

BORGES, BROWNING Y EL LECTOR: LOS GOLEMS DEL GOLEM

Gabriel Linares
Universidad Nacional Autónoma de México

Cuando uno lee las obras de Jorge Luis Borges no puede evitar pensar que ese hombre que las escribió fue un anglófilo impenitente. Como se sabe, el escritor argentino fue titular de la cátedra de Literatura Inglesa y Norteamericana en la Universidad de Buenos Aires.¹ Las transcripciones que de uno de sus cursos llevaron a cabo Martín Arias y Martín Hadis y que publicaron en el libro *Borges profesor* muestran, sin embargo, un paisaje que merece algún comentario. Las clases del curso recuerdan esos mapas antiguos en los que el mundo, los continentes, los países aparecen extrañamente deformados.² Como en muchos de tales mapas, dichas deformaciones parecen tener que ver con los intereses particulares de su autor. De las veinticinco clases, las primeras siete están dedicadas a la literatura anglosajona, después, el profesor Borges salta (y se salta a los que convencionalmente han sido considerados los grandes poetas ingleses, Chaucer, Spenser, Shakespeare y Milton) y llega al siglo XVIII, al que dedica tres clases en las que se concentra en el crítico Samuel Johnson y en su biógrafo James Boswell. El resto de las clases —quince en total— están dedicadas a escritores del siglo XIX, desde James Macpherson hasta Robert Louis Stevenson. Tal desequilibrio puede explicarse de muchas formas, pero nos recuerda también que la visión que Borges parecía tener de la literatura inglesa era idiosincrática y que le interesaban más que nada los dos periodos favorecidos en su curso.

La obra del escritor argentino manifiesta claramente la presencia de la literatura inglesa, no sólo en la medida en que menciona a numerosos autores de esta tradición, sino porque de alguna manera adopta formas y recursos provenientes de los escritores ingleses. Podemos mencionar como ejemplos de esto su preferencia por la ennumeración caótica, que adopta en buena medida de Whitman, o sus sonetos, que en sus rimas recuerdan más el soneto shakespeariano que el español. Sin embargo, la adopción de estas formas y de otras (entre ellas, del monólogo dramático victoriano, del que hablaremos en el presente artículo) no parece resultar en textos que imiten las convenciones que recogen, sino que las transforman y las cuestionan.³

Se suele pensar que el ejercicio de la traducción implica ser fiel a un original. Esto no siempre fue necesariamente así. En la *Introducción a la literatura inglesa* que Jorge Luis Borges escribió con la colaboración de María Esther Vázquez podemos leer las siguientes oraciones acerca del poeta medieval inglés Geoffrey Chaucer, escritor de los *Canterbury Tales*: “El francés, el latín y, con ciertas reservas, el italiano le eran familiares. [...] Un colega francés lo saludó con el título de ‘gran traductor.’ La traducción, en la Edad Media, no era un ejercicio filológico realizado con la ayuda de un diccionario [...]; era una recreación estética” (*Obras completas en colaboración* 814-815). Yo me atrevería a decir que lo que la obra borgesiana recoge de la literatura inglesa en numerosas ocasiones es precisamente una traducción de este tipo: un ejercicio de “recreación estética.” Por medio de esta práctica, no sólo se adoptan nuevas formas

a la literatura en español, sino que se modifica nuestra manera de percibir otras literaturas, entre ellas, la inglesa.

A esto parece referirse Beatriz Sarlo cuando escribe, “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 [...] Desde un margen, Borges logra que su literatura dialogue de igual a igual con la literatura inglesa. Hace del margen una estética” (16). Se podría decir, parafraseando a Sarlo, que crear una tradición literaria implica, entre otras cosas, llevar a cabo conscientemente un acto de lectura sesgada, de traducción o recreación estética que nos hace ver desde otro punto de vista otras tradiciones y a sus autores.

