

ENTRE EL SONETO Y EL MONÓLOGO DRAMÁTICO:
BORGES Y LA BÚSQUEDA DEL POEMA

BETWEEN THE SONNET AND THE DRAMATIC MONOLOGUE:
BORGES AND HIS SEARCH FOR THE POEM

Gabriel LINARES

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: gabriellinares@filos.unam.mx

Resumen

El presente artículo considera el interés de Jorge Luis Borges por reflexionar y contemplar la escritura de un “poema total”, es decir, una composición que emulara la épica clásica o los intentos desde el Romanticismo por crear una composición similar. En la primera parte de este trabajo, se presenta evidencia de que dicha aspiración existía en Borges desde el principio de su carrera. El primer modelo técnico fue ofrecido por Whitman, quien se sirvió de largas enumeraciones que pretendían abarcar la vastedad de la experiencia humana. Borges, sin embargo, pronto se sintió insatisfecho con dicha técnica y exploró otras vías. En la parte central de este texto sugiero que en algunos relatos —“El Aleph”, “La escritura del dios” y “Undr”— parece sugerir que tal composición debe ser rica en alusiones, más que en la enumeración, y compacta, más que vasta, en cuanto que lo absoluto no necesita del exceso. En la parte final del artículo, analizo el poema tardío “Él”. Sugiero que es uno de varios intentos por dar forma a la composición ya mencionada. En este poema, Borges combina sus propias variantes del soneto

Abstract

This paper considers the way in which Jorge Luis Borges approached the notion and explored the possibility of writing the “absolute poem”, i.e., a composition akin to the great classical epics, or to the attempts since Romanticism to write a text of similar stature. In the first part of this text, I offer evidence that this aspiration is present in Borges’s work since the very beginning of his career. The first technical model for such an enterprise was that of Whitman, who made use of long enumerations that tried to encompass the vastness of human experience. Borges, nevertheless, soon grew dissatisfied with such a technique and started to explore other venues. In the central part of this paper I suggest that, in some of his short stories—“El Aleph”, “La escritura del dios”, and “Undr”—he is of the opinion that such a composition should be rich in allusions rather than enumerative, and compact rather than vast, since what is transcendental does not need to be excessive. In the final part of this paper, I offer a commentary of “Él”, one of his late poems. I consider that it is one of several attempts on the part of

inglés y del monólogo dramático en un texto rico en alusiones y referencias intertextuales.

Borges to explore the possibility of creating the aforementioned text. In it, he combines his own variations of the Shakespearean sonnet and of the English dramatic monologue in a highly allusive and intertextual composition.

Palabras clave: *Jorge Luis Borges* || *Formas literarias*
|| *Análisis del discurso literario* || *Estilo literario*
|| *Literatura argentina* || *Poesía clásica*

Keywords: *Jorge Luis Borges* || *Literary form* ||
Literary discourse analysis || *Literary style* ||
Argentine literature || *Classical poetry*

En 2023 se cumplen cien años de la publicación del primer libro de Jorge Luis Borges (1899-1986), el poemario titulado *Fervor de Buenos Aires*. Este hecho puede recordarnos que, primero que nada, el argentino quiso ser poeta y que, a lo largo de los siguientes sesenta años, siguió estando continua y profundamente interesado en la cuestión de la creación poética como práctica y motivo de reflexión. El presente artículo medita sobre uno de los tópicos centrales en torno a la poesía presentes en su obra, el concepto del *poema total*. Sugiere también algunas posibles vías que pudo haber explorado para contemplar la escritura de tal poema. Acaso la cuestión se exprese más claramente en el inicio de la “Nota sobre Walt Whitman”:

El ejercicio de las letras puede promover la ambición de construir un libro absoluto, un libro de los libros que incluya a todos como un arquetipo platónico [...]. Quienes alimentaron esa ambición eligieron elevados asuntos: Apolonio de Rodas, la primera nave que atravesó los riesgos del mar; Lucano, la contienda de César y Pompeyo [...]; Camoens, las armas lusitanas en el Oriente; Donne, el círculo de las transmigraciones de un alma, según el sistema pitagórico; Milton, la más antigua de las culpas y el paraíso; [...] Góngora, creo, fue el primero en juzgar que un libro importante puede prescindir de un tema importante; la vaga historia que refieren las *Soledades* es deliberadamente baladí [...]. A Mallarmé no le bastaron temas triviales; los buscó negativos: [...] la blancura de la hoja de papel antes del poema. [...] El deliberado manejo de anacronismos, para forjar una apariencia de eternidad, también ha sido practicado por Ezra Pound y T.S. Eliot. [...] He recordado algunos procedimientos; ninguno más curioso que el ejercido, en 1855, por Whitman. (Borges, 1974e: 249)

Nótese que los “libros” de los que habla Borges son básicamente “poemas” más bien extensos, al menos de acuerdo con la época y el lugar en el que fueron escritos. En diversos lugares de su obra, manifestó su interés por crear un poema similar y reflexionó sobre las posibilidades de crearlo. Sin ánimo de exhaustividad, dada la longitud del presente artículo, me referiré a un par de dichos lugares que me parecen importantes puntos de inflexión del tema en la obra del argentino.

