría decir que la *persona* es la de un hipnotizado que, inducido a revivir sus vidas pasadas, sólo recuerda el momento en que pintó las cuevas de Altamira; otro, que se trata de un individuo atrapado en la rueda de la reencarnación, doctrina en la que sería demostrable, por textos como *¿Qué es el budismo?*, que Borges creía; otro, acercándose a la obra de Borges, diría que se trata de uno de los eternos individuos que pueblan el cuento “El inmortal”. De estas interpretaciones, la más “ingenua” para un académico es, me parece, la primera. Las otras dos intentan explicar un fenómeno a partir de otros textos del *corpus* del autor en cuestión, un método todavía válido entre nosotros. Algo similar a esto es lo que se debe hacer aquí, pero, en lugar de ser descaradamente creativo o místico, se debe tratar de ir a un concepto reconocido como constante en la obra de Borges o en la crítica actual y que imbuya los conceptos de inmortalidad y vidas múltiples.

Encontraremos otros poemas en los que el personaje parezca hablar desde un lugar y un tiempo más allá de la muerte, pero creo que, con base en “El advenimiento” y “Génesis, 4, 8”, le podemos dar una interpretación provisional a esta disolución del personaje. Como decía en el caso del primero, lo importante no es la identidad, sino la experiencia; el momento de la muerte y el momento de la epifanía. Por un lado, es la experiencia lo que define la personalidad: Caín y Abel son figuras que perviven a través del tiempo porque, a pesar de que podamos imaginar cualquier otro episodio de sus vidas, éstas no se entienden sin el

momento en el que uno mató a otro; lo mismo se puede decir de “el pintor de Altamira”; lo que importa es justamente que esa frase lo define, cualquier otra que inventemos alrededor de ella puede ser interesante pero superflua: ésta basta para definirlo⁵². Finalmente, la experiencia permite al lector entender al otro. Al revivir la experiencia del otro, en un sentido, nos convertimos en otro, como todo hombre que lee una línea de Shakespeare es Shakespeare⁵³. Aplicado 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. Todo hombre que lee “Génesis, 4, 8” o “El advenimiento” puede permitirse sentirse Caín o Abel —dependiendo de quién le caiga mejor— o el pintor de la cueva de Altamira, o Borges imaginándose como ellos. El argumento es circular, pues todos somos o podemos ser todos, entonces no somos nadie y lo que importa no somos nosotros, sino las experiencias. Como ya hemos visto en la introducción, esta es una idea central de la obra borgesiana.

⁵² 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 Cortínez, *op. cit.*, p. 211).

⁵³ 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.], *op. cit.*, 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.

Ésta es una explicación posible basada en los textos de Borges. Se trata de una explicación estándar pero que por el momento me parece insatisfactoria, porque no hace más que parafrasear ideas que Borges expresó claramente en multitud de ensayos. Lo que me interesa es ver cómo esta explicación se puede relacionar con el modo en el que los poemas nos hacen enfrentarnos al concepto de *persona*, voz, lector y autor de una manera más pragmática, y creo que esto es factible si relacionamos esta noción de identidad con la idea de que Judas crea a Dios y el lector crea a Judas, cada uno a su imagen y semejanza. 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 de autoridad –valga la redundancia— pero en los que es difícil deslindar qué es del autor y qué es de la voz. En este sentido, los poemas siguientes nos sirven de puente entre el tema de las voces dobles o múltiples y el del personaje soñado porque, 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.

Comparado con los dos poemas anteriores, “El desterrado (1977)” parece mucho menos complejo, y posiblemente lo sea. El poema empieza en tercera persona, hablando de aquellos que se encuentran en Itaca y crían a sus hijos y no se acuerdan de su rey:

Alguien recorre los senderos de Itaca
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.

(vv. 1-6).

La conjunción entre la isla griega, la progenie y el destierro pueden hacer pensar en Ulises al lector que conozca los poemas homéricos o algo de mitología griega, aunque la fecha de 1977 posiblemente introduzca un elemento incómodo en estas suposiciones. Esta identificación entre voz y héroe griego se vuelve explícita en el verso siguiente, en el que encontramos el nombre de Ulises adjudicado explícitamente a la voz del poema: “En el confín del orbe yo, Ulises”. El resto del poema —menos los dos últimos versos, como es de esperarse— 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 y 9 y 11 y 12). Contrastan con lo grandioso de esta aventura, nuevamente, 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). “Bolívar y Chile”, puede suponer el lector que sea partidario de una interpretación del texto *per se*, serán dos calles de un lugar cualquiera. Lo que importa, dirá, es la anonimidad de éstas, así como la del que simplemente camine por ellas. 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 poema es la expresión melancólica de un modo de vida menos aventurero. En este sentido, el poema parece, y probablemente lo sea, menos complicado que “Génesis, 4, 8” o “El advenimiento”. Es cierto que este Ulises aparenta tener la

misma visión telescópica del tiempo que el pintor de Altamira, y que ello puede deberse también a una vida inconcebiblemente milenaria, pero no vemos en el texto esa identidad duplicada o multiplicada que hay en los anteriores. Jean Pierre Bernès no nos permite, sin embargo, esta inocencia.

“Bolívar y Chile”, nos dice Bernès, son dos calles “qui se croisent vers le sud de Buenos Aires, près de la Bibliothèque nationale”⁵⁴. El lector algo conocedor de la vida de Borges —o simplemente el que sea lo suficientemente curioso como para leer la solapa de la *Obra poética*— sabrá que el autor fue desde 1955 “director de la Biblioteca Nacional, cargo que ocupa hasta su retiro en 1973”. 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 más datos biográficos de Borges y de la presencia de la fecha “1977” en el título. Para él: “Borges, qui joue sur les dates et dérouté le lecteur, évoque en réalité, dans le contexte du second 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”⁵⁵. 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

⁵⁴ *Œuvres complètes*, t. 2, p. 1349.

⁵⁵ *Loc. cit.*

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 dérouté le lecteur”. *La rosa profunda*, el libro en el que este poema está incluido, fue publicado en 1975. 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 dentro de dos años pensando en el que fue hace cuatro años⁵⁶.

Dice Bernès que los numerosos viajes de Borges en esa época autorizan la aproximación de Borges a la figura de Ulises, pero no sé si todos los críticos estarían de acuerdo con esta “autorización”. Su problema es que implica que hay un autor que puede “hablar” en su poema, anatema, ya lo hemos visto, de la crítica literaria moderna. No obstante, como también lo hemos visto, la ley de la distancia entre autor y voz del poema no es tan respetada como parece y muchos críticos adjudican las ideas que extraen del poema a un autor externo a éstos, considerado éste un ente monolítico y estable. Esto, por otra parte, es muy frecuente en este tipo de poemas donde, precisamente por lo oculto del autor, se le trata de localizar y fijar a toda costa. En este sentido, se podría avanzar otra interpretación de las “muchas formas y muertes” que los poemas pasados y otros

⁵⁶ En el contexto de esta interpretación, resulta interesante pensar en el comentario que Arturo Echavarría hace del descenso al Hades de Ulises en este poema. Dice este autor: “Sombras (imágenes) que se enfrentan e interactúan con otras sombras (imágenes) y que, a su vez, son proyectadas por las palabras elaboradas por Homero o Virgilio, que hoy no son sino palabras, meros nombres” (Arturo Echavarría, *op. cit.*, p. 139). Echavarría enfatiza la inexistencia de las figuras del Hades y de los creadores de la *Odisea* y de la *Eneida*. Igualmente se puede decir 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.

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” (del que hablaremos más adelante) 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”⁵⁷. 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 ficticio, es cada soplo y cada pormenor. Una de sus tareas, no la más fácil, es ocultar o disimular esa omnipresencia. (OC, t. 3, p. 346.)

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 interpretar el poema y a la *persona* en función 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.

⁵⁷ Edelweis Sierra, “Vida y muerte, tiempo y eternidad” en Ángel Flores (ed.), *op. cit.*, p. 110.

Comencemos por ensayar una interpretación del poema en sí mismo. A mi 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.

[...]

Declaran los infieles que si ardiera,
ardería la historia. Se equivocan.
Las vigiliass 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 vigiliass humanas”⁵⁸.

⁵⁸ En cuanto a la creación de la Biblioteca o el universo, se nos 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

Pero, como “Tamerlán”, “Alejandría” puede interrumpir nuestra lectura antes de empezarla. Acompaña al título otro asterisco que remite a otra 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, pero también por el hecho de que Omar no parece haber quemado la Biblioteca como se declara en el texto⁵⁹. Este nuevo anacronismo nos pone al tanto de la ficcionalidad del texto. Nuevamente, la “suspension of disbelief” se anula desde el principio, anunciando la ficción del poema.

No sería imposible cuestionar la autoridad de esta nota. En primer lugar, podemos ampararnos bajo la ley de la separación entre autor y voz y decir que no hay posibilidad de identificación entre una y otra. Pero este recurso sólo sirve a

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, negligén 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.*, 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.*, 470).

⁵⁹ “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*).

medias, porque, aun cuando se reconoce la separación, la interpretación global del poema es generalmente atribuida al autor. Por otro lado, podríamos también argumentar que la voz que escribe una nota no tiene por que ser más confiable que la que habla en un poema, y que ésta está tan separada de su autor como la otra o como toda voz, y que las intenciones del autor son siempre inalcanzables. Después de todo, la nota es eliminada de la *plaquette Adrogué*, de 1977⁶⁰. 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?

