

El elemento crítico en la poesía de Borges y de Girri

Elisa Molina

RESUMEN

Examinamos comparativamente la poesía de Jorge Luis Borges y de Alberto Girri en el contexto más amplio de una tendencia poética que, refractaria a las vanguardias estéticas y al resurgimiento neo-romántico de los años 40, indaga inquisitivamente los límites del lenguaje poético y adopta un matiz crítico reflexivo. Reparamos, especialmente, en aquellos poemas que cifran tal exploración en monólogos dramáticos o “tributos” u “homenajes” a referentes del arte y la cultura en los que los autores proyectan sus adhesiones y rechazos.

Palabras clave: poesía argentina, distanciamiento crítico, monólogo dramático.

ABSTRACT

We examine comparatively the poetry of Jorge Luis Borges and Alberto Girri placing them in the wider context of a poetic tendency that it is refractory to avant-garde movements as well as to the neo-romantic tendency of the 40's generation in Argentina and inquires the limits of poetic language. In so doing, this poetics acquires a critical reflective tint. We focus specially on those poems where the exploration is carried out in dramatic monologues, “tributes” or “homages” to artists and cultural characters in which the authors project their adhesion or rejection.

Keywords: Argentine poetry, critical distance, dramatic monologue



En Jorge Luis Borges y Alberto Girri, la interrogación del lenguaje da lugar a una reflexión sobre la tradición lírica, fondo contra el cual se delinearán las figuras que trazan sus respectivas poéticas. “Poesía intelectual”, “lirismo reflexivo” o “poesía de la mente” son nombres con que la crítica ha bautizado esta manera de incorporar al género el movimiento de la conciencia que se objetiva a sí misma y emprende tal interrogación.

Esta orientación se advierte en sus obras cuando se invocan los nombres propios que la representan, sea a través de la mención, alusión u homenaje a figuras de artistas y pensadores, sea a través del recurso al monólogo dramático –introducido por Borges en la poesía argentina–, caso particular y paradigmático tanto de la relación de los autores con el mundo de la cultura y de la poesía, como de las estrategias de distanciamiento de la inmediatez emotiva. La identidad de la propia obra, como la de estos poetas mismos, se pone en juego en un diálogo con el pasado y el presente de su escritura. Así, pues, monólogos dramáticos y poemas que hacen referencia a personajes del mundo del arte constituyen el foco de nuestra atención, habida cuenta de que es este un elemento en común, decisivo para la comprensión de una estética verbal que creció al margen de otras tendencias nucleares en nuestro medio (surrealismo, invencionismo, neo-romanticismo, objetivismo, etc.).

En efecto, Borges y Girri han sido considerados casos inclasificables y es probable que, en buena medida, lo sean. No obstante, nuestro examen intenta mostrar que puede establecerse un diálogo entre sus poéticas –bien diversas entre sí–, sobre la base de similares inquietudes.

La tradición del distanciamiento

En *The Poem of the Mind* (1969), Louis Martz señala dos aspectos en la inflexión poética que, a partir de la obra de John Donne, se encuentran en un sector importante de la poesía del siglo XX: por un lado, que la “poesía de la mente” es una poesía de la vida interior, consciente de un mundo exterior de inestables formas a la deriva y de la necesidad de crear coherencia y sentido; por otro, que es poesía de un yo introspectivo que se presenta como un actor en un escenario (“Prefacio” III). Precisamente este desdoblamiento permite una objetivación y delata las condiciones dramáticas que asume el poema, en el que cabe “el arte del auto-análisis y de la meditación” (7).

Un nuevo yo lírico se construye cuando el poeta se extraña a sí mismo y se analiza: la introspección consiste en esta toma de distancia analítica, giro objetivo en función del cual debe entenderse el desprecio unánime por lo confesional y la invención y búsqueda de una nueva tradición donde hacer pie. La actividad poética se combina con lo ensayístico, evidencia de la contigüidad entre poesía y pensamiento, sea porque este ingresa activamente en la poesía, modelando su dicción, o porque el escritor se afana por aclarar y definir en otro tipo textual cuestiones inherentes al lenguaje de la lírica: su carácter, su función, su alcance. Gobernada por estos intereses, tiene lugar una intensa revisión del pasado y una activa crítica a los contemporáneos: Dante y los poetas provenzales, los metafísicos, el barroco español, Wordsworth, Coleridge, Dickinson aparecen como referentes alternativos de la posibilidad de unificar en la experiencia el impulso afectivo, la imaginación, la percepción y el pensamiento.

En este contexto, se sitúa el recurso a otras voces en las que se proyecta el poeta, sea porque se enmascara en la identidad de otro asumiendo su *persona* (objetivándose en una escena imaginaria, construyéndose en y a través de otra identidad) o porque en la referencia a esa otredad cifra aspectos de una visión del mundo y de la poesía.

El monólogo dramático como sub-género poético

Poetas como Borges, Cernuda, Pound, coinciden en tomar a Robert Browning (1812-1889) como el referente del monólogo dramático. Marlen Gottlieb señala que “el término mismo ‘monólogo dramático’ no aparece antes de finales del s. XIX” (59) y que, incluso a pesar del magisterio de Tennyson, su éxito proviene de las creaciones de Browning y de su posterior influencia en los poetas del siglo XX.