En “Forjadura”, publicado inicialmente en la revista *Proa* en 1922 y poco después con algunas variantes en el ya mencionado *Fervor de Buenos Aires*, se encuentra presente la intención de crear una obra de grandes alcances:

*Como un ciego de manos precursoras
 que apartan muros y vislumbran cielos
 lento de azoramiento voy palpando
 por las noches hendidas
 los versos venideros
 [...]
 He de encerrar el llanto de los siglos
 en el duro diamante del poema.* (Borges, 1997: vv. 1-5, 10-11)

Vale la pena resaltar, por lo menos, dos aspectos en relación con el pasaje citado. Por un lado, el poema aparece como inscrito en el mundo, que se lee como un libro en braille (“voy palpando / por las noches hendidas / los versos venideros”). Por otro lado, la estructura creada parece que habrá de contener la historia y la condición humanas (“He de encerrar el llanto de los siglos / en el duro diamante del poema”). El título, “Forjadura”, sugiere que la voz poética es el artífice que da forma y realce a dicho diamante.

No obstante, treinta años después, el poeta declara, a través de otra composición publicada originalmente en *La Nación* el 15 de noviembre de 1953 (Helft, 1997: 204), la incapacidad de que se hubiere llevado a cabo dicho proyecto. Dice el poema “Mateo, XXV, 30”:

*Humo y silbatos escalaban la noche,
 Que de golpe fue el Juicio Universal.
 [...] una voz infinita
 Dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras
 Que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra):
 —Estrellas, pan, bibliotecas orientales y occidentales,*

*Naipes, tableros de ajedrez, galerías, claraboyas y sótanos,
[...]
Todo eso te fue dado, y también
El antiguo alimento de los héroes:
La falsía, la derrota, la humillación.
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. (Borges, 1974d)*

Evidentemente, el artículo *el*, que califica al sustantivo *poema* en el último verso del pasaje citado, significa el carácter único de la composición, frustrada y deseada. El anhelo existe, pero no los medios. En este caso, el recurso central del poema, como puede verse, es la llamada *enumeración caótica*,¹ vinculada con la poesía de Walt Whitman (1819-1892) y, especialmente, por supuesto, con su poema *Song of Myself*, uno de los ejemplos del poema total, como se sugiere al final de la cita de “Nota sobre Walt Whitman” presentada anteriormente. Borges ensaya el recurso aquí, pero la técnica no produce, al menos según su voz poética, el efecto deseado. Se plantea un problema técnico insoluble: captar verbalmente la esencia de la totalidad —“una voz infinita / dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras / que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra)”—. Se trata de “A typical Borgesian predicament involving ungraspable totalities and the desire to apprehend them” (González Echeverría, 2013: 125).

El mismo problema se presenta explícitamente en la ficción “El Aleph”. El narrador quiere describir el Aleph, un punto en el que se pueden observar todos los puntos del universo en su pasado, presente y futuro. Dice: “Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito” (Borges, 1974a: 625). A pesar de ello, recurre a la enumeración, acaso en uno de los usos más exitosos que el autor hizo del recurso.

Como vemos, Borges manifiesta desde muy pronto cierta desconfianza hacia esta técnica como una manera de englobar la totalidad. En la misma “Nota sobre Walt Whitman” diría que “la insensata adopción del estilo y vocabulario de sus poemas [es

¹ “Spitzer defines the device as ‘consisting of lumping together things spiritual and physical, as the raw material of our rich, but unordered modern civilization’” (Alazraki, 1986: 149).

decir, de Whitman]” es uno de los “interminables errores” que falsean “casi todo lo escrito sobre Whitman” (Borges, 1974e: 250). Dicha sospecha se volvería a expresar explícitamente en el prólogo del libro de poemas *El oro de los tigres*, donde el argentino escribiría: “Para un verdadero poeta, cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es. Que yo sepa, nadie ha alcanzado hasta hoy esa alta vigilia. Browning y Blake se acercaron más que otro alguno; Whitman se lo propuso, pero sus deliberadas enumeraciones no siempre pasan de catálogos insensibles” (Borges, 1974g: 1081). En una nota al final de su penúltimo libro de poesía, *La cifra*, al hablar del poema “Aquél”, diría: “Esta composición, como casi todas las otras, abusa de la enumeración caótica” (Borges, 1989b: 340). El estudio clásico del uso de este recurso en Borges es de Jaime Alazraki (1986).

Dado que la enumeración caótica no se considera apta para comprender el universo, el autor decide en otras de sus ficciones una vía alterna: la de lo mínimo. Ello se aviene bien al escritor, quien declaró que constituía un “Desvarío laborioso y empobrecedor [...] componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos” (Borges, 1974f: 429). En “La escritura del dios”, otra ficción del libro *El Aleph*, se explora, por ejemplo, esta idea de comunicar lo vasto (o incluso lo infinito) a través de lo breve. Un sacerdote azteca trata de buscar “una sentencia mágica” (Borges, 1974c: 596), que habrá de restaurar su mundo destrozado por la conquista. Después de una ardua búsqueda, que lo lleva a estudiar y memorizar las manchas de un jaguar, le es revelada una visión del infinito y el significado de dichas manchas, que se traduce en “una fórmula de catorce palabras casuales [...]. Cuarenta sílabas, catorce palabras” (Borges, 1974c: 599). Si el narrador las dijera, podría “abolir esta cárcel de piedra, [...] para ser joven, para ser inmortal, para que el tigre destrozara a Alvarado, para sumir el santo cuchillo en pechos españoles, para reconstruir la pirámide, para reconstruir el imperio” (Borges, 1974c: 599). Sin embargo, el sacerdote, narrador de su propia historia, no revela estas palabras, pues, una vez que las ha descubierto y que le ha sido revelado el absoluto, no le parece que tenga caso pronunciarlas para cambiar lo contingente.