Esta idea, por supuesto, aparece expresada en numerosos textos de Borges. En el presente texto, quisiera empezar por referirme al célebre ensayo “Kafka y sus precursores,” del libro *Otras inquisiciones*. En este ensayo, se hace referencia a diversos textos que parecen manifestar una semejanza con la obra del escritor checo. Todos ellos se caracterizan por describir situaciones en las cuales es imposible avanzar hacia algún objetivo, sea éste físico o intelectual. Uno de los textos mencionados es el poema “Fears and Scruples” del victoriano Robert Browning (1812-1889). En dicho poema, “Un hombre tiene, o cree tener, un amigo famoso. Nunca lo ha visto, y el hecho es que éste no ha podido, hasta el día de hoy, ayudarlo, pero se cuentan rasgos suyos muy nobles, y circulan cartas auténticas. Hay quien pone en duda los rasgos, y los grafólogos afirman la apocrifidad de las cartas. El hombre, en el último verso, pregunta: ‘¿Y si este amigo fuera Dios?’” (*Obras completas* 711). El ensayo de Borges concluye con unas oraciones que se han vuelto famosas entre sus estudiosos: “El poema ‘Fears and Scruples’ de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como nosotros ahora lo leemos. [...] El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (*Obras completas* 711-712). El presente ensayo tiene como objetivo describir en detalle como un poema de Borges, “Él,” publicado por primera vez en 1961 (Helft 150), afina y desvía nuestra lectura de “Fears and Scruples” de Robert Browning, publicado en 1876 (Browning 446).

El nombre de Browning es una discreta pero constante referencia en la obra de Borges. Aparte de la mención en el ensayo sobre Kafka, el nombre del poeta victoriano está asociado al “Poema conjetural,” uno de los más famosos de Borges y, si hemos de creerle, uno de sus favoritos.⁴ Dice el prólogo del poemario *El otro el mismo*: “En el ‘Poema conjetural’ se advertirá la influencia de los monólogos dramáticos de Robert Browning” (*Obras completas* 858). El “monólogo dramático” es un tipo de poema en el cual la voz poética es una *persona*, es decir, para los términos de este ensayo, un personaje de características más o menos aparentes y que no se identifica por nombre con el autor del poema.⁵ Dice Borges en su *Introducción a la literatura inglesa*: “Más que los problemas abstractos [a Browning] le interesaban los individuos. Cultivó los monólogos dramáticos; personajes imaginarios o reales, Napoleón III o Calibán, se muestran o se justifican” (*Obras completas en colaboración* 841). En algunos monólogos, se proporciona todo tipo de información acerca de los personajes. En otros, la caracterización es débil.

“Fears and Scruples” podría contarse entre estos últimos. Lo que permite fijar al hablante lírico como *persona* es tal vez el hecho de que la situación parece lo suficientemente extraña como para que la consideremos ficticia. El tema del poema, la capacidad o incapacidad del individuo para conocer a la divinidad, ya había sido explorado por Browning en otros poemas, algunos de ellos célebres en la tradición inglesa, como “Johannes Agricola in Meditation,” “Cleon” o “Caliban upon Setebos.” La descripción que Borges hace del poema en el ensayo sobre Kafka, ya citado anteriormente, es bastante adecuada. Las cartas del “amigo” que guarda la *persona* del poema, y los hechos que sobre él se cuentan son puestos en duda por “ellos,” un pronombre que abarca realmente a todos los que rodean a la *persona*. Véanse las estrofas 5 y 6 (*The Poems* 2:446, vv. 16-24):

“Letters” (hear them!) “You a judge of writing?
Ask the experts! –How they shake the head
O’er these characters, your friend’s inditing—
Call them forgery from A to Z.

“Actions? Where’s your certain proof?” (they bother)
“He, of all you find so great and good,
He, he only, claims this, that, the other
Action –claimed by men, a multitude?”

La *persona*, sin embargo, persiste en creer en la existencia de su “amigo” pero su fe ahora es tambaleante. Lo único que le queda en la estrofa 8 (*The Poems* 2:447, vv. 29-32) es agradecimiento por una supuesta “verdad” cuya autenticidad no es verificable:

Never mind! Though foolishness may flout me,
One thing’s sure enough: ’tis neither frost,
No, nor fire, shall freeze or burn from out of me
Thanks for truth –though falsehood, gained –though lost.