También, Robert Langbaum privilegia en *The Poetry of Experience. The Dramatic*

Monologue in Modern Literary Tradition (1971) a Browning. Para este crítico, lo decisivo del género es la relación que se establece con el lector, quien adopta el punto de vista de la voz que habla en el poema, lo cual determina “nuestra simpatía por el personaje que se expresa”. Esta condición de simpatía (del autor y del lector por el personaje) es “la forma de conocer específicamente romántica”, se trata de una proyección de la emoción, en este caso en otro; “lo que los alemanes llaman *Einführung*” (79), antecedente más que probable, según nuestra opinión, del correlato objetivo de Eliot. Langbaum concibe el género como forma contrapuesta al estilo confesional, pero acentúa el valor de intensidad propia de él; pues, mientras el drama concede a elementos circunstanciales en pro de la mimesis y de lo verosímil, el monólogo dramático, de Browning a Pound, prescinde de “lo superfluo” (82). El conocimiento se presenta como exploración y revelación. Una consideración importante de este crítico se vincula con el problema del conocimiento y de la verdad: los monólogos dramáticos no niegan la existencia de la verdad, sino que plantean que esta depende de “la naturaleza de la teorización y más básicamente de la naturaleza del alma de la cual es una proyección” (115). El relativismo del conocimiento encarnado en personajes de pasiones o circunstancias extraordinarias es la condición necesaria de una forma que privilegia el punto de vista, la perspectiva, y también una de las causas que explica la declinación del poema largo y la preferencia en la lírica del siglo XX de un tipo de poesía breve que procura la súbita y momentánea iluminación.

Finalmente, importa subrayar el carácter de poesía de la experiencia: es la de individuos en crisis con su situación existencial e histórica. Langbaum reflexiona sobre el sentimiento de nuestra época de estar separados de la tradición y se pregunta “¿Por qué una palabra usada para asociar la ortodoxia nos trae el brillo de la novedad?” Su respuesta es que la palabra ha sido usada –más frecuente y enfáticamente en el siglo XX; pero, también, a fines del siglo XIX– para “recordarnos que tradición es lo que no tenemos” (9). Esta condición percibida bajo un sentimiento de orfandad moviliza la búsqueda no solo de una “tradición”, sino, también, de parciales postulaciones de la realidad. Así, el género permite indagar en los monólogos dramáticos de los poetas que consideramos el carácter que asumen esas postulaciones (sean referidas al arte, a la existencia, a la cultura, a la ética) y de qué manera el pasado colabora o no en la alusión a una posible respuesta.

Referencias fragmentarias a otros personajes como forma peculiar de recepción creativa. Metáfora y alegoría

Las frecuentes referencias a personajes ilustres del pasado, sobre todo a poetas o artistas, llaman la atención en la poesía que estudiamos, en particular, por su carácter de fragmento, lo que implica que de la totalidad de la experiencia o de la obra de un autor se selecciona un rasgo o aspecto que, vuelto objeto de interpretación, se incorpora al poema. Si a esta especificidad le sumamos que el tratamiento de ese rasgo es alusivo y no explícito, posibles dimensiones de significado se multiplican según la diversidad de experiencias de los lectores. Lo que se propone como poema es una creación que no oculta su carácter de mediación, el hecho de constituirse en una perspectiva (incluso cuando se exprese en los términos y tonos de la sentencia). En un contexto de radical dispersión, rota la unidireccionalidad que ata el presente a un único pasado, los poetas que estudiamos buscan vincular su experiencia (del mundo, de la vida, de la escritura) con fragmentos reinterpretados de la cultura. Las figuras del pasado funcionan como anclaje de sentido y, según los casos, más o menos provisorio, más o menos paradigmático.

Importa, pues, discernir cómo se reelabora el universo significativo que ofrece una determinada referencia en el contexto de la construcción de la propia poética de los autores; cómo se recontextualiza, sino una entera visión del mundo, sí un fragmento incrustado en el texto nuevo, uno de cuyos rasgos centrales es el de ser conscientes del carácter de ser escritura que pugna por ser realidad y que, en la lucha, cuestiona lo que se ha considerado como “realidad”: “simulacros” es el término fetiche de Borges o “artificios”; “postulaciones” emplea Girri.

En la dinámica significativa de nuestros autores, se pone el acento en el carácter constructivo de la realidad a través de la escritura (la poesía como *poiesis*; el poeta como “hacedor”) y en la fuerte individualidad del artista que ha descubierto o vislumbrado -al igual que el otro que

hace aparecer en el poema- una verdad personal, casi secreta. El poema adopta así la expresión ambigua de un enigma. No es de extrañar, entonces, que en este tipo de poética cobre una importancia fundamental la sintaxis metafórica o alegórica, que es, también, objeto de reflexión en nuestros autores, por fuera del espacio del poema.

En efecto, la reflexión sobre la metáfora resultó un motivo constante en Borges. De ello es prueba temprana no solo su manifiesto del ultraísmo, sino, también, ensayos¹, relatos como “La busca de Averroes”² y conferencias³. Tal interés por dilucidar el valor y el efecto de la metáfora se apoya habitualmente en ejemplos de la producción de otros poetas, considerados a la luz de la concepción que proviene de la tradición aristotélica.

Afirma Ricoeur en *La metáfora viva* (1977) que en la concepción aristotélica “la metáfora produce la captación de una identidad en la diferencia de dos términos” (44) y, citando al filósofo, agrega: “pues, cuando el poeta llama a la vejez brizna de pasto, nos instruye y nos da un conocimiento” (44). “Percibir, contemplar, ver lo semejante tal es en el poeta –nos dice Ricoeur–, pero también en el filósofo, el golpe de genio de la metáfora que unirá la poética a la ontología” (46-47). Esta operación que implica la condensación de dos realidades, se logra a través de un desplazamiento de sentido. La definición aristotélica de la metáfora como “*epiphora* del nombre”, supone un movimiento, un necesario desplazamiento de... hacia... (47) que “da a la aprehensión del género una coloración concreta (...) La idea de que la metáfora pinta lo abstracto bajo los signos de lo concreto ya está allí” (57).

Afirma Borges, en *Historia de la noche* (1977), que “la suerte del poeta es proyectar una emoción, que fue íntima, en una fábula o en una cadencia” (*OC III*; 202). Importa prestar atención a la literalidad de esta declaración para comprender que, en sus monólogos dramáticos, Borges proyecta su emoción al identificarla con lo que aspira a recobrar el vigor de un símbolo, gracias a la particular flexión o entonación. También, Girri se pliega reflexivamente en su poesía⁴ y el lenguaje (sobre todo, el poético) es parejamente puesto bajo examen, pero los efectos de sentido se afirman sobre el recurso a la alegoría. Sobre esta, hemos encontrado, en el estudio que le dedica Angus Fletcher en su obra *Alegoría. Teoría de un modo simbólico* (2002), elementos que nos permiten indagar mejor la poética girriana.