Algunos razonamientos del sacerdote sobre la naturaleza del lenguaje divino, sin embargo, acaso merezcan ser mencionados aquí. Leemos:

Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir “el tigre” es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto del que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, “todo”, “mundo”, “universo”. (Borges, 1974c: 598.)

Aunque la frase no se revela, se postula su naturaleza. Ésta debe de alguna manera implicar de forma automática el absoluto. Las palabras de la fórmula son, de algún modo, la traducción de esa única palabra divina. Su descripción evoca los primeros versos del poema de Borges, “Mateo, 25, 30”, a los que ya me he referido anteriormente: “una voz infinita dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras [...])”.

En otras dos ficciones, por lo menos, Borges seguiría explorando el tema de una palabra que pudiera constituir un reflejo del absoluto o, como él mismo lo dice en el epílogo de *El libro de arena*, uno de sus últimos libros de relatos, “literaturas seculares que constan de una sola palabra” (Borges, 1989a: 72). A pesar de ser llamadas *seculares*, el efecto de dichas palabras, como ya he sugerido, es conectar a quien las pronuncia o las oye con el absoluto. Los relatos a los que me refiero son “El espejo y la máscara” y “Undr”. Dado que la descripción de la palabra total en el primero de éstos es similar a la de “La escritura del dios”, me referiré a continuación tan sólo al segundo.

En “Undr”, la palabra total se menciona: es la que da título al relato. No obstante, esta palabra es sagrada sólo para el poeta que instruye al narrador en la búsqueda de ésta. Para el narrador, la palabra es otra, que no se menciona. Los personajes son escandinavos:

—[...] A todos la vida nos da todo pero los más lo ignoran. Mi voz está cansada y mis dedos débiles, pero escúchame.

Dijo la palabra Undr, que quiere decir maravilla.

Me sentí arrebatado por el canto del hombre que moría, pero en su canto y su acorde vi mis propios trabajos, la esclava que me dio el primer amor, los

hombres que maté, las albas de frío, la aurora sobre el agua, los remos. Tomé el arpa y canté una palabra distinta.

—Está bien —dijo el otro y tuve que acercarme para oírlo—. Me has entendido. (Borges, 1989d: 51.)

Hay, como en otros pasajes aquí citados, una breve enumeración. No obstante, me parece que se trata de uno de varios recursos para conferir efectividad al final del relato, en vez del recurso principal. Nótese, por ejemplo, al inicio de la cita, el uso de la palabra *todo*, en singular y plural. En “La escritura del dios”, en un pasaje ya citado aquí, esta palabra es descrita junto con otras como un conjunto de “ambiciosas y pobres voces humanas” por su incapacidad de describir lo absoluto, “no de un modo explícito, sino implícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato”. Sin embargo, en el contexto de la oración en la que *todo* y su plural se localizan en “Undr”, la palabra no es necesariamente ambiciosa o pobre. Su posible efectividad aquí se debe al carácter general de la oración, en la medida en la que involucra al conjunto entero de los seres humanos (“a todos la vida nos da todo, pero los demás lo ignoran”). En cuanto que nos incluye, podemos hacernos varias preguntas sobre la validez de la aseveración: ¿me ha sido o me será dado todo? ¿Seré de los muchos que lo ignoran o de los pocos que lo saben? La palabra es efectiva porque en su contexto en el relato se aplica a lo que hemos sido y que tal vez ignoramos.

Algo hay que decir también, por supuesto, sobre la palabra *Undr*. Aclarar al final el significado de la palabra que da título al relato le da al lector la sensación de un cierre adecuado. No obstante, si el lector sospecha el significado de antemano, el final le trae la satisfactoria confirmación de una sospecha. Si, por otra parte, ignoramos su significado, una vez que se nos comunica no es difícil necesariamente establecer una conexión fonética entre las palabras *undr* y *wonder* y una búsqueda de carácter etimológico habrá de confirmarla. Dice, por ejemplo, el *Oxford Dictionary of English Etymology*: “wonder [...] astonishing or marvelous thing O.E. [*Old English*, inglés antiguo]; [...] O.N. [*Old Norse*, noruego antiguo] *undr* [...]” (Onions, 1966: 1011). En este sentido, Efraín Kristal (2013) parece no estar muy acertado cuando dice que la palabra es un neologismo, aunque no hay que descartar la posibilidad de que, a pesar de su procedencia escandinava, también implique otras palabras de otros orígenes, como suele suceder en la obra del argentino. Dice Kristal (2013): “The neologism ‘undr’ for