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*. Pienso que una respuesta posible puede encontrarse en el ejemplo de “Tamerlán” o de “*Hengist Cyning*”. Como el loco del primer 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, una actitud, vedadas a él, que siempre se consideró un cobarde, de un modo similar al de Juan Dahlmann de “El Sur”⁶¹. Esta interpretación estaría en concordancia con la explicación que

⁶⁰ El poema se encuentra en Jorge Luis Borges, *Adrogué*, con ilustraciones de Norah Borges, Ediciones Adrogué, Adrogué, 1977, pp. 35-38. También es interesante notar que, en *OC*, 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 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 éste lo lee todo).

⁶¹ Harto populares son las exploraciones de los temas 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-

hemos dado sobre la interpretación del poema; si la capacidad imaginativa de los hombres es más importante que los libros que resultan de ésta, ¿por qué no soñarse otro?

Alguien podría refutar esta opinión diciendo que se trata de algo demasiado optimista para el fatalista Borges. Yo podría contestar que la obra tardía de Borges avanza hacia un descubrimiento de la felicidad⁶². Lo importante no es demostrar cuál es la más adecuada. Como hemos dicho, la validez de una interpretación depende del texto, pero sólo hasta cierto punto. La adecuación tiene más que ver con la retórica del intérprete y con lo que deciden las comunidades de lectores que con lo que dice el texto, creo. Lo importante es darse cuenta de que es difícil pensar que todas las interpretaciones del texto estaban en la mente del autor que lo escribió. El autor, como dice Foucault, es una función. Sirve como una especie de tótem para avalar nuestras interpretaciones y para adjudicar a su autoridad nuestras propias ideas y obsesiones. Tal vez yo deseo que el texto de Borges y Borges digan lo que digo que dicen –dentro de los límites que me impone la

495) y “El tema del traidor y del héroe” del mismo libro (OC 74, 496-498); en poesía, casi cualquier poema que tenga como tema el mundo anglosajón o el linaje del autor. Recuérdese que en “Junín”, de *El otro, el mismo* (OC 74, 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).

⁶² En este punto podría echar mano por ejemplo del artículo de Carlos García Gual, “El último laberinto de J. L. Borges”, *Revista de Occidente*, 1999, núm. 217, 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”. 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’” (García Gual, *op. cit.*, p. 107).

lengua y las comunidades de lectores—, como Caín que su Dios comparta el infierno con él. En ese proceso elimino, como hacen muchos otros, las ideas que parecen no acoplarse a la interpretación. Pero hay que darse cuenta de que virtualmente no hay afirmación en la obra de Borges que no pueda verse contradicha por otra. Algunos críticos han visto en estas oposiciones una característica de la obra de Borges, como ya hemos visto, pero igual se podrían atribuir a la diversidad heraclítea de todo individuo o de todo texto. Repito que todo esto es dicho con plena conciencia de lo escrito en el primer capítulo a propósito del dibujo propuesto por Wittgenstein y usado por Gombrich acerca de la obra artística. Las interpretaciones de una obra no son necesariamente infinitas, pues la forma del texto determina las interpretaciones posibles, así como el consenso de los lectores.

Pero regresemos 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 no hay sufrimiento:

Este polvo que soy será invulnerable.
Si una mujer comparte mi amor
mi verso rozará la décima esfera de los cielos

[concéntricos;

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, ya que el poema es un monólogo dramático, puede considerarse también como un manifiesto que declara cómo el autor hace uso de esta forma. Borges 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), que fue uno de los títulos que habría debido de tener un volumen de ensayos del primer periodo de Borges que no llegó a publicarse⁶³; este nombre se repite en la historia "El Aleph", del libro del mismo título, donde se le menciona como volumen

⁶³ Al menos eso dice Borges en su "Ensayo autobiográfico": "In Spain [donde Borges estuvo entre 1919 y 1921], 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, *op. cit.*, p. 223).

presentado por “Borges”, el narrador de la ficción, en un certamen que gana el inefable Carlos Argentino Danieri⁶⁴. 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 libros⁶⁵. Por otro lado, está el breve catálogo de los personajes en los que se convertirá Robert Browning; aunque tanto en la obra de éste como en la de Borges abundan los traidores y los fracasados, sólo Calibán es protagonista de un célebre poema del poeta victoriano, el ya citado “Caliban upon Setebos”. Judas y Polícrates son, en realidad, personajes que aparecen en la obra de Borges, no en la de Browning⁶⁶.

En primera instancia, me parece que un poema como “Góngora”, Borges, 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 sevillano: “Marte, la guerra. Febo, el sol. Neptuno,/ el mar que ya no pueden ver mis ojos/ porque lo borra el

⁶⁴ “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).

⁶⁵ 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).

⁶⁶ Judas es, por supuesto, el epitome 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 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 se pueden encontrar en el libro de 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, p. 82. En cuanto a Polícrates, hará 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).

dios.[...]/ Nada puedo. Virgilio me ha hechizado./ Virgilio y el latín. [...]" (vv. 1-3 y 8-9). Como en el caso del Browning del anterior poema, 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"⁶⁷. Sin embargo, contrario a lo que ocurre en el anterior poema, el mundo poético de Góngora es también experimentado por él mismo como algo de lo que no es posible escapar: "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 mallarméana, presente en el poema "*La Tombeau d'Edgar Poe*", así como en el poema de Borges sobre Browning, de que la poesía es un refinamiento del lenguaje de la tribu⁶⁸; 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"⁶⁹.

El poema presenta la misma línea de pensamiento que el anterior, pero de una forma más problemática por dos razones. En primer lugar, se reconoce el

⁶⁷ 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".

⁶⁸ 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/ proclameront très haut le sortilège bu/ dans le flot sans honneur de quelque noir melange" (Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Éditions Gallimard, Lagny sur Marne, 1945, p. 129, vv. 5-8).

⁶⁹ 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.

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. En segundo lugar, Góngora no parece ser visto con demasiados buenos ojos en la obra de Borges, precisamente por sus “excesos” culteranos. Recuérdese que en 1927, mientras los miembros de la generación que habría de ser identificada con ese año celebraban en España el segundo centenario de la muerte del poeta sevillano, Borges escribía que siempre estaría dispuesto a recordar a Góngora cada 100 años⁷⁰.

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” pero también lo opuesto, una “desesperación secreta” y un “consuelo aparente”. Podríamos decir que Góngora, en opinión del Borges que escribió este poema, habría logrado

⁷⁰ 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” (Jorge Luis Borges, “Para el centenario de Góngora”, en *El idioma de los argentinos*, Alianza Editorial, 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 preeminencia 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 *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*, ed. Pamela Bacarisse, University of Pittsburgh, Pittsburgh, 1996, p. 287). El poema que nos ocupa en este momento puede ser un ejemplo de esta atenuación a la que se refiere Olea Franco. Yo incluso llegaría a decir que, en este último poema, incluso es posible sentir la expresión de cierta compasión por la figura de Góngora. Algún crítico podría agregar incluso, recordando un cuento como “Los teólogos”, que finalmente en este poema Borges habría descubierto a Góngora como su igual.

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 me he acercado aún más al Caín de “Él”. Como éste, he creado a un Borges, que es también el Góngora de su poema. Mi versión del autor puede tener que ver algo con el autor, pero no coincide totalmente, debido a la estática creada por la palabra escrita del poema y de mis palabras que, por otra parte, son la de cualquier otro medio o sistema de comunicación. Me parece 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 aquél que reza “Y la Palabra se hizo carne y puso su Morada entre nosotros, y hemos contemplado su gloria”⁷¹. La *persona* del poema no es otra que Dios, quien, según se nos dice, ha entrado en el alma del que escribe el poema para comunicarle su mensaje, que 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 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 había anunciado en un famoso poema que no tenía la capacidad para ser tocado por el

⁷¹ Cito por la traducción de la *Biblia de Jerusalén*, Editorial Porrúa, México, 1998 (“*Sepan Cuantos...*”, 500), p. 1547.

“espíritu de la poesía”, que estaría emparentado aquí con Dios⁷². Pero dejemos estas especulaciones por un momento y sigamos analizando la representación de Dios.

A pesar de esta distorsión, Dios parece gustar de apropiarse de otros seres y usarlos para manifestarse. Nos dice casi al final del poema: “Mañana seré un tigre entre los tigres/ y predicaré mi ley a su selva,/ o un gran árbol en Asia” (vv. 44-46). Por supuesto, el tigre y el árbol recuerdan inevitablemente a “los tigres rojos” y a las “porfiadas raíces del profundo cedro” de “Él”, y acaso no sería difícil identificar al Dios de este poema con el Dios vigilante e insaciable del otro poema, pero la caracterización de éste es más problemática. Este aparece caracterizado 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.
[...]
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)

⁷² El poema es “Mateo, 25, 30”, de *El otro, el mismo* (OC 74, p. 874), 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”.

Sin embargo, nos queda la duda de qué tipo de ley será la que Dios pueda transmitir a la selva convertido en un tigre. La caracterización no deja de ser ambigua y es difícil precisar si este Dios es tierno o cruel, aunque lo más probable es que sea ambos y que no debemos fijarlo en una u otra categoría, como hace, creo, Thomas E Lyon, para quien “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”⁷³. En su opinión, Dios parece una figura que sólo nos puede inspirar compasión al tener que ser alguien diferente en todo momento.

Pero en este caso me interesa ver cómo podemos utilizar las relaciones que se establecen en el texto entre Dios, el poseído y el lector para explicar el problema de tratar de encontrar al autor detrás del poema. 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 voz y lo que es del lector⁷⁴. Lo mismo ocurre cada vez que hablamos o cada vez que intentamos

⁷³ Thomas E. Lyon, en Cortínez (ed.), *op. cit.*, p. 300.