Los primeros versos de la estrofa expresan una seguridad absoluta. La imperativa primera frase, con su signo de exclamación, parece enfática en su rechazo de los argumentos de los adversarios de la *persona*; este rechazo se ve reforzado por la hipérbolica y acaso por esa innecesaria declaración de que ni el frío ni el calor extremos han de provocar cambio alguno en ella. Esta convicción, sin embargo, es negada por el tartamudeo del último verso.

Al final del poema, la *persona* se muestra confundida no ante la existencia, sino ante la identidad de la divinidad, de existir ésta. Cito las tres últimas estrofas (*The Poems* 2:447, vv. 37-48) del texto de Browning:

Ah, but there’s a menace someone utters!
“What if and your friend at home play tricks?
Peep at hide-and-seek behind the shutters?
Mean your eyes should pierce through solid bricks?”

“What and if he, frowning, wake you, dreamy?
Lay on you the blame that bricks –conceal?
Say ‘At least I saw who did not see me,
Does see now, and presently shall feel?’”

“Why, that makes your friend a monster!” say you:
“Had his house no window? At first nod,
Would you not have hailed him?” Hush, I pray you!
What if this friend happen to be –God?

“Ellos” introducen un elemento adicional de duda, en el que la cuestión ya no es si el “amigo” existe o no existe, sino que sugieren la posibilidad de que el desconocido sea una entidad poderosa y cruel, que espera castigar a su amigo por no haberlo visto (el énfasis en el sentido de la vista es interesante, como se verá cuando lleguemos al poema de Borges). Aquello que separa a la *persona* de su “amigo” se expresa por medio de la imagen de una casa. A través de sus ventanas, el amigo observa a la *persona*, pero ésta no puede verlo (vv. 38-40 y 42). El poema ha sido descrito como una alegoría de la duda religiosa y la tambaleante fe en Dios posterior al darwinismo.⁶ Casi cien años después, Borges escribió un monólogo dramático que, me parece, puede invitarnos a leer el poema de Browning como una alegoría de las relaciones entre autor y lector.

Borges escribió alrededor de cuarenta poemas que pueden ser descritos y estudiados provechosamente como monólogos dramáticos.⁷ Uno de ellos es el titulado “Él” (*Obras completas* 898) 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 soneto en inglés, es decir, tres cuartetos y un pareado final):

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.

La voz del poema se articula en principio más que como una *persona* (una entidad con identidad, provista de nombre y palabras que se refieren a su presencia física en el mundo, vinculada de algún modo a otros

seres) como una simple actitud. Ello posibilita que el texto se lea como un poema lírico en principio, o sea, como uno en el cual aceptamos convencionalmente que la voz nos hablará de comentar una verdad superior y profética.

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 define a esta versión de Dios 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,” mientras que 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.” La palabra “rojos,” por otro lado, está asociada con la palabra “ojos” por la rima de los versos 5 y 8. “Rojos” se convierte entonces en un eco de una palabra que se repite otras dos veces, en los versos 6 y 7. Éste énfasis en los ojos, como ya se ha dicho, no debe sorprendernos. Caracteriza a Dios como un monstruo hecho de ojos, una criatura que la obra de Borges visitó en más de una ocasión.⁸ Por otro lado, recuerda la caracterización del “amigo” del poema de Browning: el ser que ve sin ser visto. Como Baldanders, la criatura proteica del *Libro de seres imaginarios*, no es posible fijar la divinidad descrita en una imagen; si el símbolo de la recién mencionada criatura es la “inconstante luna” (*Obras completas en colaboración* 591), el Dios del poema es de hecho “las mutaciones de la luna,” con todas las connotaciones de inestabilidad y locura del satélite.