example, can be read as a contraction of two words, the Sumerian ‘ur’ (origin) and the Germanic ‘und’ (and), which suggests a beginning and something else” (162). Aquí tal vez valga la pena recordar que la partícula *ur* tiene en alemán un significado similar al que Kristal le da en sumerio. No obstante, el relato deja claro que tener la ventaja de conocer este dato es hasta cierto punto irrelevante. No sólo el significado del título se aclara al final sino que también se aclara que esto carece de importancia: *undr* es importante para el narrador, pero no para el poeta que lo instruye, ni lo tiene que ser para nosotros. Si todo nos es dado, también nos será dada nuestra palabra, que constituirá una literatura sólo en apariencia secular, pues nos comunicará con nuestra propia intuición o nuestro propio anhelo de lo absoluto o de lo sagrado.

“Undr”, dado lo dicho, parecería concluir que la búsqueda del poema total constituye un falso problema, en la medida en la que cualquier poema o cualquier pasaje de un poema o incluso cualquier palabra puede ser el poema total o toda una literatura para cualquier persona, un lugar verbal en el que convergen un complejo conjunto de emociones, sentimientos y pensamientos. Los lectores de poesía coleccionan en su memoria versos, pasajes o poemas enteros no necesariamente porque tengan buena memoria o no sólo porque la estructura de dichos textos los haga fáciles de memorizar, sino porque sirven a las necesidades emocionales o intelectuales de dichos lectores. En este sentido se destaca una importante función de la poesía, que es, según Jonathan Culler (2015), “the articulation, perhaps in detachable apothegms, of what become shared structures of feeling” (27).

¿Cómo se plasman las opiniones reflejadas en estos relatos con la práctica poética de Borges? En la parte final de este artículo, es mi propósito analizar un poema del argentino que, de algún modo, persigue el efecto globalizante asociado con el concepto de poema total, pero que tiende a la brevedad y que no hace uso esencial de la enumeración. Considero que abre una puerta para analizar otros poemas de alcances y recursos similares en la obra del autor que nos ocupa. También creo que permite apreciar la coherencia de las opiniones del escritor argentino en lo que concierne al tema tratado aquí.

Vale la pena considerar la cuestión de la coherencia de Borges un momento. La poesía de Borges suele verse como un pálido reflejo del resto de su obra. Sobre la poesía que Borges escribió después de la década de los treinta, dice Jason Wilson (2013): “I argue that Borges’s late poetry is read because it is by Borges and it is often self-referentially about Borges” (186). Y también escribe que “his old man’s verse is classical,

and his techniques and metrics obvious and repetitive” (Wilson, 2013: 197-198). Me parece que estas percepciones parten de una perspectiva equivocada, de la esperanza de que los poemas del argentino desplieguen recursos similares a los de las ficciones. Como muchos otros críticos, Graciela Tomassini (2017) repite, que “La opción por la brevedad es un rasgo esencial de la escritura borgesiana” (xcix). No obstante, el análisis que lleva a cabo de este aspecto se circunscribe básicamente a la obra narrativa de Borges y, cuando elige analizar textos de los poemarios, escoge aquéllos que le permiten aplicar el concepto de microrrelato. Ciertamente, como dice Rafael Olea Franco (2013), “Borges’s blurring of genres [...] is a distinctive trait of what critics have called postmodernism, itself a modern kind of writing” (182). Sin embargo, debe tenerse presente que la poesía de Borges es ante todo “clásica”, como dice Wilson un tanto desdeñosamente, y que, como el mismo Olea Franco (2013: 173) recuerda, desde sus orígenes hay una intención de oponer “A la lírica decorativamente verbal y lustrosa [...] otra, meditabunda, hecha de aventuras espirituales” (Borges, 1923: s.p.). Esta intención, me parece, es una constante de toda su carrera poética. En el prólogo de *La cifra*, escribe: “Un hecho cualquiera [...] puede suscitar la emoción estética. La suerte del poeta es proyectar esa emoción” (Borges, 1989c: 202). La coherencia del corpus borgesiano no implica una subordinación de la poesía al resto de la obra: sigue ambiciones propias, vías y técnicas que, como se verá a continuación, son potencialmente tan complejas como las de la narrativa.

El poema por considerar es “Él”, de *El otro, el mismo* de 1964. El poema es una variación del soneto inglés con tres cuartetos y un pareado final. Acaso convenga recordar también que un soneto tiene en general catorce versos, el mismo número de las palabras de la sentencia del sacerdote en “La escritura del dios”. Que yo sepa, este soneto no ha sido analizado en detalle hasta ahora. Alazraki (1988: 110) lo menciona brevemente en relación con los versos 5-8, de los que hablaré más adelante. Por otro lado, Vicente Cervera Salinas (2011), en un artículo que se interesa por poemas de Borges aparentemente “dictados por ese ‘soplo del Espíritu’ sobre materia bíblica o evangélica” (98), omite mencionarlo. Dice el poema:

*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.*
 5 *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*
 10 *De las criaturas de Su extraño mundo:
 Las porfiadas raíces del profundo
 Cedro y las mutaciones de la luna.
 Me llamaban Caín. Por mí el Eterno
 Sabe el sabor del fuego del infierno. (Borges, 1974b)*

La intención totalizadora del poema es clara. La divinidad panteísta² presentada en él nos incluye a todos e incluye todo lo que somos. En lo que respecta a la técnica, es posible encontrar enumeraciones. Considérese, al respecto, por ejemplo, el verso 4 (“la luz, lo negro y lo amarillo”) y los versos 6-8: “los ojos que un reflejo / indagan y los ojos del espejo, / las negras hidras y los tigres rojos”. Éstas, sin embargo, son breves en comparación con las presentadas anteriormente en este artículo y, como veremos a continuación, están inmersas en otras estructuras, con las que se combinan para dar eficacia al poema.