⁷⁴ Por ejemplo, pensemos 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 de el evangelio de éste, pues no formaría —de acuerdo con el v.2— parte de los “libros sagrados” de Dios. Sin embargo, si consideramos, como básicamente creo yo, 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 voz. El lector entra como entidad activa en el momento en el que debemos decidir quién

comunicarnos por cualquier medio: no es posible expresar todo lo que sentimos o todo lo que somos, ni que el otro nos entienda sin tratar de relacionar lo que contamos con algo conocido por él. No obstante, esta situación no es completamente desesperada, ni para el poeta, ni para el lector, ni para el individuo promedio. Así como Dios sólo puede percibir las estrellas encarnándose en alguno de los seres de su mundo, nosotros sólo podemos acercarnos al otro en tanto que tratamos de entender la experiencia que nos comunica o en que tratamos de comunicarle la nuestra. No podemos volcarnos todos completos para explicarnos, sólo tenemos sistemas de signos. Sin embargo, siempre hay un riesgo; el dios que juega con sus hijos también puede ser una hidra, un tigre, un árbol o un tigre que predica a un árbol, acaso desgarrando su corteza con sus uñas, como sugiere la mínima variante de la versión del poema en la *OP* 78, p. 314, donde en lugar de “o un gran árbol en África”, leemos “a un gran árbol en África”.

Hasta este momento, nos hemos dedicado a analizar poemas que presentan personajes divididos en dos o más identidades. Esta escisión se representa en la estructura del texto de diversas maneras. En algunos casos, la división va acompañada de una duplicación de la *persona*, como en los casos de “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

es el “poseído”, pues nuestra elección depende no sólo de lo que pensemos que Borges quería decir, sino de nosotros mismos y de lo que piensen nuestros pares.

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 mi 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 “El desterrado (1977)”, pero ciertos datos sutilmente 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”. He sugerido que un lector podría proponer que estas personas son sueños del autor que éste usa para interactuar con su realidad, posiblemente como pasa con 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 que nos impida relacionarnos con la vida. Estas ideas son aplicables no sólo a la relación del autor con sus personas, sino también a la del lector o crítico con éstas y con el autor. Es posible que cada quien sueñe a los otros y que haga de ellos sus golems, que sirven a sus propósitos intelectuales o emotivos.

Poemas de transición

En cuanto a la idea de la vida como una especie de prisión, considérense los poemas “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”. Curiosamente, 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 de las cosas, tan presente en Borges. La existencia de un objeto depende de nuestra percepción de éste. La muerte anularía esta percepción.

Los otros dos poemas 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; aquélla 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 abrirá⁷⁵. Como el 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. Pero existen claramente dos diferencias importantes: el prisionero de Borges desea salir y no entrar y, además, cuenta con una lima para ayudarse. La lima puede parecer mínima ante la puerta, pero permite el ejercicio de la esperanza.

En cuanto al segundo poema, “Miguel de Cervantes”, es el siguiente: “Cruelles estrellas y propicias estrellas/ presidieron la noche de mi génesis; / debo a las últimas la cárcel/ en que soñé el Quijote”. En el caso del poema sobre Cervantes, pareciera que éste escritor 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.

El golem: personajes soñados

La comparación del sueño de Cervantes con la lima del prisionero como posibilidades de evasión marca la posibilidad de adentrarnos en la segunda gran categoría de poemas, aquéllos en los que la *persona* es un ente soñado.

⁷⁵ 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 en Jorge Luis Borges, *Borges en «El Hogar» (1935-1958)*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000, pp. 208-209.

Comenzaré considerando un grupo formado por “El guardián de los libros”, “Endimión en Latmos”, “*Adam Cast Forth*” y “Descartes”, todos los cuales desarrollan el tema del sueño y la imaginación como medios de supervivencia.

“El guardián de los libros” se puede leer como una especie de respuesta y confirmación de “Alejandría, 641 A. D.”. La *persona* es un chino de la época imperial a cargo del que han quedado unos libros que su abuelo salvó de las hordas de invasores tártaros: “Los tártaros vinieron del Norte/ en crinados potros pequeños” (vv. 15 y 16)⁷⁶. 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 salvación 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, la consolación del guardián consiste en imaginar que los ha leído y 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”. En los primeros versos, de hecho, hace 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,

⁷⁶ Sobre esta invasión nos dice la *Britannica*: “After various groups of these Turkic nomads became part of the armies of the Mongol conqueror Genghis Khan in the early 13th century, a fusion of Mongol and Turkic elements took place, and the Mongol invaders of Russia and Hungary became known to Europeans as Tatars (or Tartars)”.

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)

El consuelo imaginario que usa para explicarse por qué no puede leer los libros en el momento en el que habla es el siguiente: “En mis ojos no hay días. Los anaqueles/ están muy altos y no los alcanzan mis años”. 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, con tantos libros que ya nadie lee y que nadie leerá después de que muera y que él no puede leer porque está ciego y cansado, etc. Sea como sea, el poema es el cumplimiento de las palabras de Omar en “Alejandría, 641, A. D.”, según las cuales no importa 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*” podrían describirseles usando el siguiente comentario de Alice

Poust sobre el poema de Borges "Elegía del recuerdo imposible" del libro *La moneda de hierro*:

Here the poet [la *persona* en este caso, y resulta interesante ver que, en opinión de Poust, en el poema habla el poeta] 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.⁷⁷

"Endimión en Latmos" cuenta la historia del personaje de la mitología griega que durmió la mayor parte de su vida y fue amado en su sueño por Selene, la luna; la voz es, por supuesto, la de Endimión:

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)

⁷⁷ Alice Poust, en Cortínez (ed.), *op. cit.*, pp. 309-310.

En este pasaje véanse, en primer lugar, el placer que existe en el sueño de Endimión y el contraste que la ensoñación tiene con la carga que significa vivir. En segundo, considérese la negación de la *persona* a ni siquiera ver a Selene, lo cual se podría interpretar como una negación a ver la realidad, aun cuando ésta pueda brindar también placer. En tercero y último, juzgo de interés el contraste entre el cuerpo bello de la *persona* en el pasado y el decrepito de hoy. En su decrepitud actual, Endimión reflexiona:

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. 27-36)

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 (“Le da miedo/ el hombre que fue amado por la luna”). Pero si todo fue un sueño, no importa, porque ahora tiene el mismo valor que un recuerdo, y los demás lo creen. Tal vez Endimión no quería abrir los ojos, no para no ver a Selene, sino para no despertar y dejar de soñarla. El sueño es un arma de doble filo.

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); nótese que no hay ninguna diferencia en su mente entre uno y otro de sus hijos; tan es así, que toda su progenie es clasificable con esos nombres. En vista de lo que le ofrece el mundo actual, 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 para éstos la realidad del hecho es indiferente, con tal de que éste se encuentre en la mente, 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 la seguridad de pensar que lo que experimentó fue real, del mismo modo que Tamerlán decide hacer caso omiso de los maltratos, y Caín pensar que su Dios está con él en el infierno. Posiblemente podamos decir que se trata de escapismo, pero como le dijo J. R. R. Tolkien a C. S. Lewis, los más preocupados por el escapismo son los carceleros⁷⁸. De hecho, algo similar ha escrito 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 gratuitousness in front of and in contrast to the all-too-overpowering seriousness of life, our lives, which offers the reader a kind of liberation [...].⁷⁹

Por otro lado, es posible que todo sistema de conocimiento que nos permite explorar la realidad se base en un concepto que se toma como axiomático y que es irrefutable dentro de ese sistema. En este sentido, el “escapismo” es sólo una forma de enfrentar el mundo, no menos irreal necesariamente que otras. Se puede explorar este problema con la ayuda de “Descartes”.

El título del poema le da cierta seguridad al lector sobre el tema de éste, pero no necesariamente acerca de la *persona*. Cuando lee los primeros versos

⁷⁸ “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, London, 1999, p. 157).

⁷⁹ Carmen M. del Río, “Borges’ ‘Pierre Menard’ or Where is the Text?”, *Kentucky Romance Quarterly*, 25 (1978), pp. 466-467.

("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. 1-4), se encuentra con que la voz anónima ni siquiera se atreve a afirmar su identidad. 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 Dios⁸⁰. Poco a poco la *persona* nos da más y más datos que la van definiendo, como la geometría en el v. 9, que evoca el desarrollo de la geometría analítica del filósofo; los colores primarios del v. 11, que recuerdan sus trabajos sobre la óptica; la mención de los reinos recorridos en sus aventuras en Europa (v. 13), y su admiradora la princesa Elizabeth de Bohemia (v. 16)⁸¹. El último verso dice: "Seguiré soñando a Descartes y la fe de sus padres" (v. 23). La frase "y 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:

⁸⁰ Estas dudas son los puntos de partida de la primera y la segunda meditaciones de Descartes: "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 [...] 'hyperbolic' 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").

⁸¹ "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).

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? ⁸².

En el poema, la última frase, 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 la existencia de nosotros –que vivimos soñándonos— y del mundo –al que vivimos soñando.

Tenemos ejemplos de personajes que se autoconstruyen, que son una especie de golems de sí mismos en el célebre “Poema conjetural”, en “El conquistador” y en “Una llave en East Lansing”. La *persona* del primero de estos 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. Debido a su oscuridad, el personaje no se nos 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

⁸² T. Honderich, *op. cit.*, p. 190.

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, ni más ni menos, por el reconocimiento epifánico de un destino:

Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.
A esta ruinoso 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.