Fletcher rastrea la caracterización del tropo en la retórica antigua y señala que en la *Poética* de Aristóteles puede asociársela a la analogía, definida como “el hecho de que el segundo término sea al primero como el cuarto al tercero; entonces podría usarse el cuarto en vez del segundo o el segundo en vez del cuarto” (78-80). Así, el primer rasgo sería la extensión y el segundo la proporcionalidad, que subraya el sentido figurado al precisarlo, lo cual deja un margen menor a la alusión y por lo tanto a la libre interpretación. Puntualiza, asimismo, una segunda pareja de rasgos: la intencionalidad y la abstracción. La alegoría, al unir intencionalmente metáforas, mitiga la sorpresa y “el todo resulta cada vez más abstraído de la experiencia sensorial” (81).

De lo expuesto, se deducen otros rasgos: el control autorial del significado, la preponderancia del tema sobre la acción (en el caso del drama o de la novela) y la imagen, y la función frecuentemente didáctica que plantea el problema de la valoración (295), todo lo cual, para el autor, no disminuye el carácter estético de la obra, “a través de varios mecanismos que añaden complejidad, siendo el principal de ellos la mirada irónica que recae bajo la propia obra” (296).

Otro recurso, no menos habitual, es el enigma, cuando la alegoría propone una relación entre dos planos, uno de los cuales no se puede ver, esto es, “cuando la intención de la obra es la de

1 Entre los más importantes, citamos en orden cronológico: “Apuntaciones críticas: la metáfora”, en *Cosmópolis*, Madrid (1921); “Examen de metáforas”, (*Inquisiciones*, 1925); “Las kenningar” (*Sur*, Año II, N° 6, agosto 1932, luego en *Historia de la eternidad*, Emecé, 1952) y “La metáfora” (*Historia de la eternidad*, Emecé, 1952).

2 *Sur*, Año XVI, N° 152, Junio de 1947, luego en *El Aleph* (Emecé, 1949).

3 “La metáfora” y “Pensamiento y poesía”, conferencias de Harvard (1967-1968), incluidas en *Arte poética* (Edición Crítica, 2000) “La poesía”, conferencia de Julio de 1977, Teatro Coliseo de Buenos Aires, incluida en *Las siete noches* (FCE, 1980).

4 Para evaluar el valor otorgado por Girri a sus inscripciones de naturaleza reflexiva, considérese que ha acompañado la edición de su obra poética, con textos en prosa (*Notas sobre la experiencia poética, El motivo es el poema*, el diálogo con Pezzoni, “El hacedor en su crítico”), cuyo carácter fragmentario no excluye la intención teorizante.

envolver ideas abstractas con imágenes ligeramente comprensibles” (298), por ejemplo, místicas o doctrinales como en la *Divina comedia*. En este tipo de obras, se apela fuertemente a imágenes emblemáticas. Entendemos que, en la poesía de Girri, cabe ubicar sus *personae* como abstracciones personificadas, como una clase o tipo específico de emblema: personajes de la cultura, cuyas rugosidades históricas o psicológicas han sido pulidas a los fines de resaltar un aspecto significativo, conceptualmente concebido por lo cual resultan representativos.

A diferencia de Borges, Girri no procura en sus monólogos dramáticos una “proyección de la emoción”, sino que sus *personae* refractan aspectos de su concepción de la función de la poesía, entendida en un sentido que contiene la crítica cultural (del lenguaje incluido), pero sobre la base de su creencia en una realidad pura susceptible de ser alcanzada por una ascesis poética y cognitiva. Si tal realidad es superior, se debe a que se han superado las diversas y ambiguas ficciones del deseo. Su poesía expresa ese camino, esa búsqueda. En ella, los personajes de la cultura (filosófica, pictórica, los poetas, sabios y alquimistas), que son referidos o que funcionan como la voz de sus monólogos dramáticos, constituyen alegorías evidentemente valorativas y, en la peculiar economía y cariz de su dicción, se constituyen no en arquetipos, sino, en paradigmas ejemplificadores.

En lo que sigue, intentaremos resumir los aspectos más significativos del corpus analizado en nuestra indagación.

Proyección emotiva e ironía en Jorge Luis Borges

Considerando las piezas de “Museo”, los monólogos dramáticos de Borges superan el número de 40. Hacen su aparición cuando ha abandonado la poética de la expresión propia de su juventud para ejercitar una poética de la alusión. No constituyen, en modo alguno, la forma privilegiada de su poesía, sino una de las estrategias que incorpora como manera indirecta de presentar o postular algo. A los fines del presente artículo, nos circunscribiremos a los que están presentes en *El hacedor*, que permiten ejemplificar, aunque ciertamente de manera inacabada, cuanto se ha expuesto previamente.

En esta obra, aparece ya casi totalmente estabilizado un estilo poético –del que *Cuaderno San Martín* presenta algún aviso; una poesía diferente de la propuesta en su periodo vanguardista–, propio de la madurez expresiva que una composición como *Arte poética* revela sin lugar a dudas.

En efecto, en 1943, Borges publica en *La Nación* el “Poema conjetural”, que es el primero de sus monólogos dramáticos, posteriormente incluido en *El otro, el mismo* (1964). En el prólogo a este volumen, leemos: “En el 'Poema conjetural' se advertirá la influencia de los monólogos dramáticos de Robert Browning...” (*OC II; 409*). Igualmente importante es la afirmación: “Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad”.

Esta “modesta y secreta complejidad” se relaciona con los vínculos que su poesía traza con el lenguaje de la tradición poética a través de múltiples recursos intertextuales. Sus monólogos la comprometen: por un lado, amplían la noción misma de lo que el término alude, dado que en ellos se incorporan voces de personajes de diferentes culturas (árabe, persa, nórdica, hebrea, etc.). Por otro lado, como afirma Langbaum (1971), la fragmentariedad del monólogo y su inherente carácter elegíaco recuerdan que “la tradición es algo que no tenemos. Nos recuerda que estamos separados del pasado en virtud de nuestra modernidad” (9).