Sin embargo, los últimos dos versos me parecen lo más interesante del poema; los 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; se identifica con el asesino de Abel; el hecho de que esta información se incluya en un dístico puede aumentar nuestra sorpresa. Pero ¿cómo cambia todo esto nuestra interpretación de la versión extrema del panteísmo expuesta en los primeros doce versos del poema? 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 implica necesariamente la ausencia de Dios y, por lo tanto, Caín no sabe de lo que habla; en este caso se puede decir que el Dios del que 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 semejanza. Insisto en que ninguna de las interpretaciones me parece necesariamente más válida que otra. Más bien, cada una nos da el perfil de un lector determinado; en la primera, se trata de un lector *maudit*, educado en los oscuros secretos de los poetas románticos y los simbolistas 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 Caín se crea una imagen de Dios, el lector se crea una de Caín y puede incluso ir más lejos creando un Borges a su medida, si atribuye su propia interpretación a la voluntad del

autor. Entre la pluralidad de significados, el lector puede elegir una interpretación. El texto de Borges nos revela a un lector que no sólo es creador de significados, sino de identidades. 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” (78). De acuerdo con lo que se ha dicho aquí ese golem no es sólo la interpretación “coherente” de un texto, sino la construcción provisional de un personaje, de un lector, de nosotros mismos.

El lector, en el poema de Borges, se encuentra en una posición similar a la de la *persona* en el poema de Browning. Pero mientras la *persona* se halla, por lo menos, ante dos formas diferentes de pensar en su “amigo,” el lector de “Él” se encuentra ante la posibilidad de pensar de dos formas diferentes sobre Caín, sobre el Dios que describe, y también sobre el escritor y sobre sí mismo. El poema de Borges desplaza el dilema desde la *persona* hasta el lector. Pero este desplazamiento nos permite, a su vez, leer el poema de Browning como una “alegoría” de la relación entre lector y autor. La *persona* del poema de Browning es en realidad un lector apasionado, pero perplejo ante el significado de la obra de un autor que para él es “toda la literatura.”

El poema “House” de Browning, publicado en el mismo libro de poemas que “Fears and Scruples” puede servir para apoyar esta opinión. En ambos textos, la palabra “casa” tiene un significado similar. Como hemos visto, en “Fears and Scruples” la palabra expresa el lugar desde el cual la entidad no identificada mantiene su privacidad y desde el que observa a la *persona*. Pero, ¿qué lugar puede ser éste? Desde una lectura “teológica,” se podría tratar de la dimensión en la cual habita la divinidad y a la cual llamamos Cielo. Cuando leemos “Fears and Scruples” como una alegoría de los procesos de lectura, puede parecer menos claro qué representa esta “casa.” Sin embargo, el poema “House” nos permite identificarla con cierto tipo de texto, específicamente, con el monólogo dramático.

“House” es un poema también típico de Browning. A lo largo de los años, el poeta británico escribió textos en los que respondía a las críticas de sus detractores (véanse, por ejemplo, “One Word More” y “Shop”). Éstos principalmente cuestionaban el uso del monólogo dramático, y presionaban al poeta para que escribiera poemas líricos convencionales en los que hablara de sus sentimientos en propia persona. Para defender su derecho a escribir poemas “dramáticos,” Robert Browning usa la imagen de la casa para hablar de la distancia creada por los poemas entre el autor y su lector. Transcribo a continuación las estrofas 9 y 10 (*The Poems* 2:439, vv. 33-40), con las que concluye el poema:

Outside should suffice for evidence:
 And whoso desires to penetrate
Deeper, must dive by the spirit-sense—
 No optics like your, at any rate!

“Hoity toity! A street to explore,
 Your house the exception! ‘With this same key

Shakespeare unlocked his heart', once more!"
Did Shakespeare? If so, the less Shakespeare he!

La oración "With this same key Shakespeare unlocked his heart" es una cita casi textual del soneto "Scorn not the Sonnet," de William Wordsworth (1770-1850), poeta considerado tradicionalmente el mayor de los románticos ingleses.⁹ Wordsworth defiende el soneto escribiendo un soneto, pero su defensa no se basa necesariamente en las virtudes formales de este tipo de poema. Como las oraciones citadas por Browning sugieren, el soneto es alabado porque, en opinión de Wordsworth, sirve al poeta para expresar sus sentimientos. Mientras que la poesía de Browning es una casa cerrada ("A street to explore / Your house the exception!"), el soneto de Wordsworth sugiere que los sonetos de Shakespeare son una llave para acceder a la mente del poeta.