La divinidad (“el Eterno”, v. 13) del poema se presenta por medio de la tercera persona masculina del singular (*Él*, en el título y en el verso 4). En el verso 4, dicho pronombre es el sujeto de predicados nominales antitéticos (“la luz, lo negro”) que sugieren su carácter dual. Los tres sustantivos de ese mismo verso, por otro lado, se vinculan semánticamente con palabras presentes en todo el texto. *Él* es el centro de una red que se extiende por todo el poema. La “luz” se asocia con el “brillo / del insufrible sol” (vv. 1-2), con las “mutaciones de la luna” (v. 12) y con el “fuego” (v. 13); también con las repetidas referencias al sentido de la vista, a los ojos y a los espejos (vv. 1, 5-7). Por otro lado, los adjetivos sustantivados *lo negro* y *lo amarillo* anuncian

² Borges entendía por *panteísmo* algo similar a lo que José Ferrater Mora (2009) llama *panteísmo premoderno*: “Aunque el nombre es moderno, la creencia o doctrina no lo son tanto; la identificación de Dios con el mundo ha sido afirmada [...] por varias doctrinas del pasado, tanto orientales como occidentales” (2688). En este sentido usamos la palabra en el presente artículo, y no en el moderno, que describe en detalle Ferrater Mora en el mismo lugar.

de algún modo a los tigres del verso 8, aunque éstos sean descritos como *rojos*. *Negro*, como *luz*, igualmente está conectado con las “mutaciones” del verso 12 y asimismo con las “negras hidras” (v. 8). La equivalencia del dios con su creación se establece explícitamente en los versos 9-10: “Es cada una de las criaturas de su extraño mundo”.

El poema se centra en lo “extraño” e incómodo del mundo representado. En los pasajes ya revisados, el sol es “insufrible” (v. 2); los “tigres” (v. 8), depredadores reales, están acompañados por mitológicas “hidras”. La incomodidad del soneto es enfatizada por la constante vigilancia de la divinidad, transmitida por las dos oraciones que se encuentran en los versos 5-8: “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” (vv. 5-8). Las dos oraciones que componen este pasaje tienen estructuras que serían similares, si no fuera porque se presentan de forma invertida. La primera (“Es y los ve”, v. 5) consta de dos cláusulas coordinadas, una con un verbo intransitivo (*es*), y la otra con uno intransitivo (*ve*). La segunda oración presenta primero una cláusula con un verbo transitivo que es sinónimo del de la oración precedente (*mira*) y luego una cláusula con el mismo verbo intransitivo del inicio de la primera oración (*es*). Estas estructuras simétricas están en concordancia con las palabras *reflejo* y *espejo* que se encuentran en este pasaje y que, por cierto, riman. Su duplicación coincide también con las de los ojos que se miran en un espejo (v. 7).

La primera oración es parca y contundente. Su primera cláusula (*es*) declara la pura existencia de la divinidad, sin definiciones, atributos, o calificativos; la segunda cláusula tiene como objeto directo simplemente el pronombre objetivo de la tercera persona en forma masculina (*los*) que incluye los sustantivos del verso anterior (“la luz, lo negro y lo amarillo”). La segunda oración es una variación de la primera. La cláusula *Desde incesantes ojos te mira* vuelve monstruoso al sujeto (*Él*). Por otro lado, el objeto directo de esa oración (“te”, v. 6) dirige la acción del verbo hacia el *tú* apostrofado implícitamente en las primeras líneas (“Los ojos de tu carne ven el brillo / del insufrible sol”). Como suele suceder al leer poesía, el lector puede asociar a este *tú*, continuamente observado por la divinidad y a la vez percibidor de un mundo yermo (“el insufrible sol”, “polvo disperso y apretada roca”, en los versos 2 y 3, respectivamente), consigo mismo.

Habiendo hablado de la divinidad (“Él”) y del individuo al que el poema se dirige (un *tú* no identificado), conviene ahora considerar a la persona poética del texto. Por

lo que dice en los tres cuartetos, parece tener o imaginar tener un conocimiento privilegiado de la relación de la divinidad con lo creado. No especula: declara. No obstante, nada se nos dice en estos versos sobre la identidad de la voz que pueda servir para avalar dicha sabiduría. Ésta se revela en el pareado final: “Me llamaban Caín. Por mí el Eterno / sabe el sabor del fuego del infierno”.