En “Poema conjetural”, la distancia con el contenido dramático se advierte ya desde el sorprendente adjetivo del título que alude especulativamente a lo que *podría* haber sido la última reflexión del personaje en el momento previo a morir. La composición condensa elementos que constituyen las líneas de fuerza de la historia argentina, según la interpretación de Borges, actividad esta que se hace sutilmente explícita en el título. Laprida y su muerte adquieren un estatuto simbólico: re-presentan la historia, pero, también, un destino humano arquetípico, cuyo indicio es “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”. Laprida asimila su fin al del personaje dantesco, señalando la reiteración de una violencia que, recortada contra el fondo de la “historia

universal”, pierde identidad y sentido. No lo pierde, en cambio, para el mismo Laprida, el individuo que descubre “la recóndita clave”, “la letra que faltaba”; que al fin reconoce quién es: (“En el espejo de esta noche alcanzo/ mi insospechado rostro eterno”).

A este poema suceden cronológicamente las cuatro piezas incluidas en la sección “Museo” de *El hacedor*, antes publicadas bajo el seudónimo de B. Lynch Davis en la revista *Anales de Buenos Aires*, N.º 3, 4, 6 y 10, todas de 1946⁵. También aquí, las *personae* provienen de contextos culturales excéntricos. El hilo que las ata es temático, pero ha de entenderse como tema, en este caso, no solo aquello que expresa el yo de la máscara, sino el vínculo establecido entre *lo que se dice y quién lo dice*: el hecho mismo de que cada uno de los que allí se expresan haya sido situado en un ámbito marginal (una marginalidad temporal, cultural o geográfica), desde el cual aún se deja oír algo que es común a todos y a cualquiera. De allí proviene parte de la condensación de significados de la serie de monólogos dramáticos de Borges: al presentarlas como piezas de un museo, subraya su calidad de residuos, su tenue pervivencia. Son, de alguna manera, despojos, que, no obstante, se convierten en breves epifanías, tanto para el yo que en el poema se expresa cuanto para el lector. Así, por ejemplo, en “Cuarteta”, un poeta árabe anónimo del siglo XII dice: “Murieron otros, pero ello aconteció en el pasado,/ Que es la estación (nadie lo ignora) más propicia a la muerte./ ¿Es posible que yo, súbdito de Yaqub Almansur,/ Muera como tuvieron que morir las rosas y Aristóteles?”

La mención de Yaqub Almansur y de Aristóteles nos remite a un Magreb extendido hacia el sur de España, que vivió su momento de esplendor cultural en la época de este califa y sugiere, también, la presencia de Averroes. El yo lírico es un poeta anónimo. Esa distancia cultural e histórica, antes que apagar el lamento, le confiere a su brevedad una resonancia mayor. Borges trabaja aquí no solo con lo que la voz dice sino, también, con la experiencia del lector moderno y situado (por la fecha y lugar de publicación, podemos inferir que el lector previsto no excedía en principio las fronteras de Buenos Aires y el grupo de allegados al círculo próximo a Borges) que, aun sin el conocimiento exhaustivo de aquel universo cultural, comprende la sensibilidad expuesta por la *persona*. El mismo procedimiento encontramos en “El poeta declara su nombradía”: el desconocido poeta proviene de un mundo desaparecido. El contraste se enfatiza irónicamente, porque la voz de la máscara hace referencia a una fama conquistada en su época, de la cual nada ha quedado en el presente. De los poemas que la forjaron pervive solo este resto:

El círculo del cielo mide mi gloria,
Las bibliotecas del Oriente se disputan mis versos,
Los emires me buscan para llenarme de oro la boca,
Los ángeles ya saben de memoria mi último zéjel.
Mis instrumentos de trabajo son la humillación y la angustia;
Ojalá yo hubiera nacido muerto.

Entre ambas composiciones, se inserta un poema atribuido a Julio Platero Haedo, autor inexistente, fechado en Montevideo en 1923 y procedente de una obra, también, inventada: “*De Inscripciones*”, cuyo tema vuelve a ser la conciencia de la muerte⁶ y en “El enemigo generoso” de la misma serie, un ámbito igualmente remoto contextualiza la ominosa salutación de Muirchertach.

5 Fabiana Sabsay-Herrera en “Para la Prehistoria de H. Bustos Domeq...” (1998) señala que una de sus tres secciones de la revista *Destiempo*, fundada en 1936 por Borges y Bioy, llevaba el nombre de “Museo” y que, en ella, aparecían fragmentos de autores y libros verdaderos y otros apócrifos. La columna no estaba firmada, como sí lo estará en *Anales de Buenos Aires*. De las inscripciones de la sección “Museo” en *Destiempo*, solo permanecerá “Del rigor de la ciencia”, que integrará la serie homónima de *El hacedor*.

6 El poema se amplía y se transforma (una serie de diez cuartetos de endecasílabos de rima ABAB; además, el yo lírico es Borges, que se nombra al final de la composición) en la edición de *El otro, el mismo*, dieciocho años más tarde. Sobre el primer poema, en las conversaciones con Richard Burgin, Borges se jacta de que se interpretó la falsa autoría y procedencia de la primera versión como real y, por tal motivo, no se atendió a las posibilidades literarias que el breve fragmento ofrecía para ser reinterpretado poéticamente, lo que él hizo años más tarde. En esta breve observación, nótese cómo Borges pone el acento en cierto prejuicioso menosprecio del público lector, incluso de esa porción vinculada al ejercicio de la literatura, del poema, por el hecho del nulo prestigio del autor uruguayo al que se le asigna la autoría.