El énfasis en Shakespeare es esencial aquí. Hagamos un poco de historia. Treinta años después de la muerte del poeta romántico Percy Bysshe Shelley, cuya obra es una influencia decisiva en la obra de Browning, Browning fue invitado a escribir un prólogo a unas supuestas cartas de Shelley. En el ensayo, conocido como "Essay on Shelley," uno de los pocos textos críticos del poeta victoriano, Browning establece una distinción entre dos tipos de poetas, el subjetivo, cuyo poeta representativo es el mismo Shelley, y el objetivo, cuyo prototipo es Shakespeare. El objetivo nos presenta situaciones que podríamos llamar dramáticas, en las cuales el autor está ausente y de las cuales deducimos un significado que no es explícito en el texto.¹⁰ El subjetivo, por otro lado, nos presenta una visión que le ha sido revelada por la divinidad y que no puede expresar sin hablar de su experiencia emocional.¹¹ Browning, por supuesto, se consideraba un poeta objetivo. En este contexto, "House" es un poema en el que Browning reitera esta filiación. La *persona* de "Fears and Scruples" sería, entonces, uno de sus críticos. Su angustia parte del deseo de tener evidencia cierta de la identidad del autor cuyas "cartas" posee.

El poema es, entonces, una sátira de Browning contra sus críticos. Sin embargo, hay una palabra del poema que puede llevarnos a entenderlo no sólo como una descripción de la angustia del lector ante el poeta objetivo, sino de la del lector ante la sospecha de que el poeta subjetivo es también objetivo. La palabra que es la "llave" para este tipo de lectura es "letters." Aquí es conveniente recordar no sólo que la *persona* de "Fears and Scruples" tiene unas cartas de su "amigo," que los detractores declaran falsas, sino que Browning escribió una introducción (el "Essay on Shelley") para unas cartas de este autor que resultaron ser falsificaciones: "The 'Introductory Essay' [the 'Essay on Shelley'] was published by Edward Moxon in *Letters of Percy Bysshe Shelley*, a book swiftly withdrawn from publication when the letters were discovered to be forgeries" (*The Poems* 1:999).

La relación entre Browning y los textos de su precursor (a quien no conoció personalmente) no fue fácil. El poeta victoriano se inició escribiendo *Pauline*, un poema que imitaba el estilo profético de Shelley. El texto, sin embargo, fue duramente atacado, entre otros, por John Stuart Mill, por dejarse llevar por este estilo.¹² A partir de ese momento, Browning se dedicaría a explorar las posibilidades de escribir una poesía que se apartara de los cánones del romanticismo convencional. El resultado de tal exploración es, en buena medida, el desarrollo del monólogo dramático. Acaso es posible decir que las

cartas de la *persona* de “Fears and Scruples” no sólo son las cartas falsas de Shelley; posiblemente estas “cartas” sean una metonimia de toda la obra de Shelley; desde este punto de vista, la angustia de la *persona* del poema representa la desconfianza mezclada de admiración que Browning podía sentir hacia el poeta aparentemente “subjetivo” que lo había llevado a explorar los caminos de la “objetividad.”¹³

And yet, and yet... Percatémonos de que las lecturas propuestas aquí no hacen más que reflejar las que hemos propuesto de “Él.” Si el poema de Browning es una alegoría de la lectura, nosotros somos (yo soy) la *persona* de “Fears and Scruples.” Como ésta, parezco determinado por los textos. Curiosamente, creo que no comparto su angustia. La lectura que he propuesto es también mía. Si yo soy un producto de Browning y de Borges, ellos son productos, creaciones, golems míos, en la medida en la que llevo a cabo la lectura que sugiero. Pero esto no me condena al solipsismo, puesto que, repito, yo también soy un golem de ellos o, como diría Rimbaud, “Je suis un autre.” Somos creadores tanto de nosotros mismos como de otros.