Este pasaje, me parece, es de una efectividad impresionante. Se encuentran en él muchas de las obsesiones Borgeanas resueltas; entre ellas, el laberinto cuya estructura finalmente es comprensible, la forma platónica que corresponde con la incompleta terrena y el círculo que se completa. Todo ello 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)⁸³. Como Laprida, el Buonconte de Dante murió perseguido y asesinado por sus enemigos pero, antes de morir, se arrepintió de sus pecados, de ahí que se encuentre en el “Purgatorio” de la *Commedia* y no en el “Infierno”. Este arrepentimiento puede marcar otra similitud para el lector, pues, como Laprida, Buonconte decide el sentido de su destino al final de su vida.

En el momento de percatarse de la similitud de su muerte con la del personaje Dantesco, Laprida pronuncia, en español, los versos que el italiano le dirige a Dante cuando se encuentran en el Purgatorio. Comparemos el texto del poeta italiano con el de Borges. Dice el del primero: “Là’ve’l vocabol suo diverta vano,/ arriva’io, forato nela gola,/ fuggendo a piede e’nsanguinando il piano,/ quivi

⁸³ El vínculo con ésta figura es 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)” (Jorge Luis Borges, *Poemas: 1922-1943*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1943, p. 178). La anulación posterior de la nota provoca 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*. Profundizo en esta idea después.

perdei la vista, e la parola" (*Commedia*, "Purgatorio", canto 5, vv. 97-100)⁸⁴. Los versos de Borges que parafrasean estos son los siguientes: "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). Las muertes de estos personajes presentan semejanzas no sólo en su naturaleza, sino también, aparentemente, en sus fechas⁸⁵. Enrique Carilla hace notar que, mientras que Laprida murió el 22 de septiembre de 1829, Buonconte murió en 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 1289⁸⁶. Similitudes como éstas han llevado a Julie Jones a concluir que:

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.⁸⁷

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, yo diría que 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

⁸⁴ Dante Alighieri, *Obras completas*, trad. Nicolás González Ruiz, Editorial Católica, Madrid, 1980 (*Biblioteca de Autores Cristianos*), p. 215.

⁸⁵ Digo "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.

⁸⁶ Enrique Carilla, "Poema conjetural", en Ángel Flores, *op. cit.*, p. 200.

⁸⁷ J. Jones, en Cortínez (ed.), *op. cit.*, pp. 213-214.

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”⁸⁸. Sierra, en una versión más aceptable para los agnósticos 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”⁸⁹. Intentemos aplicar el adjetivo “conjetural” al texto. En primer lugar, el Bounconte 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 presentarnos 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 el Paraíso, Borges nos lo presenta 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 cielo? Recuérdese que Manuel Flores no sabe lo que sus ojos “verán/ después que me juzgue Cristo”. Creo que es necesario, sobre estas bases, poner en cuestionamiento la validez de la “visión” de Laprida, el personaje de Borges.

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

⁸⁸ Saúl Yurkievich, “Borges, poeta circular”, en Ángel Fores (ed.), *op. cit.*, p. 74.

⁸⁹ Edelweiss Sierra, *op. cit.*, 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.], *op. cit.*, p. 136).

de su visión, que, a diferencia de la de Adán, es una visión de sí mismo: Laprida es su propio progenitor⁹⁰.

“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. El primero de éstos es acaso uno de los poemas más desconcertantes del *corpus*. Su *persona* (“una pieza de limado acero”, v. 1) es, como el título nos lo indica, una llave. Esto no es necesariamente lo más sorprendente; “Habla un busto de Jano” tiene también una cosa como su *persona*. No obstante, en el poema sobre Jano es clara la fuerza simbólica que el objeto puede tener en el contexto del tema del dualismo borgesiano. Recordemos una vez más que el busto representa al dios romano, pero que no es el dios, sino sólo una representación de él. ¿Qué hacer con la llave?

Creo que es posible interpretarla con base en dos ideas: la de la cárcel y la de la redención. La llave, como el prisionero o Cervantes, está atrapada entre cuatro paredes, encadenada como, presumiblemente, los otros dos: “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 la cual es bastante 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

⁹⁰ 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” (Jorge Luis Borges, *Aspectos de la literatura gauchesca*, Montevideo, Número, 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 si debe creer que el hecho de que éste no aparece en otras versiones lo hace prescindible.

fotografías" (vv. 9-12). Al revés de Berkeley, la llave cree que la casa existe mientras nadie la percibe, y que esa existencia no es del todo agradable: los espejos están desiertos y, a falta de alguien que los mire, miran ellos, pero sólo ven lo inmóvil, lo muerto, lo pasado.

Contra esta situación, la llave se impone un destino. Sabe que "su borde irregular no es arbitrario" y que "hay una cerradura que me espera/ una sola". Con base en estos hechos, se 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 de 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 quebrados. La profecía sirve para saber que se tiene un destino inventándose. Creo que el poema puede ser leído como una expresión de los planes que creemos que realizaremos, pero que en el fondo no sabemos si se cumplirán⁹¹. Por otro lado, Borges enseñó en la Universidad de Michigan, en East Lansing⁹², y 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",

⁹¹ Esta angustia ante la posibilidad de que estemos haciendo las cosas por última vez se expresa en "Límites"; pero no me refiero aquí al poema de este título que está incluido en nuestro *corpus*, sino al texto incluido en *El otro, el mismo* y del que transcribo la cuarta estrofa: "Si para todo hay término y hay tasa/ y última vez y nunca más y olvido/ ¿quién nos dirá de quién en esta casa/ sin saberlo nos hemos despedido?" (OC 74, p. 879).

⁹² En 1976. Cfr. la "Chronologie", en *Œuvres complètes*, t. 2, p. xlviii.

de *El oro de los tigres*, podemos percibir algo de esta melancolía: “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 74, p. 1136, vv. 17-20). La voz poética ha hablado de todo lo que es significativo para ella en East Lansing. A pesar de ello, Buenos Aires permanece en su mente. Tampoco descarto la posibilidad de una lectura amorosa. Puede que la llave y la cerradura nos hagan pensar en esos versos de Borges en los que la voz dice “pienso en esa compañera/ que me esperaba, y que tal vez me espera”⁹³. Todo esto le da aún más patetismo a la pobre llave⁹⁴.

La *persona* de “El conquistador” se declara literalmente el arquetipo del guerrero o, más bien, de todos los guerreros: “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: “De mis trabajos fue razón la hermosa/ espada y la contienda

⁹³ Son los últimos versos de “Lo perdido”, de *El oro de los tigres* (OC 74, p. 1101).

⁹⁴ Como hemos dicho en una nota al pie de nuestro comentario a “Habla un busto de Jano”, acaso sea posible interpretar estos poemas, que nos parecen prosopopeyas en el sentido moderno de la palabra, como exacerbaciones del deseo romántico del poeta —representado en la nota por medio de una cita de John Keats— de metamorfosear su espíritu camaleónico no solamente en todas las personalidades, 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 se puede ver de una forma en extremo interesante si comparamos un poema como “Vieja llave”, de Amado Nervo, con este 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.

procelosa./ No importa lo demás. Yo fui valiente.” 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, como el tigre o la piedra, “persista en su ser”. En este sentido, es el único que es lo que es y sus palabras pueden servir de modelo a héroes futuros para soñarse a sí mismos, sin que alcancen jamás a igualársele. Posiblemente más que ningún otro personaje de nuestro *corpus*, éste del conquistador manifiesta la constante preocupación de la obra de Borges por el mundo ideal de los arquetipos.

Sin embargo, la perspectiva monolítica que se nos presenta en este personaje parece tener su contrapeso en un poema que aparece junto a “El conquistador” y que es su espejo deformado en muchos sentidos, “El inquisidor”. En contraste con la *persona* del poema anterior, éste —un inquisidor, como es evidente— no parece ser una imagen monolítica. Dice estar arrepentido de sus actos (“sé que este vil remordimiento”, v. 10), pero no se presenta ninguna otra declaración explícita o implícita de esto, ni antes ni después de esta declaración, salvo, acaso, el reconocerse como un “verdugo” (v. 1), lo cual no implica necesariamente remordimiento. En realidad, la *persona* se representa como si se sintiera fascinada 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). La palabra “purificar” en este contexto parece indicar todavía un convencimiento de la validez de lo que se hizo, mientras que la

correspondencia entre la sentencia y la ejecución conlleva una idea de logro, de cumplimiento; las hogueras siguen siendo “piadosas”. Por otro lado, el personaje nos dice que su “vil remordimiento” (v. 10) es un “crimen” (v. 11), pero no se nos da ninguna explicación de por qué deba ser así.

Puedo pensar en un par de posibles interpretaciones, ambas relacionadas con el soneto de “El conquistador”. En la primera, podríamos decir que a la figura monolítica del guerrero se opone la incongruente del inquisidor, que se saca un remordimiento de la manga que sus otras palabras no apoyan y que, por ello acaso, es considerado “vil”; su remordimiento es un crimen porque va en contra de lo más importante: su propia naturaleza.

Otro texto de Borges nos puede ayudar a profundizar en esta lectura. En “*Deutsches Requiem*”, de *El Aleph* (OC 74, pp. 576-581) se nos presenta otro personaje de la obra de Borges especializado en la tortura, Otto Dietrich zur Linde, director de un campo de concentración durante la segunda guerra mundial. Aunque esté a punto de morir ejecutado y, aunque el ejército alemán haya sido vencido en la guerra, siente que el fracaso sólo se ha dado en un nivel particular (el alemán), pues globalmente la guerra ha sido un éxito de la ética nazi: “Se cierne ahora sobre el mundo una época implacable. Nosotros la forjamos, nosotros que ya somos su víctima. ¿Qué importa que Inglaterra sea el martillo y nosotros el yunque? Lo importante es que rija la violencia, no las serviles timideces cristianas” (p. 581). Es posible que el problema del inquisidor sea precisamente que su “timidez cristiana” le impide dejarse llevar por la violencia, como lo han hecho el conquistador o zur Linde.