Una escueta noticia informa al lector sobre el contexto histórico: Irlanda, 1102, la noche previa a una invasión, liderada por Magnus Bardfod. Luego, se proporciona una fuente que existe⁷, pero en la cual no está la composición que, por lo tanto, es apócrifa.

Extremando la síntesis, en “Le regret d’Héraclit” (“Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca/ Aquel, en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach”), el lamento amoroso del dístico, es atribuido a un ignoto –y también apócrifo– poeta del siglo XIV de vaga procedencia centroeuropea.

Cada una de estas piezas es, desde el punto de vista formal, única y, justamente, en la forma radica su efectividad. No estamos frente a un testimonio coloquial, sino frente a composiciones poéticas. Lo universal (la muerte, la pérdida, el heroísmo) solo resultaría comunicable bajo la forma que le confiere el trabajo estético.

El efecto de estos brevísimos monólogos depende en gran medida de la distancia entre la enunciación poética y el autor real, a través del recurso a la ironía que opera imitando formas y estilos poéticos diversos en torno a un mismo motivo. Si la voz que se expresa logra condensar la emoción, la operación se completa con el alarde erudito de falsas atribuciones que funciona enfriando el *pathos* expresivo. Tal la peculiaridad de los monólogos de *El hacedor*.

La técnica del monólogo dramático, presente en poemas posteriores, exhibe, en el contexto de una relativa homogeneidad de estilo, un progresivo adelgazamiento de la ironía explícita: la atribución apócrifa que, en la serie “Museo”, prolonga el juego de las referencias se atenúa hasta desaparecer y el lector ya no es inducido a preguntarse sobre la veracidad de tal o cual fragmento, sino que asume plenamente que las voces que se expresan en los poemas son máscaras y que ellas exponen perspectivas diversas acerca de un puñado de temas como la identidad, el paso del tiempo, la poesía, el destino.

Asimismo, el fragmento obra y construye un sentido provisorio, anónimo y frágil de la existencia personal. Su remisión al arquetipo, por un lado, exhibe una especie de identidad básica de los conflictos y sentimientos humanos, cuya vigencia se pone de relieve a través de la composición; por otro, actualiza el símbolo abstracto encarnándolo en una expresión concreta, lo humaniza, lo saca del plano de lo literario perimido y le confiere un tipo de existencia tan real como la de los hombres concretos.

Los monólogos dramáticos, entendidos como poesía de la experiencia, asumen el carácter de la experiencia de la poesía, notablemente en el conjunto conformado por los que se vinculan al arte o a la literatura. Constituyen una exploración, un tanteo, una interrogación; en ocasiones, la afirmación de un destino puesto en boca de poetas y creadores o de sus personajes. Ese destino tiene algo de dramático, aparece signado por la carencia. La intensidad es inherente al dramatismo; lo mismo que la perspectiva interior. Y en efecto, lo que en ellos se nos ofrece es esa perspectiva interior, a través de la modulación de la voz poética atribuida al personaje que dice algo de sí, algo personal. Por esto, lo hemos entendido como un correlato subjetivo, porque en ellos están inscriptos, mediados por la máscara, los temas, las reflexiones, las perplejidades y emociones del autor, que proverbialmente se expresan en poemas como “La rosa profunda”, que por razones de espacio no consideraremos. Así, una de las maneras en que cobra cuerpo la inflexión “intelectual” es justamente el empleo de la mediación de la *persona*. Con este recurso, Borges ensaya además el estilo de los poetas y literaturas que convoca: la materia épica, los tonos del lirismo árabe, la retórica barroca constituyen ejemplos de ello.

En tal sentido, se apropia del lenguaje de la tradición con plena conciencia de que el poema es un artificio, un producto estético. Esta asunción no implica, en modo alguno, un juicio sobre su verdad. Un postulado tan claramente anti-romántico, tampoco, atenta contra la validez ni la importancia de la poesía (o, más ampliamente, de la creación literaria), sino que se esfuerza por colocarla en otro eje de coordenadas, en que la validez no se mide según parámetros absolutos. La empresa desmitificadora de Borges (de la “Verdad”, de la identidad, de las escuelas literarias) no entraña una negación, sino un cuestionamiento. Esto es, pone en duda, muestra las paradojas, las

7 Borges indica la proveniencia del fragmento aludiendo al “*Del Anhangzur Heimskringla* (1893), de H. GERING”. La obra de Hugo Gering aparece citada como bibliografía consultada para su ensayo sobre las *kenningar* de 1932, pero el volumen que cita es de 1892. El artificio tiende a extremar el juego de la verosimilitud.

inconsistencias y, también, la plausibilidad. Su actitud parece más bien inclinarse a creer que el mundo de la cultura, ese mundo de símbolos, es creado por los hombres. Si se destruyera, volvería a crearse, tal como cree Omar, la *persona* del poema de *Historia de la noche* que destruirá la biblioteca de Alejandría (“Alejandría, 641 A.D.”), porque es obra humana y los hombres sienten y se asombran, y volverán a construirla. Sin embargo, Borges nunca afirma. Las contundentes aseveraciones de sus poemas están puestas en boca de otros: podrían o no reflejar sus convicciones. No siempre lo hacen. Esto constituye otra manera de relativizar una posición. Tal el núcleo inmovible presente en toda su obra.

En síntesis, dos decisivos aportes al caudal de la literatura en lengua española y al campo particular de la poesía argentina: en primer lugar, una relectura del material cultural de la tradición y sobre todo del material literario, desde la óptica crítica, mayormente edificada con el aporte de la literatura en lengua inglesa en la línea de sus escritores clásicos y metafísicos. Borges se aparta del neoclasicismo intelectual al situar en la emoción la génesis de la reflexión, reinterpretando una modalidad poética de origen post-romántico, para dar forma a la emoción e intensificarla, pero a partir de la experiencia de otro, de ese otro que es, también en ocasiones, él mismo.