Formalmente, el poema se revela en el dístico como un monólogo dramático, un ejercicio de prosopopeya en verso. La afición de Borges a esta forma poética viene de su aprecio por el poeta victoriano Robert Browning (1812-1889). Como se recordará, de acuerdo con el prólogo de *El oro de los tigres*, que ya he citado, Browning era, junto con el romántico William Blake (1757-1827), el individuo más próximo a ser un verdadero poeta, para quien “cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es” (Borges, 1974g: 1081). En una posible lectura, la que me parece más plausible, el descubrimiento de la identidad de la voz poética da contundencia y definitividad a los doce versos anteriores. La identidad de Caín reviste de autoridad las declaraciones contenidas en ellos. El personaje nos habla desde otro plano, en el que los nombres ya no tienen mucho sentido (“Me llamaban Caín”), específicamente, desde el infierno, como declara el verso 14. Como el observador de “El Aleph”, como el sacerdote de “La escritura del dios”, Caín percibe desde la eternidad, no desde lo contingente, la unidad de todas las cosas con la divinidad, incluso en el infierno. La frase *sabe el sabor del fuego* es interesante. Sugiere una experiencia intolerable. Dios conoce el infierno a través de la experiencia directa del sentido del gusto. Así, la divinidad panteísta del poema es presentada a nosotros con absoluta inmediatez a través de una voz privilegiada. Si está en el infierno con ella, de algún modo, nosotros también estamos allí, en la medida en que también somos parte de ella, en la medida en que nuestros ojos son sus ojos. El poema no sólo nos presenta con un ente que es la totalidad: nos incluye en esa totalidad, nos hace parte de ella. En el soneto, *yo es Él, es tú*.

Algo hay que decir por último sobre el poema considerado como soneto. Evidentemente, parte de su eficacia se debe al dístico, contundente en sí mismo y en contraste con los tres cuartetos que lo preceden. Su rima le da un carácter sentencioso. Por otro lado, resalta palabras centrales a su contenido y al de todo el poema (*Eterno / infierno*). En este respecto, vale la pena también observar cómo algunas de las rimas refuerzan el ambiente opresivo y amenazador de la composición. Considérense los

pares *brillo / amarillo* (vv. 1-4), *toca / roca* (vv. 2-3), *ojos / rojos* (vv. 5-8). Por otro lado, como en muchos poemas de Borges, abundan los encabalgamientos, incluso en el dístico final. Vale la pena, sin embargo, resaltar los dos casos en los que las unidades sintácticas coinciden con las unidades métricas. En los dos casos son versos (5 y 8) que se hallan al final de un cuarteto (el primero y el segundo). La peculiaridad de no estar encabalgados le brinda definitividad a su grupo estrófico de la misma forma que el pareado se la da a todo el soneto. En el primer caso, el verso encierra la oración que define por primera vez a la divinidad: “Él es la luz, lo negro y lo amarillo” (v. 4). El segundo parece reafirmar de forma concreta y monstruosa lo que se presentó de forma más bien abstracta en el primero: “Las negras hidras y los tigres rojos” (v. 8).

Finalmente, consideraré otra forma en la que este poema ambiciona referirse a todo: a través de sus relaciones intertextuales. Evidentemente, ésta es propiedad de casi todo texto, literario o no. No obstante, el tema del poema hace que se entrecruce con textos de ambiciones similares. En un sentido, sin embargo, las posibilidades de establecer conexiones intertextuales dependen de los lectores y son, así, potencialmente inagotables. Por ejemplo, la aseveración *Él es la luz* puede recordar el primer acto creativo del dios cristiano, según el Génesis: “Dijo Dios: ‘Haya luz’, y hubo luz” (1:3). Por otro lado, en el *Svetasvatara Upanishad*, se dice acerca de la unidad fundamental que lo es todo y lo trasciende todo: “This great being has a thousand heads, a thousand eyes, and a thousand feet. He envelops the universe” (*Upanishads*, 2002: 142). No sólo la omnipresencia de esta entidad la vincula con “Él”; también, sus múltiples ojos. También sus múltiples cabezas, que lo vinculan con la hidra del verso 8.

Dada la multiplicidad de alusiones posibles, me ceñiré a explorar algunas que me parecen relevantes, y que provienen de la poesía en lengua inglesa. En el libro que Borges escribió con Alicia Jurado y que se titula *Qué es el budismo*, se citan dos estrofas del poema “Brahma” de Ralph Waldo Emerson (Borges y Jurado, 1991: 735), que cito a continuación íntegro:

*If the red slayer thinks he slays,
 Or if the slain thinks he is slain,
 They know not well the subtle ways
 I keep, and pass, and turn away.*

*Far or forgot to me is near
Shadow and sunlight are the same;
The vanished gods to me appear;
And one to me are shame and fame.*

*They reckon ill who leave me out;
When me they fly, I am the wings;
I am the doubter and the doubt,
And I the hymn the Brahmin sings.*

*The strong gods pine for mine abode,
And pine in vain the sacred Seven;
But thou, meek lover of the good!
Find me, and turn thy back on heaven.* (Emerson, 2001)

Como “Él”, el poema es un monólogo dramático, una composición con una voz poética que pertenece a un personaje imaginado. En este caso, se trata del dios creador del universo, según antiguas doctrinas religiosas de la India. Como en “Él”, la voz poética lo incluye todo. Igualmente, la totalidad se manifiesta dentro de la brevedad —en este caso, en dieciséis versos—. No obstante, creo que el poema de Borges nos involucra de mejor manera con esa totalidad que el de Emerson, gracias al eficaz uso de los pronombres en el del argentino. En los últimos versos del poema de Emerson, Brahma invita a un sujeto apostrofado (*thou*) a buscarlo. Las declaraciones de Caín sugieren que tal búsqueda es innecesaria, en la medida en que cualquiera de nosotros ya es la divinidad (“Por mí el eterno / Sabe el sabor del fuego del infierno”).