La segunda explicación que se me ocurre es complementaria de la primera. El personaje del inquisidor está construido de forma incompleta pero su incompletud resulta más atractiva que la completud del guerrero o, por lo menos, hace que el lector participe de forma activa en el proceso de lectura. Pienso también en una tercera solución, que puede alarmar a los que piensan que la obra de Borges no puede alcanzar la imperfección: el poema está mal escrito. Independientemente de lo que nos guste o parezca más convincente (acaso no hay diferencia), lo que estos procesos ponen de manifiesto es que podemos ser capaces de soñar, de dar orden, hasta a lo inconsistente. En contraposición con estos poemas, tenemos otros en los que los personajes sueñan a otro personaje, 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 el 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). Como he dicho, en el caso de este poema lo más importante en mi opinión no es la *persona*, sino el personaje que ésta misma imagina. El guerrero ha matado a otro 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 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*”⁹⁵— 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) en relación con ese “tú” (su esposa) cuya identidad es desconocida para el lector en ese momento. Después, se nos 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, llena la conciencia de la

⁹⁵ “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”.

persona, 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 la imagina imaginando a su vez a su esposo mientras duerme, es decir, mientras sueña; 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 ya no se trata de un objeto, sino de un ser que pudo haber amado, gozado, odiado, etc. El lector es capaz de llegar a esta intuición debido a que el personaje que 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 de que él también es el creador de otros y que otros lo construyen a él, o bien, de que otros lo cosifican y que él cosifica a otros.

Muy parecida es la estructura de “El forastero”, sólo que se sugiere que en este caso un *alter ego* del autor es imaginado por el personaje imaginado 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 del shintoísmo: “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 le 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 que habría conocido en su viaje a Japón. 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, posiblemente con la esperanza de reciprocidad. En esta interpretación, la *persona* del monje y el poeta que este 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. Creo que el poema habla de una de las condiciones esenciales de la amistad y del amor: soñamos al otro soñándolo soñándonos. Téngase en cuenta que en esta interpretación he creado también a la figura de Borges, para validar la interpretación con la esperanza de que haya hecho esta promesa y la haya cumplido⁹⁶. Podría replicárseme que el sacerdote habla tan solo de un “poeta peruano” porque no puede reconocer la diferencia entre un individuo de Perú y uno de Argentina. En ese caso, la simpatía del sacerdote por el poeta podría reducirse en alguna medida, pero no necesariamente en un sentido absoluto.

Los últimos poemas de los que hablaré aquí son aquellos que me parece que hacen consciente al lector de esta capacidad —y de la del autor— para “crear”

⁹⁶ Borges viajó a Japón el 5 de noviembre de 1979 (cfr. “Chronologie”, en *Œuvres complètes*, t. 2, p. li).

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 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 también 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 hallan algunos de los temas principales de la obra borgesiana. Por un lado, encontramos la preocupación por la muerte (“¿Es posible que yo, súbdito de Yaqub Almansur/ muera como tuvieron que morir las rosas y Aristóteles?” en “Cuarteta”, vv. 3 y 4), pero también por 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 matar 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). Sin embargo, parece que esta transformación sólo se lleva a cabo con el conocimiento pleno de la propia ficcionalidad y 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 revelar 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 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; en este caso, la angustia por la muerte y la vida; el hecho de descubrirse como otro y, a la vez, de no ser otro. El lector también podrá confirmar, no sin justicia, la opinión común de que Borges lee libros muy raros.

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 nos propone —por primera vez, creo— una de las parábolas más célebres de la obra de Borges:

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)

Un hombre dibuja al mundo y al terminar se da cuenta de que ha dibujado su cara⁹⁷. 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 fatigan, como las hubiera fatigado Borges, como he intentado fatigarlas yo, las enciclopedias de cualquier biblioteca a nuestro alcance, los libros especializados, los catálogos y no se encuentran, como creo que pasará, los nombres de ninguno de estos personajes o, en el caso de “El enemigo generoso”, el libro pero no el pasaje citado⁹⁸. Y digo que esto nunca será comprobable por completo porque siempre nos quedamos con 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 lenguas⁹⁹. Tal vez la única excepción a esta inseguridad sobre la inexistencia de los autores de estos textos sea “Límites”, atribuido a Haedo

⁹⁷ Este relato se repite en varias ocasiones en la obra de Borges, y podríamos interpretar que refleja su obsesión porque el lector lo busque en cada una de sus obras. La última variación sobre este tema en la obra de Borges que conozco es el soneto “La suma” (*Los conjurados*, 1985, p. 41).

⁹⁸ 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*, trad. y ed. Lee M. Hollander, 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.

⁹⁹ Los textos de “Museo” provienen más bien 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 he tratado de buscar las fuentes de las que nos ocupan, sospecho 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, p. 55 y 56, respectivamente; de acuerdo con Helft, *op. cit.*, p. 162, “El poeta declara su nombradía” se encuentra en el número de junio de 1946, pero no he podido verlo todavía.

aquí, pero que en la *Antología personal* de 1961 aparece no como cita, sino como texto de Borges¹⁰⁰.

Este episodio de la historia textual de “Límites” puede servirnos para reflexionar sobre un fenómeno común a todos los textos de *Museo*. 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 deseo 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 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 personas con el autor, no tiene en cuenta que ni siquiera es posible en estos textos la identificación inmediata entre

¹⁰⁰ Jorge Luis Borges, *Antología personal*, Sur, Buenos Aires, 1961, p. 67.

ellos y el supuesto autor de cada uno; cuatro de estos textos son poemas, uno una carta 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 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 hubieran pertenecido a las épocas señaladas, qué parte hubiera habido en ellos de convención, etc. Con toda esa información, hubiéramos 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 esperar entre éstos y el autor? 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 libros de Herbert Quain (*The God of the Labyrinth*), 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 Almotasim el Magrebí, pero también de la vida, según el deseo de Abulcasim 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.

Veamos el proceso de creación de un personaje y de una *persona* por parte del lector a partir de unos pocos datos más detenidamente en otro poema; éste es “Gunnar Thorgilsson (1816-1879)”. Lo transcribo 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: es decir, que fue un individuo que nació y murió. No obstante, no he encontrado hasta ahora en enciclopedias o manuales de literatura escandinava un individuo con este nombre 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 nos proporciona, lo que me hace pensar que se trata de una creación de Borges¹⁰¹. Ello, sin embargo, no impide identificar el nombre con la voz del poema y darle los atributos que se le adjudiquen a la voz allí. No creo 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.

El nombre, en efecto, es islandés, lo que nos permite decir que la *persona* es un Gunnar Thorgilsson que vivió entre 1816 y 1879, quien puede haber sido un filósofo, un historiador, un literato, un admirador de Shakespeare, un diletante o las cinco cosas, 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. Pero la labor de creación de la *persona* no acaba aquí necesariamente; algunos de los datos que he dado coinciden con los de episodios de la vida de literatos islandeses. En principio, las fechas de la vida de nuestro hipotético autor coinciden más o menos con las de miembros reales del romanticismo islandés. El

¹⁰¹ Balderston, *The Literary Universe of Jorge Luis Borges*, p. 150, dice escuetamente en la entrada dedicada a Thorgilsson: "Thorgilsson, Gunnar (Icelander, 1816-1879)".

situar a Thorgilsson en este periodo 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”). Además, autores como Steingrímur Thorsteinsson o Matthías Jochumsson fueron traductores de Shakespeare; un tal Thorgil Thorgilsson es el primer historiador de la literatura islandesa medieval, y no sería imposible pensar en este Gunnar como su descendiente 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 vida¹⁰².

La coincidencia entre estos datos y los que me proporciona el texto me parece muy sospechosa y me hace recordar otra de las obras del Herbert Quain de 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. Independientemente de los planes de Borges, lo cierto es que el texto nos da elementos que pertenecen a distintos individuos y que el lector puede adjudicar al personaje las características que halla al tratar de saber si éste existió en realidad o no. El lector incluso se podría animar a escribir la historia de este poeta romántico. Como de costumbre, el texto borgesiano parece habérsenos adelantado en esto no sólo en la teoría de lectura proporcionada en “Examen de la obra de Herbert Quain”, sino también en

¹⁰² Todos los datos con respecto a la literatura islandesa han sido tomados de la *Encyclopaedia Britannica*.

la práctica; en la ficción “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” (OC 74, pp. 561-563) se nos cuenta la historia de uno de los personajes de *Martín Fierro*.