En segundo lugar, inaugura una actitud inquisitiva, no comprometida con verdades *a priori*, que se verifica en su trayectoria como poeta en el rechazo a quedar encerrado en los postulados de escuelas, corrientes, “ismos”. La revisión que realiza de su propia obra juvenil, la voluntad de no reeditar sus primeros libros de ensayos, considerados como errores, el empleo tanto de formas métricas tradicionales como del versolibrismo, da cuenta no solo de un pensamiento complejo que intentó sutillar sus argumentos, sino, también, del grado de apropiación de las herramientas expresivas, consideradas justamente como tales a los fines de la creación del poema como objeto estético.

Esta vocación por la poesía creemos que debe entenderse en estos mesurados términos: un objeto que no abre la puerta hacia ningún mundo trascendente, sino que condensa aspectos de la experiencia vital e intelectual de su autor.

Girri o la vía negativa

En Girri, el lenguaje aparece tematizado como filtro, como obstáculo. La tensión de su poesía se manifiesta en esa lucha por todo cuanto resulta falseado por el lenguaje, que surge invadido por proyecciones del sujeto: percepciones, emociones, deseos, prejuicios. De allí que su voluntad de estilo esté caracterizada por la austeridad, la sequedad. Poesía exploratoria, crítica de las ilusiones del yo personal y “de todas aquellas dimensiones que el humanismo le reserva para su realización: el amor, la religión, el arte y las convenciones sociales” (Monteleone 342), la poética de Girri podría considerarse que se construye con la negación. La “vía negativa” se expresa a través de la conquista y elaboración de un lenguaje que ancla en lo conceptual y tiende a evitar las percepciones sensoriales de realidades concretas para sumergirse en la indagación de la ley que las organiza.

Si bien los comienzos poéticos de Girri se sitúan en la generación del 40, ya en *Examen de nuestra causa* (1956), se advierte un alejamiento de la estética neo-romántica. “Poeta sacerdotal” lo bautiza Sucre, “no en función de una fe sino de una inteligencia crítica y ferozmente crítica a veces” (299). Sus poemas se curvan sobre sí como preguntas y el yo lírico se convierte en un despersonalizado “sujeto” de conocimiento en relación con el mundo. El afán de despersonalización sigue el curso de un distanciamiento, cada vez mayor, del yo situado en circunstancias concretas y está guiado por ese impulso crítico y de conocimiento, que vislumbra la posibilidad de alcanzar una desapasionada objetividad.

El poema, como vía de conocimiento, se transforma en la única instancia real. Concebido como arte combinatoria, conveniente y rigurosamente distanciado del yo, es la única posibilidad de certeza; una especie de coto donde hacer pie, es decir, donde algo puede ser afirmado, incluso cuando se trate de afirmaciones que niegan: “...lo paradójico de la realidad consistiría en que la única vía para llegar a una afirmación sería la negación constante...” (OPC. IV 165).

En el espacio de estas premisas ardua y largamente elaboradas por Girri, cobra especial relevancia la indagación en el campo mismo del arte (realidad por antonomasia, como veremos más

adelante). De allí que en sus composiciones pululen referencias a artistas como interlocutores de la voz lírica o como destinatarios de homenajes y, también, como máscaras poéticas.

Pero, a diferencia de Borges, los monólogos dramáticos girrianos están gobernados por la alegoría. “Expresado de manera sencilla, una alegoría dice una cosa y significa otra” (Fletcher 11). Así, alegoría e ironía se rozan, en tanto ambas expresan algo diferente de (e incluso invertido respecto de) lo literal. “La marca de la alegoría –subraya Hinks– consiste en que sus *dramatis personae*, son conceptos abstractos”⁸. En ella está la mediación de la razón.

La “Epístola a Hieronymus Bosch” incluida en *Examen de nuestra causa* exhibe ejemplarmente el procedimiento girriano. Encontramos allí el tema de la relación arte-realidad desde una doble preocupación: ética y de conocimiento. Girri pondera aquí un tipo de arte que indaga en la realidad del mundo y aspira, a través de la vivisección, al conocimiento que puede provenir de las manifestaciones más deformes y viles de lo existente. La composición permite apreciar cómo se van definiendo sus inquietudes, cuánto y por qué le interesa un tipo de expresión estética, con qué tipo de preocupaciones o búsquedas se siente identificado. Por ello, el título cobra un sentido particular: establece una especie de canal de comunicación directo con un artista del pasado y, en la carta, expone lo que considera valioso del otro:

Qué bien supiste
cuanto nosotros, hijos de ira,
no comprendimos,
el principio del mal
deformador de nuestra materia,
mal inmaterial que examinaste
como quien apila cuerpos y con frías incisiones
extrae de sus cabezas la locura,
y de sus organismos
la confusión de los tres reinos,
árboles con rostros,
piedras que también son plantas,
metales animados venenosos,
el insecto cabalgando al pájaro,
y el pájaro afilando su cuchillo;
pues de eso hablaste y gritaste,
y bajo formas de visión
establecías que juntos propiamente
componemos un solo cuerpo,
privados del gran beneficio,
sustraídos al amor de la semilla
que cayó en el suelo y murió
para no perderse, perdernos.
Mas siempre el hombre,
yo, cualquiera, tú mismo,
el hombre y su desnudez
correteando atontado
por jardines de delicias
y planicies infernales
y detrás y arriba
del carro de heno del mundo
en el que cada cual arrebató lo que puede;
su desnudez, no el sexo,
añorando la totalidad de la desnudez,
la primitiva unidad hermafrodita,
el completo ser adán-eva.

8 Hinks, Roger, en *Mith and Allegory in Ancient Art*, citado en Fletcher, Angus, *op. cit.*, p 15.

Vagabundo de lo extraño,
mano que aspiró a ser conciencia,
que la oración de tu oficio
haya subido derecha,
como un perfume⁹.

He aquí los elementos que conforman el núcleo de la poética girriana: crítica, conocimiento, arte. Bosch aparece como quien busca no embellecer la realidad; es quien sabe, comprende, examina, establece, “con frías incisiones/ extrae...”.