El personaje de Caín, por otro lado, cuenta con interesantes antecedentes en el Romanticismo inglés. Me parece que no podemos evitar considerar por lo menos uno. Entre 1826 y 1827, William Blake pintó el cuadro *Cain Fleeing* (Klonsky, 1977: 108). El poema evoca varios aspectos de la pintura. En ella, un Caín aterrado huye de la escena del crimen. Su rostro, en una pose que anticipa la de *Skrik* de Edvard Munch, está rodeada de llamas. El paisaje abunda en dos colores: el negro y el amarillo. El sol es de un rojo intenso. Otra mención merece también Robert Browning. En su libro *Dramatis Personae* se halla el monólogo dramático “Caliban upon Setebos; or, Natural Theology in The Island”. Al poema lo acompaña el siguiente epígrafe: “Thou thoughtest I was altogether such a one as thyself” (Browning, 1996: 805). Éste pertenece al libro de los Salmos, a un pasaje (50:21) en el que dios increpa a los malvados, que

creen que él es como ellos. En el poema de Browning, Calibán, el complejo villano de *The Tempest*, imagina que su divinidad, Setebos, es perversa y cobarde como él mismo. La relación del poema con el epígrafe, sin embargo, es ambigua, en cuanto que la personalidad de Setebos es ambigua. Por un lado, es la deidad perversa de la madre de Calibán, la bruja Sycorax; por otro, en la realidad es un dios patagónico naturalmente visto por los europeos como un demonio (Shakespeare, 1999: 176).

Desde este punto de vista, vale la pena, por último, considerar el breve comentario que acompaña al poema en la edición anotada de la obra de Borges. Según la nota, Caín alivia su sensación de ser perseguido por la divinidad con “la ilusión de que, gracias a él, Dios haya conocido el infierno” (Costa Picazo, 2010: 548). La palabra que resalta es, por supuesto, *ilusión*. La interpretemos como ‘esperanza’ o ‘fantasía’, sugiere que las palabras de Caín no tienen autoridad alguna. Ésta es, por supuesto, otra interpretación del poema, aunque me parece menos interesante que la que he descrito aquí. No obstante, no niego su posibilidad e incluso creo que puede enriquecer el presente artículo. Si el poema acepta las dos lecturas y otras, ello no es más que una manifestación de la multiplicidad del poema, y de la riqueza del texto literario en general. El texto puede ser interpretado como una expresión del panteísmo y, a la vez, como su negación, si lo consideramos desde la perspectiva de la posible influencia de Browning (también ambigua) y de la nota de la edición citada de la obra de Borges.

Pero no es mi intención estar de acuerdo o no con el panteísmo de Caín o con el posible panteísmo de Borges. Mi intención ha sido explorar las formas en las que Borges se acercó en su práctica poética al problema de crear el poema total, después de una cierta insatisfacción con un método whitmaniano: el de la enumeración. Como podemos ver, el método se sigue usando, pero se subordina o combina con otros, igualmente importantes. En primer lugar, la frecuente práctica del soneto inglés, con su pareado final, le da la oportunidad al argentino de expresar con concisión y contundencia un tema de vastas proporciones. Por otro lado, también vale la pena considerar el valor del monólogo dramático en un poema de este tipo. En la medida en la que el monólogo representa el pensamiento de un individuo imaginado, parecería poco apropiado para explorar la esencial identidad de todos. No obstante, la forma poética puede servir también para explorar precisamente nuestras afinidades, a pesar de las aparentes diferencias. “Él” explora esta posibilidad hasta límites en apariencia absurdos.

Finalmente, cabe decir que acaso el interés de Borges por los monólogos de Browning en su poesía de madurez implique otra nueva forma de relacionarse con Whitman. Para Borges, lo más interesante del poeta estadounidense no era, como hemos visto, la técnica de la enumeración, sino la creación de un personaje que incluye a toda la humanidad. Dice en “Nota sobre Walt Whitman”:

El panteísmo ha divulgado un tipo de frases en las que se declara que Dios es diversas cosas contradictorias o (mejor aún) misceláneas. Su prototipo es éste: “El rito soy, la ofrenda soy, la libación de manteca soy, el fuego soy” [...]. Walt Whitman renovó ese procedimiento. No lo ejerció, como otros, para definir la divinidad o para jugar con las “simpatías o diferencias” de las palabras; quiso identificarse, con una suerte de ternura feroz, con todos los hombres. (Borges, 1974e: 251)

El monólogo dramático ofrece una técnica poética que permite trascender el recurso prototípico del panteísmo: la lista que define a su sujeto de las formas más diversas. En lugar de eso, permite incorporar la multiplicidad a través de la creación de voces poéticas que son *personae* (máscaras) de sujetos imaginados. En cualquier caso, parece claro que, durante su carrera como escritor, Borges siguió interesado en el tema y que lo manejó de formas que incorporaban y transformaban en diferente medida sus intereses y sus lecturas. Me parece que es patente también la riqueza y complejidad de la poesía de Borges. El presente artículo tiene como propósito abrir una puerta al análisis de esas formas en la poesía del argentino, y también de profundizar en la fascinante profundidad de su poesía.