Esto, me parece, implica una responsabilidad, pero no necesariamente la angustia de la *persona* de “Fears and Scruples.” Si el otro es mi creador, me puede parecer justo que él deba de ser responsable ante su creación. Pero, entonces, yo tengo una responsabilidad similar. Dentro de esa responsabilidad mutua se ejerce nuestra capacidad de creación del otro de la que, a final de cuentas, sospecho que es imposible escapar. Borges parece haberlo expresado así en otro de sus poemas, “Signos.” Hay un epígrafe al principio de este 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” (*Obra poética* 500). 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). 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
o aquel enigma que indagaste en vano
a lo largo del tiempo y de sus días. (vv. 1-10)

La campana podría, sin mucho esfuerzo, ser cualquier cosa; incluso, el símbolo de este trabajo, pero el último verso dice: “Puedo ser todo. Déjame en la sombra.” Esto, por supuesto, es una imposibilidad, porque, como en el cuadro de Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, lo que resulta de la lectura del poema es la imagen de una campana sugerida a nuestra mente por un conjunto de oraciones; se trata,

además, de una campana en el grado máximo de humanización gracias a su don del habla. La única manera en que la campana puede no ser conceptualizada es si no es percibida. 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 hacerlo.

La idea de apropiación implícita en todo esto puede espantarnos, pero la apropiación que hacemos de alguien no necesariamente lo mata, también le da vida. Ambos procesos son perceptibles en “Brunanburh, 937, a. D.” La *persona* del poema es definida en unas notas 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” (*Obra poética* 460). 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” (vv. 1-6):

Nadie a tu lado.

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. (*Obra poética* 442)

La precisión –o frialdad– con la que el hecho es descrito, así como el que el hombre muerto pertenezca ahora a un animal 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. (*Obra poética* 442, vv. 1 y 7-11)

El poema inicia 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 *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 esposo 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 sentido lo que otros seres humanos sienten. 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).

Se me podrá decir que de poco sirve humanizar a alguien después de haberlo matado. Y estoy parcialmente de acuerdo con esa opinión. Sin embargo, más vale reconocer la humanidad de alguien después de su muerte que no reconocerla nunca (por otro lado, tal vez no todo mundo merece ser traído de entre los muertos). Esto, por lo menos, puede hacer más humano al asesino, lo cual puede ser importante. Lo mejor, desde luego, sería apropiarnos del otro humanizándolo antes que matarlo. Por otro lado, están los que ya están muertos y nos ayudan a volvernos más humanos, como Borges, al que seguimos creando después de veinte años.

Obras citadas

- Arias, Martín y Martín Hadis. Eds. *Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000.
- Bastos, María Luisa. “Whitman as inscribed in Borges.” Trans. Daniel Balderston y María Luisa Bastos. *Borges, the Poet*. Ed. Carlos Cortínez. Fayetteville: The University of Arkansas Press, 1986.
- Borges, Jorge Luis. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1977.
- . *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- , y Margarita Guerrero. *El libro de los seres imaginarios. Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1979.
- , y María Esther Vázquez. *Introducción a la literatura inglesa. Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1979.
- Browning, Robert. *The Poems*. Ed. John Pettigrew. 2 vols. Harmondsworth: Penguin Books, 1981.
- Byron, Glennis. *Dramatic Monologue*. London: Routledge, 2003.
- Cervera Salinas, Vicente. *La poesía de Jorge Luis Borges. Historia de una eternidad*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992.
- DeVane, William Clyde. *A Browning Handbook*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1955.
- Helft, Nicolás. *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*. Buenos Aires: FCE, 1997.
- Hernández Martín, Jorge. “Kabbalistic Borges and Textual Golems.” *Variaciones Borges*. 10 (2000): 65-78.
- Jones, Julie. “Borges and Browning: A Dramatic Dialogue.” *Borges, the Poet*. Ed. Carlos Cortínez. Fayetteville: The University of Arkansas Press, 1986. 207-218.