No obstante, es necesario no perder de vista que el texto parece burlar este propósito de especificación de un personaje esbozado de forma tan vaga; como habíamos dicho, en el poema, entre toda la historia universal, sólo importa un momento: el del beso que Thorgilsson recibió. Acaso tampoco importe su identidad, pero esa identidad construida por el lector podría servir para cargar emocionalmente ese beso de un instante. 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, me 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. 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”, “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 que les agregan nuevas perspectivas que nos invitan a verlos bajo otra luz. Veamos, para empezar, “Asterión”:

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 despista al lector que no sea un experto en mitología griega. 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” y descubrimos la razón de ello en los últimos dos versos: la *persona* dice tener cabeza de toro; *ergo*, la *persona* puede ser el Minotauro. El lector curioso, me

parece, pasará algunos trabajos para constatar si el nombre del bicho es realmente “Asterión” y creo que la mejor manera de averiguar esto es el propio cuento de Borges, “La casa de Asterión” de *El Aleph* (pp. 569-570), donde la relación entre el nombre y la bestia fabulosa es mucho más explícita, aunque igual que aquí no es revelada sino hasta el final¹⁰³. Al invitar al lector a averiguar el nombre de la bestia, el texto genera al lector 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, 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 casi inmediata: se trata de Judas Iscariote, que recibió treinta monedas por traicionar a Cristo. Este lector puede resolver la adivinanza casi de inmediato. Pero pensemos en el que se encuentra fuera de esta tradición; para éste la experiencia no será muy diferente de la del lector de “Asterión”. Tendrá, quizá, que averiguar qué significa el título. En este sentido, el texto también genera a su lector; que tendrá que adquirir los conocimientos necesarios para entenderlo. En todo caso, la imagen del traidor tampoco quiere ser demasiado convincente aquí. Este Judas parece no tener más remedio que

¹⁰³ 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” (OC 74, p. 570).

aceptar las monedas que le dan; no puede hacer nada contra su destino irrevocable. Como recordará el lector, éste es un uso común del monólogo dramático clásico: darnos nuevas perspectivas de personajes que hemos estereotipado¹⁰⁴. El doblez que nos muestran estos dos personajes, por otro lado, está en concordancia con la figura del doble que hemos analizado en los poemas a los que nos referimos al principio de este capítulo.

El poema “Ni siquiera soy polvo” nos 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 nos dice nunca pero esto no importa si el lector está inserto en el contexto cultural mencionado. Se nos dan múltiples indicaciones para que lo reconozcamos. Vive en “Castilla” (v. 3), platica con “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:

Quiera Dios que un enviado restituya
a nuestro tiempo ese ejercicio noble.
Mis sueños lo divisan. Lo he sentido

¹⁰⁴ 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).

a veces en mi triste carne célibe.
 No sé aún su nombre. Yo, Quijano,
 seré ese paladín. Seré mi sueño.

(vv. 25-28)

En un sentido, la seguridad que causa el conocimiento de la *persona* nos prepara para poder sorprendernos ante lo que el personaje va a decir a continuación:

En esta 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. Eso lo sabe inconscientemente. 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. Creo que lo que puede llegar a descubrir en ese momento es que, en tanto el personaje existe en su mente, él 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 que exista alguien que pueda leer español y que ese alguien 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 nos habla de que, en el fantástico mundo descrito ahí, existen objetos que han pervivido en el tiempo debido a que han permanecido en la memoria y en la percepción de un animal¹⁰⁵. 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 Shakespeare¹⁰⁶, el escritor español nos ha inventado, aun si queremos decir esto sólo en un sentido limitado: el autor es responsable de nuestro recuerdo de su personaje.

“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,

¹⁰⁵ “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).

¹⁰⁶ 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 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, New 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).

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 la podemos interpretar 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 el 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 nos 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, muy amplia por cierto, 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: “Nuestros actos prosiguen su camino,/ que no conoce término./ Maté a mi rey para que Shakespeare/ urdiera su tragedia”. Nuevamente, nuestras expectativas se han visto defraudadas. La *persona* del poema no es el personaje de Shakespeare, sino el Macbeth real; como a las “cruelas 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 sobreviviremos como un recuerdo durante una o

dos semanas a lo mucho. Todos somos potencialmente personajes o lo somos ya para los otros, ya que somos contruidos por las ideas de los otros en vida. La única diferencia es que después de la muerte seremos más maleables.

El caso de “Alexander Selkirk” podría parecer más pátetico. 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 Defoe para otro celeberrimo personaje: Robinson Crusoe¹⁰⁷. El poema narra el mismo predicamento que el de este último y su misma salvación: Selkirk nos 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)

¹⁰⁷ 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. 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.

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 creo que “Macbeth” nos 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.

Que no vivimos más que como sueños de otros nos lo dicen los tres últimos poemas que quedan por comentar. Éstos son “Un 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 después de ser un personaje maleable durante algún tiempo será no ser ni eso. 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. Julie

Jones, a mi modo de ver, tiene la última palabra 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”¹⁰⁸. En algunos casos, incluso, como hemos visto en el caso de “Gunnar Thorgilsson”, podemos quedar tan fascinados por la figura representada que buscaremos completarla como Alicia buscar 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 nos permiten deducir 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). Más bien, el objetivo de éste es conectar la campana con “Borges”, quien estuvo en Ginebra en esa época. El monólogo de la campana está lleno de invitaciones a las metáforas que ésta puede ser de 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

¹⁰⁸ J. Jones, *op. cit.*, p. 215.

o aquel enigma que indagaste en vano
a lo largo del tiempo y de sus días.

(vv. 1-10)

Algunas de estas métaforas potenciales que puede ser 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 mariposa¹⁰⁹. Este dilema no se diferencia de los de Tamerlán, de Endimión, de Adán y de Alexander Selkirk. Por otro lado, el filósofo Chuang Tzu es una figura recurrente en la obra de Borges¹¹⁰. 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 tan todo que podría también 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

¹⁰⁹ “El sueño de Chuang Tzu” se encuentra, entre otros lugares de la obra de Borges, en J. L. Borges, *Libro de sueños*, Alianza Editorial, Madrid, 2001 (*El Libro de Bolsillo. Biblioteca Borges*, 31), p. 183”. Se trata de una de esas compilaciones de breves textos fantásticos que Borges parecía tan aficionado a hacer.

¹¹⁰ Cfr. D. Balderston, *The Literary Universe of Jorge Luis Borges*, p. 34.

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. Yo ya he convertido la campana en un símbolo, la he hecho mi golem, al decir que podría hacerlo¹¹¹.

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, nos pueden servir para sentir empatía, para entender, para amar, pero, como el golem, cada uno es susceptible de salirse de las manos y de llenar nuestros días de obsesión o los días de otros. Esto ocurre cuando se nos olvida la naturaleza ficticia de los otros. Por eso, los textos también nos pueden ayudar a recordarnos ese carácter ficticio que tienen nuestras creaciones al mostrarnos los mecanismos mediante los cuales se les construye. Se puede pensar que la

¹¹¹ 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 estructura 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 borgeana, como en las alegorías barrocas, el objeto es descoficado, pierde su profanidad inmediata y asciende a la condición de símbolo, trascendente aunque secularizado, de lo infinito. En el ‘Puedo ser todo’ del último 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).

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 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: uno de los desconstruccionistas más sinceros que conozco es otro personaje de Borges, el etnógrafo en ciernes que se negó a escribir su tesis de doctorado. Pero no todos podemos aceptar la tentación 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 —aparente— comunión 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”, que cierra, no sólo el libro del mismo título, sino también *OP 78*:

En la sombra del otro buscamos nuestra sombra;
en el cristal del otro, nuestro cristal recíproco.

(*OP 78*, p. 501, vv. 19 y 20.)

CONCLUSIONES

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 le ha practicado. 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, me parece, complementa nuestra manera tradicional de entender el sujeto de la enunciación poética. 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 analizarlos poniendo especial atención en la representación del individuo y del autor presente en ellos. En las siguientes páginas habré de referirme en mayor detalle al modo en que se ha alcanzado la formulación del modelo mencionado y la forma en que la lectura de estos textos nos invita de nuevo a reflexionar en torno a los conceptos de personalidad y autor en la obra de Borges. Por supuesto, se le recuerda al lector que todo ello se presenta de una manera “difusa”; es decir, como explicaciones que constituyen herramientas, no espejos, y que sólo son aplicables hasta cierto punto. La validez de los conceptos depende menos de su posible verdad que de su utilidad.

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 valiéndose de 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

¹ B. Sarlo, *op. cit.*, p. 12.

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, me atrevería 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. En este punto me gustaría regresar a Fish. Resulta pertinente leer el siguiente comentario sobre el ejercicio de la labor crítica que se propone un proyecto innovador:

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, me parece, 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

² *Ibid.*, p. 16.

³ S. Fish, *Is There a Text in This Class?*, pp. 368-369.

alimenta de ambas, sino también una comprensión de los mecanismos de estas comunidades.

En el caso del monólogo dramático, el obstáculo principal, a mi modo de ver, se manifiesta en el modo de definir el género 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 podamos 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. El primer capítulo de este trabajo argumenta que a pesar del criterio de la academia 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, desde mi punto de vista, 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 se pueden describir 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. Llamo a este “yo” una “entidad sin identidad”. Esta ausencia de personificación lleva al lector a identificar la voz con el poeta o, inclusive, 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 llamarían los lectores anglófonos monólogos dramáticos. 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 pienso que 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.

De este modo, el estudio de las costumbres de lectura de la comunidad anglófona nos permite abordar el género desde un punto de vista diferente del de ésta. 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*). Por otro lado, paradójicamente, el estudio de las costumbres de lectura de la comunidad anglófona nos permite 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 subrepticamente 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 nos 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 sé si la verdad está en medio. No creo que sea posible o necesario saber si el poeta habla en su poema, pero sí creo que en muchas ocasiones el texto se lee como si éste fuera el caso y que en algunos textos es indudable que hay suficientes datos como para poder admitir que el autor se ha representado de alguna manera que puede corresponder o no con la realidad. Pero lo que importa no es la relación entre la voz del texto y la realidad, sino la función que estos poemas y que esta presencia pretendida tiene para nosotros.