El poema prefigura composiciones posteriores de tipo tesis. Una primera parte se estructura a partir de la aseveración inicial: el pintor supo y comprendió “el principio del mal deformador de la materia”, lo cual constituye la síntesis del plano ético y estético gobernado por un postulado de orden metafísico (el mal gobierna la materia). Le sigue una ampliación enumerativa de imágenes parciales extraídas de los cuadros del artista flamenco, en la que se destaca que ese conocimiento aparece “bajo formas de visión”. A ella, se le atribuye el lograr reunir en unidad la diversidad de los reinos de la naturaleza¹⁰. La segunda parte del poema, que comienza con una cláusula adversativa, enfoca al hombre (“yo, cualquiera, tú mismo”) y lo presenta “correteando atontado/ por jardines de delicias (...)/ su desnudez, no el sexo/ añorando la totalidad de la desnudez...”. También, esto constituye la visión de una verdad esencial de la búsqueda erótica en un registro simbólico conceptual de la tradición hermética: “la primitiva unidad hermafrodita,/ el completo ser adán-eva”. La última estrofa, concentra la valoración girriana del pintor, a quien nombra “Vagabundo de lo extraño, mano que aspiró a ser conciencia”. La sinécdoque, también conceptual, de la “mano” en referencia al artista y a la obra alude, asimismo, la actitud de hacer consciente el mundo a través del arte asimilado a la plegaria, a una actitud religiosa, tal como se advierte por la glosa del Salmo bíblico “Suba mi oración delante de ti como un incienso” (141:2). Así, el poema, establece la íntima relación entre arte y devoción, como forma pura de la piedad: “que la oración de tu oficio/ haya subido derecha / como un perfume”.

La “Epístola a Hieronymus Bosch” desarrolla otro rasgo, acaso más medular, de la forma alegórica que la mera inclusión de emblemas: expone un ideal artístico que el pintor flamenco encarna en términos que albergan, también, una concepción ideal o modélica de la realidad y, por supuesto, del poeta. Se asocia a un procedimiento alegórico la representación de la realidad ordenada en los términos de la dualidad de bien y mal: la materia es el mal, la dispersión, la piedra de la locura; el bien, la unidad irremediamente perdida. El artista es quien “ve” y crea una obra que “aspira a ser conciencia”. El arte es producto tanto de ella como de una inicial “visión”. Se expresa aquí la poética del “arte moralizador”, que Girri distingue del didactismo moral en uno de sus fragmentos de *El motivo es el poema*. Reflexionando sobre quienes desconfían de la poesía o la desdeñan, dice: “ponen el acento en contra de teorías poéticas pasadas y circunstanciales, como la del arte por el arte, y del arte 'moralizador', acaso confundiendo didactismo moral (...) con imaginación moral, decisiva en nuestra gran poesía, componente imprescindible, también, de lenguajes rituales, sagrados” (*OPC IV* 82).

En la “Epístola...” la imaginación moral de Girri opera plenamente y se vale del recurso alegórico en otros niveles: establece un paralelismo entre la imagen del artista y la del poeta; quizás, en su comprensión del arte de Bosch se encuentra a sí mismo, sus propias motivaciones, inclinaciones, su mismo juicio sobre el mundo; su concepción del arte como ejercicio próximo a la devoción. De todo ello da cuenta la aprobación y reconocimiento inicial al pintor (“Qué bien supiste”). Pero, además, si los motivos pictóricos del tríptico de Bosch ya son alegóricos, Girri despliega el sentido de la alegoría total disponiendo los elementos que la constituyen en orden a la mencionada dualidad, manteniendo un hermético emblema central que es la mención al

9 De las muchas anotaciones sobre este poema presentes en *Diario de un libro* (1972), inferimos la importancia que le atribuía Girri, incluso muchos años después. Formó parte, de todas las antologías que editó y lo comenta en el diálogo con Pezzoni.

10 El tema será posteriormente trabajado en el poema “Hokusai” de *Homenaje a W.C. Williams* (1981).

hermafrodita. En este proceder, por último, ha de advertirse el “control autorial” del significado que, según Fletcher, caracteriza a los procedimientos alegóricos.

El lenguaje se torna más oscuro y críptico en los monólogos de *Propiedades de la magia* (1959). Las *personae* no representan una perspectiva, sino un concepto y su irradiación simbólica, tanto más abstracta en la medida en que el lenguaje que emplea abunda en referencias a la alquimia, a la numerología pitagórica, al orfismo, a la magia (apelación a los elementos como “fuego”, “tierra”; conceptos propios de las cosmologías y filosofía medievales como “inteligencias celestiales”, “planos inferiores”, emblemas mágicos “llave”, “lazo secreto de las cosas”, etc.). El significado se cifra, de modo tal que equiparando el mago al artista, el resto de la composición con su entramado de referencias mágico-simbólicas encuentra una formulación equivalente de las maneras de hacer arte. En efecto, los cuatro monólogos adoptan ese perfil alegórico consistente en “categorizar órdenes lógicos” y hacerlos coincidir con una imagen que dé cuenta de ellos. Significativamente, se agrupan bajo el título de “Las doctrinas”. Cada uno lleva el nombre de un “mago”: “Pitágoras”, “Agripa”, “Cardan” y “Paracelso” que se asocia, a su vez, a las dualidades que Girri ha planteado precedentemente, pero aquí en un lenguaje que, para coincidir con las *personae* que planta en la escena, es vertiginosamente hermético. Todos han llegado a la comprensión de algo, al conocimiento que los hace portadores de una voz oracular, tras la cual se esconde el poeta. Girri consolida una imagen de sí, afín a un estilo, que progresivamente se caracterizará por sentencias y dictámenes, la distancia sapiencial e insinuaciones a desarrollos teológicos y filosóficos.

Los monólogos de *Elegías italianas* presentan una variación de este procedimiento. El motivo se precisa en la medida en que las voces corresponden a poetas y pintores. Pero, también, se expande hacia el terreno de la moral del artista; su lucha con el mundo. Los elementos alegóricos están aquí ordenados en esa línea de sentido y cada poema constituye una elaboración de temas que en el Medioevo y en el Renacimiento recibieron un tratamiento alegórico: la fama, la envidia, por ejemplo.