- Linares González, Gabriel Enrique. "Un juego con espejos que se desplazan: un análisis de los monólogos dramáticos de Jorge Luis Borges." Tesis doctoral. El Colegio de México, 2003.
- Mill, John Stuart. "A Note on *Pauline*." *Browning: Men and Women and other Poems*. Ed. J. R. Watson. Houndmills: Macmillan, 1974. 51-52.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*. New York: E. P. Dutton, 1978.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires: Ariel, 1998. Trad. de *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*. 1993.
- Woolford, John. "Sources and Resources in Browning's Early Reading." Ed. Isobel Armstrong, *Robert Browning*, Athens, U. S.: Ohio University Press, 1975. 1-46.
- Wordsworth, William. *The Poems*. Ed. John O. Hayden. Vol. 2. New Haven: Yale University Press, 1981.
-

Notas

¹ "The following year [1957], on June 14, he was appointed professor of English and American literature at the Faculty of Philosophy and Letters at the University of Buenos Aires" (Rodríguez Monegal 436).

² Digo "extrañamente" porque, como se sabe, no hay mapa que no sea una deformación de lo que representa. Tal vez estos mapas nos parezcan extravagantes porque sus convenciones de deformación son diferentes de las nuestras.

³ Para las relaciones entre Borges y Whitman, véase, por ejemplo, Bastos 220-224; acerca del soneto, "El arquetipo y el monstruo: patrones de rima en los sonetos de Borges," artículo mío próximo a aparecer en un libro colectivo sobre Borges editado por Rafael Olea y publicado por El Colegio de México.

⁴ Dice Borges en el prólogo a su *Obra poética*: "Tres suertes puede correr un libro de versos: puede ser adjudicado al olvido, puede no dejar una sola línea pero sí una imagen total del hombre que lo hizo, puede legar a las antologías unos pocos poemas. Si el tercero fuera mi caso yo querría sobrevivir en el 'Poema conjetural,' en el 'Poema de los dones,' en 'Everness,' en 'El Golem' y en 'Límites'" (*Obra poética* 16).

⁵ En términos generales, se puede decir que se advierten dos tipos de voces en la poesía de los últimos dos siglos. Por un lado, tendríamos voces que son describibles como "entidades sin identidad." Estas voces tendrían, más que características que las definen espacial o socialmente, actitudes y emociones. Las voces de estos poemas son una característica de lo que llamamos convencionalmente "poesía lírica." Por otro lado, tendríamos voces de las que sería posible decir que son "entidades con identidad." Éstas serían voces cargadas de características y atributos que las harían representaciones de individuos que ocupan un lugar en el espacio, el tiempo y la historia humana. Es a estas voces a las que llamo *personas*. Un caso especial de este tipo de voz sería aquél en el que ésta se identifica con el autor del poema. Aunque se trata de una "entidad con identidad," el hecho de que se identifique con el autor hace que sintamos que los poemas que usan esta clase de voz nos parezcan "líricos," pues consideramos que este tipo de composición transmite los sentimientos del poeta. Es necesario advertir que la definición del monólogo

dramático que se propone aquí debe ser considerada con cuidado. Vale la pena decir dos cosas acerca de ella. En primer lugar, que se presenta de una forma “difusa.” Traduzco con esta palabra el término “fuzzy”, que se usa en lógica para describir elementos que pertenecen a un conjunto “sólo hasta cierto punto” (por ejemplo, el grado de la pertenencia de una persona con poco pelo al conjunto de los calvos). En segundo, es necesario aclarar que la definición proporcionada se considera una “herramienta” y no un “espejo,” algo que vale más por su utilidad que por su posible capacidad para describir con toda exactitud el objeto al que se le aplica. Recuentos de las definiciones de la frase “monólogo dramático” y un intento de definirlo en términos generales se pueden encontrar en Linares González 41-124 y Byron 8-29.

⁶ Transcribo aquí la canónica descripción que hizo del poema uno de los expertos en Browning del siglo pasado, William Clyde DeVane: “The poem has been called a parable [...]. [It] represents the state of Browning’s mind upon matters of faith at his time [...]. The speaker of the poem is assailed by doubts. The ‘letters’ which the speaker has received are meant to stand for the Scriptures, which the higher critics –Strauss, Renan and others— were now calling unauthentic in some cases [...]; and the ‘actions’ of the poem are now represented as being the acts of common humanity. [...] In his plight the speaker still loves the unseen friend, and finds value in his love, though he wishes his friend would confirm his hopes, and though, too, he has to meet the objections raised by some that if his friend does not reveal his sympathy he is a monster” (402-403).