Para hablar de esta función, me parece necesario volver al monólogo dramático y, específicamente, al término utilizado en este trabajo (*persona*) para referirse al sujeto de la enunciación de este tipo de textos. Este término nos permite establecer vínculos con el concepto de individuo en Borges y con la propia *persona* del autor. Por un lado, 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

⁴ Marcel Le Goff, *Jorge Luis Borges: el universo, la letra y el secreto*, Librería Linardi y Risso, Montevideo, 1995, pp. 54-55.

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, por otra parte, hacen posible deducir 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 de lo 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 (es decir, si nos resistimos a seguir a Berkeley, a Schopenhauer, al hinduismo o al budismo, por ejemplo).

Si 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. 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 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. 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.

⁵ James E. Holloway Jr., "Anatomy of Borges' 'El acercamiento a Almotásim'", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 5 (1980), p. 42.

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, de forma mediada, 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 subrepticamente los críticos) o con el lector (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 nos 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

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*, 2000, núm. 10, p. 78.

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 escritor —el desconfiado y fervoroso escritor— de mis versos⁹.

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. En palabras de Stanley Fish: “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

⁹ Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires*, Editorial Serantes, Buenos Aires, 1923.

¹⁰ S. Fish, *Is There a Text in This Class?*, p. 331.

into being and makes them available for analysis and appreciation”¹¹. Me aventuro 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 escribirla¹².

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, me parece más importante el problema de la supervivencia del “tú”, específicamente si consideramos que al adjudicar al tú del autor o a los de los que nos rodean ciertos significados, éstos dependen de una interpretación que es, en buena medida, nuestra. Para explicar esta persistencia 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 inexplicable mundo.¹³

¹¹ *Ibid.*, p. 368.

¹² Orlando Barone (comp.), *Diálogos entre Borges y Sábato*, Emecé Editores, Barcelona, 2002, p. 59.

¹³ Le Goff, *op. cit.*, pp. 287-288.

La creación del autor y de los otros por parte del lector o del intérprete es una necesidad, una herramienta para explicarnos el mundo. 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 introducción de este trabajo al crearse un dios a su imagen y semejanza. Esta creación del otro 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 a tratar de acompañar al otro al tratar de entenderlo mediante esta experiencia en apariencia compartida. Es posible 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 me 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, creo que 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 el presente trabajo.

Libro	Texto y número de página
En OC 74	
<i>El hacedor</i> -"Museo"	"Cuarteta" (p. 848) "Límites" (p. 849) "El poeta declara su nombradía" (p. 850) "El enemigo generoso" (p. 851) "Le regret d'Héraclite" (p. 852)
<i>El otro, el mismo</i>	"Poema conjetural" (p. 867) "Alexander Selkirk" (p. 897) "Él" (p. 899) "Hengist Cyning" (p. 903) "Adam Cast Forth" (p. 934) "Al hijo" (p. 948)
<i>Para las seis cuerdas</i>	"Milonga de Manuel Flores" (p. 970)
<i>Elogio de la sombra</i>	"Juan, 1, 14" (p. 977) "El guardián de los libros" (p. 999)
<i>El oro de los tigres</i>	"Tamerlán (1336-1405)" (p. 1083) De "Trece monedas" (pp. 1090-1093) --"Un poeta oriental" (p. 1090) --"Asterión" (p. 1091) --"Un poeta menor" (p. 1091) --"Génesis, 4, 8" (p. 1092) --"Miguel de Cervantes" (p. 1092) --"El prisionero" (p. 1093) --"Macbeth" (p. 1093) "Habla un busto de Jano" (p. 1110) "El advenimiento" (p. 1120)
En OP 78	
<i>La rosa profunda</i>	"Browning resuelve ser poeta" (p. 418) "El suicida" (p. 424) [añadidos a <i>La rosa profunda</i> en "Quince monedas" (pp. 429-432): --"E. A. P." (p. 432) --"El espía" (p. 432)] "Brunanburh, 937 A. D." (p. 442) "El desterrado" (p. 449)
<i>La moneda de Hierro</i>	"Una llave en East Lansing" (p. 470) "El inquisidor" (p. 476) "El conquistador" (p. 477) "Mateo, 27, 9" (p. 491) [en "Unas monedas" (491)] "Signos" (p. 500)
En poemarios independientes	
<i>Historia de la noche</i> 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)
<i>La cifra</i> 81	"Descartes" (p. 17) "El forastero" (p. 95)
<i>Los conjurados</i> 85	"Góngora" (p. 83)

**Cuadro 2: Los poemas con “voz explícita identificable”
de acuerdo con Vicente Cervera**

Poemario	Poemas
<i>El hacedor</i>	“Cuarteto” [sic] “Límites” “El poeta declara su nombradía” “El enemigo generoso” “Le regret d'Héraclite”
<i>El otro, el mismo</i>	“Poema conjetural” “Alexander Selkirk” “Él” “Hengist Cyning” “Camden, 1892” “Emerson”
	Monólogos dramáticos
<i>Elogio de la sombra</i>	“Juan, 1, 14” “El guardián de los libros”
<i>El oro de los tigres</i>	“El advenimiento” “Tamerlán (1336-1405)”
<i>La rosa profunda</i>	“Browning resuelve ser poeta” “Brunanburh, 937 A. D.” “The Unending Rose”
<i>La moneda de hierro</i>	“Una llave en East Lansing” “El inquisidor” “El conquistador”
<i>Historia de la noche</i>	“Alejandría, 641 A. D.” “Endymión en Patmos” [sic] “Ni siquiera soy polvo”
<i>La cifra</i>	“Descartes” “El forastero”
<i>Los conjurados</i>	“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 ningunos llamados así en la bibliografía de Helft. Los títulos correctos son previsiblemente “Cuarteta” y “Endimión en Latmos”.

BIBLIOGRAFÍA

a) *Bibliografía directa*

BORGES, Jorge Luis, *Adrogué*, con ilustraciones de Norah Borges. Ediciones Adrogué, Adrogué, 1977.

-----, *Antología personal*. Sur, Buenos Aires, 1961.

-----, *Borges en «El Hogar» (1935-1958)*. Emecé Editores, Buenos Aires, 2000.

-----, *Borges por él mismo*, disco compacto. Visor, Madrid, 1999 (*Colección Visor de Poesía*).

-----, *Borges profesor*, eds. Martín Arias y Martín Hadis. Emecé Editores, Avellaneda, 2000.

-----, *El idioma de los argentinos*. Alianza Editorial, Madrid, 1998 (*El Libro de Bolsillo. Biblioteca Borges*, 18) [1ª. ed., 1928].

-----, *El oro de los tigres*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1972.

-----, *Elogio de la sombra*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1969.

-----, *Fervor de Buenos Aires*. Editorial Serantes, Buenos Aires, 1923.

-----, *Historia de la noche*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1977.

-----, *Inquisiciones*. Seix Barral, Barcelona, 1994 [1ª ed., 1925].

-----, *La cifra*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1981.

-----, *Libro de sueños*. Alianza Editorial, Madrid, 2001 (*El Libro de Bolsillo. Biblioteca Borges*, 31) [1ª ed., 1976].

-----, *Los conjurados*. Alianza Editorial, Madrid, 1985.

- , *Milongas*, con prólogo y epílogo del autor, grabados originales de Ana María Moncalvo. Ediciones Dos Amigos, Buenos Aires, 1983.
- , "Museo", *Los Anales de Buenos Aires*, 1946, núm. 5, pp. 50-52.
- , "Museo", *Los Anales de Buenos Aires*, 1946, núm. 10, pp. 55-57.
- , *Obra poética*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1978.
- , *Obra poética*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1995.
- , *Obras completas*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1974.
- , *Obras completas*. Emecé Editores, Barcelona, 1997, ts. 1 y 2.
- , *Obras completas*. Emecé Editores, Barcelona, 1996, t. 4.
- , *Obras completas*. Emecé Editores, México, 1989, t. 3.
- , *Obras completas en colaboración*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1991.
- , *Œuvres complètes*, trads. Jean Pierre Bernès, Roger Caillois, Claude Esteban *et al.*, ed. Jean Pierre Bernès. Gallimard, Ligugé, 1999 (*Bibliothèque de la Pléiade*, 400), t. 1.
- , *Œuvres complètes*, trads. Jean Pierre Bernès, Roger Caillois, Claude Esteban *et al.*, ed. Jean Pierre Bernès. Gallimard, Lonrai, 1999 (*Bibliothèque de la Pléiade*, 456), t. 2.
- , *Poemas (1922-1943)*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1943.
- , *The Aleph and Other Stories (1933-1969)*, ed. y trad. Norman Thomas di Giovanni en colaboración con el autor. Dutton, New York, 1970.
- , *Un ensayo autobiográfico*, trad. Aníbal González. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé Editores, Barcelona, 1999.
- y Osvaldo Ferrari, *Diálogos*. Seix Barral, Barcelona, 1992.

b) *Bibliografía crítica*

ALZARAKI, Jaime (ed.), *Critical Essays on Jorge Luis Borges*. G. K. Hall, Boston, 1987.

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

BALDERSTON, Daniel, "Borges: el escritor argentino y la tradición occidental", *Cuadernos Americanos*, 1977, núm. 64, 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.

-----, *Out of Context: Historical Reference and the representation of Reality in Borges*. Duke University Press, Durham, 1993.

BARONE, Orlando (comp.), *Diálogos entre Borges y Sábato*. Emecé Editores, Barcelona, 2002.

BARRENECHEA, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Paidós, Buenos Aires, 1967 [1ª ed., 1956].