Por último, *Diario de un libro* y *En la letra, ambigua selva* permiten apreciar cómo se vinculan reflexión y poesía en la prosa y la lírica de Girri. En ellos, las referencias a artistas aparecen despojadas del resto dramático que les confería su aparición como *personae* de un monólogo. La escritura girriana completa su parábola crítica, de modo tal que tanto en esos poemas como en “Hokusai”, uno de sus más logrados tributos, la obra, las búsquedas y los estilos a los que hace referencia constituyen un expediente para una actividad poética que, en pro de definir su sentido, se expresa en la especulación sobre el arte.

Dos modulaciones de la “poesía crítica”

Afirmamos que Borges y Girri escriben un tipo de poesía que se interroga sobre el lenguaje y, específicamente sobre el lenguaje poético. “Poesía Crítica” la llama Guillermo Sucre, que nace a la par del cuestionamiento al lugar de la subjetividad y de la objetividad; y se pregunta por los límites entre una y otra esfera; somete a examen las certezas, las emociones, los valores, la consistencia de la realidad y de la identidad personal. En esa línea cabe situar a Borges y a Girri. No obstante, las modulaciones difieren: Borges proyecta, en un personaje arquetípico, una intuición o emoción que, también, es la propia; encuentra la convergencia entre ella y lo que está inscripto en el personaje como significado simbólico. El efecto del procedimiento, en buena parte, radica en que Borges confía en que también los lectores, como seres humanos, comparten con el personaje (o podrían compartir) una experiencia similar y, en él, se ven igualmente reflejados. El monólogo dramático es, por ello, una especie de presentación a escala de la mimesis trágica. En ambos géneros, la metáfora tal como es concebida en la tradición que parte de Aristóteles, funciona como modelo de unidad lógica y simbólica. Los personajes tienen un valor arquetípico que, proveniente de la tradición cultural, es sometido a una reinterpretación que los humaniza. La presentación que Borges hace de ellos, en ocasiones paradójica, se asienta en la ironía entendida como distancia crítica; pero, a veces, también como ironía trágica. La ruptura del sentido del personaje modelo que expresa su verdad o sentimiento es lo que ofrece una perspectiva diversa que amplía los alcances del conocimiento que

ancla lo conceptual en una vivencia concreta, según una experiencia situada.

En Borges, los monólogos recrean dramáticamente instancias de una reflexión que, como tal, se cumple en los otros géneros de la prosa que cultiva. No somete su poesía a la sucesión ni al rigor conceptual/lógico de la prosa de ideas. Por el contrario, sobre todo en su madurez, usa juegos retóricos (figuras y recursos rítmicos, expresivos). Elude tematizar explícitamente el quehacer poético, pero lo convoca a través de las *personae*, que expresan sus anhelos, fracasos y temores, en el momento de una revelación privada e incommunicable, todo en la escena que construye el poema, en que se comunica indirecta y vívidamente la intuición del autor.

Girri acomete el experimento de abandonar progresivamente la retórica lírica en pos de un ideal de lenguaje que controle la ambigüedad y, por lo tanto, el significado. La poesía de Girri es reflexiva y compleja; su dificultad proviene de lo intrincado del pensamiento del yo lírico, empeñado en el desciframiento de sí mismo y del mundo y compelido a una creación original. Se expresa en una sintaxis que abunda en cláusulas condicionales y causales, que expone enunciados que serán negados o sometidos a cuestionamiento. Su ritmo busca emular el de la prosa. Su poética se construye a partir de la negación; ese es el único piso seguro que encuentra: “Aspirar a que (...) nos instalemos en la negación como irrefutable y único acceso a lo real...” (*OPC IV* 88).

Entre lo que niega y descarta, está el lenguaje lírico y su música, “los clisés que hasta los mejores textos sobrellevan”. A Girri le interesa plegarse reflexivamente a desentrañar relaciones entre conceptos consagrados: realidad, imaginación, creación, identidad, subjetivo, objetivo, finalidad del arte. En este marco, sus monólogos dramáticos constituyen casos críticos que representan ejemplos o contra-ejemplos. En los poemas que hacen referencia a otros personajes estampa reflexiones poéticas propias que descubre en las maneras de hacer arte o de concebirlo; reflexiones con un fuerte tinte estético-moral. Lo que le interesa es la verdad de su lenguaje no escindida de una actitud de búsqueda de conocimiento de orden superior que, no obstante, Girri no enuncia. Su poesía no concluye dogmáticamente, aunque sugiere la presencia de *algo* que se sustrae a los signos, pero que solo se construye en ellos.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*, 3 vol., Edición crítica anotada por Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Emecé, 2010/ 2011.
- Burgin, Richard. *Conversation with Jorge Luis Borges*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1968.
- Fletcher, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Barcelona: Akal 2002.
- Gottlieb, Marlene. “The Dramatic Monologue in the Poetry of Jorge Luis Borges”. *Variaciones Borges* 30. 59-83.
- Girri, Alberto. *Obra poética*, 6 Vol. Buenos Aires: Corregidor, 1977-1978-1980-1984-1988-1989/90-1991.
- Gottlieb, Marlene. “The Dramatic Monologue in the Poetry of Jorge Luis Borges”. *Variaciones Borges* 30. 59-83.
- Langbaum, Robert. *The Poetry of Experience. The dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. New York: Norton & Company Inc, 1971.
- Martz, Louis. *The Poem of the Mind. Essays on Poetry English and American*. Oxford: University Press, Oxford, London-New York, 1969
- Ricoeur, Paul. *La metáfora Viva*. Bs. As.: Megápolis, 1977.
- Sabsay-Herrera, Fabiana. “Para la Prehistoria de H. Bustos Domeq. *Destiempo*, una colaboración olvidada entre J.L. Borges y A. Bioy Casares”. *Variaciones Borges* 5, 1998. 106-122.