Referencias bibliográficas

ALAZRAKI, Jaime. (1986). “Enumerations as Evocations: On the Use of a Device in Borges’ Latest Poetry”. En Carlos Cortínez (Ed.), *Borges the Poet* (pp. 149-157). The University of Arkansas Press.

- ALAZRAKI, Jaime. (1988). “Outside and inside The Mirror in Borges’ Poetry”. En *Borges and The Kabbalah and Other Essays on His Fiction and Poetry* (pp. 107-115). G. K. Hall.
- BORGES, Jorge Luis. (1923). “A quien leyere”. En *Fervor de Buenos Aires* (s.p.). Serrantes.
- BORGES, Jorge Luis. (1974a [1945]). “El Aleph”. En *Obras completas 1923-1972* (pp. 617-628). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1974b [1965]). “Él”. En *Obras completas 1923-1972* (p. 898). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1974c [1949]). “La escritura del dios”. En *Obras completas 1923-1972* (pp. 596-599). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1974d [1953]). “Mateo, XXV, 30”. En *Obras completas 1923-1972* (p. 874). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1974e [1947]). “Nota sobre Walt Whitman”. En *Obras completas 1923-1972* (pp. 249-253). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1974f [1944]). “Prólogo”. [Prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan*]. En *Obras completas 1923-1972* (p. 429). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1974g [1972]). “Prólogo” [Prólogo a *El oro de los tigres*]. En *Obras completas 1923-1972* (p. 1081). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1989a [1975]). “Epílogo” [Epílogo a *El libro de arena*]. En *Obras completas 1975-1985* (p. 72-73). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1989b [1981]). “Unas notas” [Notas a *La cifra*]. En *Obras completas 1975-1985* (p. 340). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1989c [1977]). “Epílogo” [Epílogo a *Historia de la noche*]. En *Obras completas 1975-1985* (p. 202). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1989d [1975]). “Undr”. En *Obras completas 1975-1985* (pp. 48-51). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1997 [1922]). “Forjadura”. En *Textos recobrados 1919-1929*. (p. 161). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis; JURADO, Alicia. (1991 [1976]). *Qué es el budismo*. En *Obras completas en colaboración*. (pp. 719-781). Emecé.
- BROWNING, Robert. (1996). “Caliban upon Setebos, or Natural Theology in The Island”. En John Pettigrew (Ed.), *Robert Browning: The Poems*, Vol. 1 (pp. 805-812). Penguin Books.

- CERVERA SALINAS, Vicente. (2011). “El universo sensitivo del verbo poético: Borges y el ‘olor de la carpintería’”. *Cartaphilus*, (9), 98-110. <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/142521/127831>.
- COSTA PICAZO, Rolando. (2010). “Notas a ‘Él’”. En Jorge Luis Borges, *Obras completas: edición crítica*, Vol. 2 (Rolando Costa Picazo, Ed.) (pp. 546-548). Emecé.
- CULLER, Jonathan. (2015). *Theory of the Lyric*. Harvard University Press.
- EMERSON, Ralph Waldo. (2001). “Brahma”. En Joel Porte y Sandra Morris (Eds.), *Emerson’s Prose and Poetry* (pp. 464-465). Norton.
- FERRATER MORA, José. (2009). *Diccionario de Filosofía*. Ariel.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Arturo. (2013). “The Aleph”. En Edwin Williamson (Ed.), *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges* (pp. 123-136). Cambridge University Press.
- HELFT, Nicolás. (1997). *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*. Fondo de Cultura Económica.
- KLONSKY, Milton. (1977). *William Blake. The Seer and His Visions*. Harmony Books.
- KRISTAL, Efraín. (2013). “The Book of Sand and Shakespeare’s Memory”. En Edwin Williamson (Ed.), *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges* (pp. 160-171). Cambridge University Press.
- OLEA FRANCO, Rafael. (2013). “The Early Poetry (1923-1929)”. En Edwin Williamson (Ed.), *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges* (pp. 172-185). Cambridge University Press.
- ONIONS, Charles Talbot. (1966). *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford.
- SHAKESPEARE, William. (1999). *The Tempest* (Virginia Mason Vaughan y Aldent T. Vaughan, Eds.). The Arden Shakespeare.
- TOMASSINI, Graciela. (2017). “Borges: la opción por la brevedad”. En José Luis Moure (Ed.), *Borges esencial* (pp. CXIX-CXX). Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española.
- UPANISHADS. (2002). Signet Classics.
- WILSON, Jason. (2013). “The Late Poetry (1960-1985)”. En Edwin Williamson (Ed.), *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges* (pp. 186-200). Cambridge University Press.