CARREÑO, Antonio, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. 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.
- CORTÍNEZ, Carlos (ed.), *Borges the Poet*. The University of Arkansas Press, Fayetteville, 1986.
- 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, New York, 1995 [1a. ed., 1969].
- ECHAVARRÍA, Arturo, *Lengua y literatura de Borges*. Ariel, Barcelona, 1983.
- FLORES, Ángel (ed.), *Expliquémonos a Borges como poeta*. Siglo Veintiuno Editores, México, 1984.
- GARCÍA GUAL, Carlos, "El último laberinto de J. L. Borges", *Revista de Occidente*, 1999, núm. 217, pp. 98-108.
- GERTEL, Zunilda, *Borges y su retorno a la poesía*. University of Iowa-Las Américas Publishing Company, New York, 1967.
- , "La identidad como discurso e imagen en la poesía borgiana", en Carlos Cortínez, Jaime Alazraki, Ana Ma. Barrenechea *et al.*, *Con Borges (texto y persona)*. Torres Agüero Editor, 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*, 2000, núm. 10, pp. 65-78.
- HOLLOWAY JR., James E., "Anatomy of Borges' 'El acercamiento a Almotásim'", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 5 (1980), p. 42.
- IRWIN, John T., *The Mystery to a Solution: Poe, Borges and the Detective Analytic Story*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1994.
- LE GOFF, Marcel, *Jorge Luis Borges: el universo, la letra y el secreto*. Librería Linardi y Risso, Montevideo, 1995.
- MOLLOY, Sylvia, *Las letras de Borges*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario (Argentina), 1999.
- OLEA FRANCO, Rafael, "Borges y los clásicos españoles", en *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*, ed. Pamela Bacarisse. University of Pittsburgh, Pittsburgh, 1996, pp. 285-291.
- 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, Tommaso, "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.
- SUCRE, Guillermo, *Borges el poeta*, 2ª ed. Monte Ávila Editores, Caracas, 1967.

THIROUIN, Laurent, "Asterion, ou l'impatience de lire", *Poétique*, 55 (1983), pp. 282-292.

c) *Bibliografía auxiliar*

ABRAMS, M. H., *A Glossary of Literary Terms*, 7a. ed. Harcourt Brace College Publishers, Fort Worth, 1999.

-----, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford University Press, Oxford, 1953.

ADAMS, Hazard, *The Context of Poetry*. Methuen, London, 1963.

----- (ed.), *Critical Theory since Plato*. Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, Fort Worth, 1992.

ADAMS, Robert, *Robert Browning Revisited*. Twayne Publishers-Prentice Hall International, New York, 1996 (*Twayne's English Authors Series*).

ALIGHIERI, Dante, *Obras completas*, trad. Nicolás González Ruiz. Editorial Católica, Madrid, 1980 (*Biblioteca de Autores Cristianos*).

Antología Palatina (epigramas helenísticos), trad. Manuel Fernández-Galiano. Gredos, Madrid, 1978 (*Biblioteca Clásica Gredos*).

ARISTÓTELES, *Poética*, ed. Valentín García Yebra. Gredos, Madrid, 1974 (*Biblioteca Románica Hispánica. 4. Textos, 8*).

-----, *Retórica*, trad. Quintín Racionero, Gredos, Madrid, 1994 (*Biblioteca Clásica Gredos, 142*).

- ARISTOTLE, *Poetics*, ed. y trad. Stephen Halliwell; Longinus, *On the sublime*, ed. y trad. W. H. Fyfe; Demetrius, *On Style*, ed. y trad. Doreen C. Innes. Harvard University Press, Cambridge (Estados Unidos), 1995 (*Loeb Classical Library*, 199).
- AVERROES, *Middle Commentary on Aristotle's Poetics*, ed. y trad. Charles E. Butterworth. Princeton University Press, Princeton, 1986.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra. Taurus, Madrid, 1989.
- BALDICK, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press, Oxford, 1990.
- BARTHES, Roland, "La mort de l'auteur", en *Le bruissement de la langue: essays critiques*, 4. Éditions du Seuil, Manhecourt, 1984, pp. 63-69.
- BENVENISTE, Emile, *Problemas de lingüística general*, 2 ts. Siglo XXI Editores, 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*. Editorial Porrúa, México, 1998 ("Sepan Cuantos...", 500).
- BLOOM, Harold, *The Western Canon: The Books and School of The Ages*. Riverhead Books, New York, 1994.
- BROWNING, Robert, *The Poems*, 2 ts., eds. John Pettigrew y Thomas G. Collins. Penguin Books, Harmondsworth, 1996.
- COBLEY, Paul y Linda Jansz, *Introducing Semiotics*. Icon Books, London, 1999.

- COLEMAN, Alexander, *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).
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *A Critical Edition of the Major Works*, ed. H. J. Jackson. Oxford University Press, Oxford, 1992 (*The Oxford Authors*).
- CRAIG, Edward (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, 10 ts. Routledge, London, 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, "Literary Competence", en Jane P. Tompkins (ed.), *Reader-response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980, pp. 101-117.
- , *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and The Study of Literature*. Cornell University Press, Ithaca (Estados Unidos), 1975.
- DARÍO, Rubén, *Páginas escogidas*, ed. Ricardo Gullón. Cátedra, Madrid, 1979 (*Letras Hispánicas*, 103).
- DE VANE, W. C., *A Browning Handbook*, 2ª ed. Appleton-Century-Crofts, New York, 1955.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. 21ª ed., CD-ROM. Madrid, Espasa Calpe, 1998.

- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*. Alianza Editorial, Madrid, 1999 (*El Libro de Bolsillo. Biblioteca de Consulta*, 8110).
- DUBROW, Heather, *Genre*. Methuen, London, 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*, CD-ROM. Rugeley, Focus Multimedia Limited, 1999.
- FISH, Stanley, "Interpreting the *Variorum*", en David Lodge (ed.), *Modern Criticism and Theory*. Longman, London, 1988, pp. 310-329.
- , *Is There a Text in This Class?* Harvard University Press, Cambridge (Estados Unidos), 1980.
- FOUCAULT, Michel, "Qu'est-ce qu'un auteur?", en *Dits et Écrits 1, 1954-1975*. Éditions Gallimard, París, 2001, pp. 817-849.
- , "What is an author?", en *The Foucault Reader*, Paul Rabinov ed. Pantheon Books, New 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, *Romancero gitano*, con dibujos del autor, ed. Mario Hernández. Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- GENETTE, Gérard Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degree*. Éditions du Seuil, Paris, 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*, 16^a. ed. Phaidon, London, 1995.
- 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*, 2^a ed., trad. Marilyn J. Ross. Indiana University Press, Bloomington, 1993.
- HAWLIN, Stefan, *The Complete Critical Guide to Robert Browning*. Routledge, London, 2002 (*The Complete Critical Guide to English Literature*).
- 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*, trad. Tarcisio Herrera Zapién. 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.

KELLY, Henry Ansgar, *Tragedy and Comedy from Dante to Pseudo-Dante*. University of California Press, Berkeley, 1987 (*Modern Philology*, 121).

-----, *Chaucerian Tragedy*. D. S. Brewer, Cambridge (Gran Bretaña), 1997.

KERMODE, Frank and John Hollander (eds.), *The Oxford Anthology of English Literature*, 2 ts. Oxford University Press, New 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, New York, 1993.

LANGBAUM, Robert, *The Poetry of Experience*. Norton, New 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, London, 1999, pp. 156-171.

- LY, Nadine (ed.), *Anthologie bilingüe de la poésie espagnole*. Gallimard, Lieja, 1995 (*Bibliothèque de la Pléiade*, 419).
- MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies*. Gallimard, Lagny sur Marne, 1945.
- Oxford English Dictionary*, 20 ts. Oxford University Press, Oxford, 1989.
- PLATÓN, *La República*, introducción, version y notas de Antonio Gómez Robledo. 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*, trads. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Conaculta, México, 1999 (*Cien del Mundo*).
- ROSMARIN, Adena, *The Power of Genre*. University of Minnesota 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.
- SHEPPARD, Ann, *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*. Oxford University Press, Oxford, 1987 (*Opus*).

- SINFIELD, Alan, *Dramatic Monologue*. Methuen and Co., London, (*The Critical Idiom*, 36).
- STALLWORTHY, John, (ed.), *The Norton Anthology of Poetry*. Norton, New York, 1997.
- STURLUSON, Snorri, *Heimskringla: History of the Kings of Norway*, trad. y ed. Lee M. Hollander. 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, New Jersey, 1989, pp. 140-165.
- TANSELLE, G. Thomas, *A Rationale of Textual Criticism*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1989.
- , *Textual Criticism and Scholarly Editing*. University Press of Virginia, Charlottesville, 1990.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Sylvia Delpy. Ediciones Coyoacán, México, 1995.
- TUCKER, Herbert F., "From Monomania to Monologue: 'St. Simeon Stylites' and the Rise of the Victorian Dramatic Monologue", *Victorian Poetry*, 1984, núm. 22, pp. 121-137.
- VAUGHAN, William, *William Blake*. Princeton University Press, Hong Kong, 1999 (*British Artists*).

WIMSATT, Jr., W. K., y M. C. Beardsley, "The Intentional Fallacy", *The Sewanee Review*, 54 (1946), pp. 468-488.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophical Investigations*, trad. G. E. M. Ascombe. Oxford University Press, Oxford, 1953.

WOLTERSTROFF, Nicholas, *Works and Worlds of Art*. Clarendon Press, Oxford, 1980.