⁷ Los monólogos dramáticos de Borges –como los del resto de los poetas que han practicado la forma en español— han sido escasamente estudiados. Los primeros en tratar el tema y señalar y estudiar algunos de los poemas fueron Jones 207-218 y Cervera Salinas. Un análisis de los cuarenta y un poemas que pueden ser considerados monólogos dramáticos se encuentra en Linares González 125-243.

⁸ Un lugar memorable en el que se menciona a monstruos hechos de ojos en la obra de Borges puede ser, por ejemplo, la descripción de Haniel, Kazfiel, Azriel y Aniel en el *Libro de los seres imaginarios*. Son criaturas descritas por el profeta Ezequiel y por San Juan en el *Apocalipsis*, 4. La descripción de San Juan tal como aparece en el libro de Borges es la siguiente: “y en medio del trono; y al derredor del trono cuatro animales llenos de ojos delante y detrás. [...] y de dentro estaban llenos de ojos; y no tenían reposo día ni noche, diciendo: Santo, Santo, Santo es el Señor Dios Todopoderoso, que era, y que es, y que ha de venir” (*Obras completas en colaboración* 642). A la descripción sigue la siguiente anotación: “Stevenson preguntó que si tales cosas había en el Cielo, qué no habría en el Infierno. Del pasaje anterior del *Apocalipsis* derivó Chesterton su ilustre metáfora de la noche: ‘un monstruo hecho de ojos’” (*Obras completas en colaboración* 642).

⁹ Browning agrega a la frase que cita la palabra “same.” Los tres primeros versos del poema dicen: “Scorn not the Sonnet; Critic, you have frowned,/ Mindless of its just honours; with this key/ Shakespeare unlocked his heart” (Wordsworth 635).

¹⁰ Dice Browning en este “Essay on Shelley”: “Such a poet is properly the ποιητής, the fashioner; and the thing fashioned, his poetry, will of necessity be substantive, projected from himself and distinct” (1001), y más adelante:

“[He will] break up the assumed wholes into parts of independent and unclassed value, careless of the unknown laws for recombining them” (1004).

¹¹ “He [the subjective poet], gifted like the objective poet with the fuller perception of nature and man, is impelled to embody the thing he perceives, not so much with reference to the many below as to the One above him [...] Not what man sees, but what God sees –the *Ideas* of Plato, seeds of creation lying burningly on the Divine Hand— it is towards these that he struggles. [...] He is rather a seer, accordingly, than a fashioner, and what he produces will be less a work than an effluence. That effluence cannot be easily considered in abstraction from his personality –being indeed the very radiance and aroma of his personality, projected from it but not separated” (1002).

¹² Presento a continuación una parte de la crítica de Stuart Mill, que puede parecerse errada de acuerdo con los parámetros de juicio actuales, pero que afectó hondamente a Browning: “I [...] question what part of that self-disdain is not *assumed*. [...] He feels no remorse, but only disappointment; a mind in that state can only be regenerated by some new passion, and I know not what to wish for him but that he may meet with a *real* Pauline” (51-52). Es interesante notar cómo la crítica de Stuart Mill cuestiona precisamente la autenticidad de este poema subjetivo. ¿Por qué no conjeturar que las aseveraciones de Stuart Mill plantaron en el joven poeta la semilla de la duda con respecto a la visión, divina y subjetiva a la vez, de Shelley?

¹³ La desconfianza a la que me refiero concuerda con la siguiente opinión de John Woolford acerca de R. Browning: “Poetry [according to Browning] (‘which ought to create –or *re-animate* something’) is the debased occult. [...] Or alternatively, a pack of lies. [...] This uneasy sense of fraud in the fiction-making process, a black magic of the imagination itself, must account for Browning’s preoccupation with *forgery*” (26).

