

*TESIS DE MAESTRÍA*

*FORMAS DEL DISTANCIAMIENTO CRÍTICO EN LA LÍRICA DE  
JORGE LUIS BORGES, ALBERTO GIRRI Y RODOLFO GODINO. MONÓLOGOS  
DRAMÁTICOS Y GALERÍAS DE PERSONAJES*

*TESISTA: LIC. ELISA MOLINA*

*DIRECTORA DE TESIS: DRA. PAMPA ARÁN DE MERILES*

MAESTRÍA DE CULTURAS Y LITERATURAS COMPARADAS

FACULTAD DE LENGUAS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

2013



## *AGRADECIMIENTOS*

Durante el tiempo de elaboración de este trabajo, no he dejado de tener presente mi deuda con quienes de forma directa o indirecta me brindaron su apoyo. Quiero agradecer especialmente a la Dra. Pampa Arán de Meriles, cuyas inteligentes, sutiles y siempre respetuosas observaciones orientaron la reflexión y la escritura. A Cristina Dalmagro, que facilitó cuanto estuvo a su alcance las tareas del cursado. A mi familia que acompañó y alentó permanentemente. A los docentes de la Maestría de Culturas y Literaturas Comparadas que ofrecieron tiempo y dedicación en jornadas a veces agotadoras. A la franca hospitalidad de la Facultad de Lenguas que abrió esta posibilidad de formación.

Córdoba, febrero de 2013

## INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	6
 <b>CAPÍTULO PRIMERO</b>	
<i>CONSIDERACIONES TEÓRICAS</i> .....	11
I.1.- Poesía crítica .....	12
I.2.- Distanciamiento .....	15
I.3.- El monólogo dramático .....	16
I.4.- Referencias fragmentarias a otros personajes .....	19
I.5.- Metáfora y alegoría como matriz del poema .....	22
 <b>CAPÍTULO SEGUNDO</b>	
<i>POESÍA DE LA EXPERIENCIA Y EXPERIENCIA DE LA</i>	
<i>POESÍA EN LOS MONÓLOGOS DRAMÁTICOS DE JORGE LUIS BORGES</i> .....	27
II.1.- Proyección emotiva e ironía en los monólogos de “Museo”.....	28
II.2.- El juego de las perspectivas y la concepción de la metáfora en “La Busca de Averroes” .....	37
II.3.- La “Influencia” de Browning .....	40
II.4.- Ser poeta .....	44
II.5.- El monólogo dramático como poesía de la experiencia .....	55
 <b>CAPÍTULO TERCERO</b>	
<i>MONÓLOGOS DRAMÁTICOS Y OTROS JUEGOS ALEGÓRICOS</i>	
<i>EN LA POESÍA DE ALBERTO GIRRI</i> .....	60
III.1.- La vía negativa .....	61
III.2.- Metáfora vs. alegoría .....	63
III.3.- Los monólogos de la primera época .....	66
III.4.- Arte y conocimiento .....	70
III.5.- Confesiones de una máscara .....	73
III.6.- Tributos, homenajes como hilos en el laberinto .....	78
III.7.- Arte y realidad .....	83
 <b>CAPÍTULO CUARTO</b>	
<i>HOMENAJES Y VERSIONES. FRAGMENTOS DE UN ARTE POÉTICA</i>	
<i>EN LA OBRA DE RODOLFO GODINO</i> .....	87
IV.1.- Artes poéticas .....	88
IV.2.- Entre el clamor y el rumor .....	92

IV.3.- La oblicua referencia a sí mismo .....	96
IV.4.- Homenajes de 1973 .....	98
IV.5.- “Versiones” en <i>Centón</i> .....	101
<b>CONCLUSIONES</b> .....	111
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	121

## *INTRODUCCIÓN*

“Lo que ahora llamamos psicología del arte -afirma M. H. Abrams al comienzo del capítulo VII de *El espejo y la lámpara*- se originó cuando los teorizadores en general empezaron a pensar acerca de la mente del artista como algo interpuesto entre el mundo de los sentidos y la obra de arte, y a atribuir las conspicuas diferencias entre el arte y la realidad no a la reflexión de un ideal externo sino a las fuerzas y operaciones dentro de la mente misma. Este desarrollo fue, en gran parte, la contribución de los críticos (y especialmente de los críticos ingleses) de los siglos XVII y XVIII” (228).

El párrafo citado fue especialmente revelador en el curso de las lecturas de Borges, Girri y Godino realizadas para este trabajo. Aportó un eslabón importante, presente pero no advertido, en el diseño de ideas y conceptos que iban formándose a medida que avanzábamos en los análisis de los textos poéticos de los autores argentinos. El fragmento en cuestión ofrecía varias ideas para considerar: revelaba que lo que se procuraba hacer podía encuadrarse en una psicología del arte, en el sentido en que nuestras preguntas exploraban las relaciones que las poéticas de los tres autores establecían entre la obra de arte, la subjetividad y la realidad. Que la psicología del arte, formulada en los términos de Abrams en el fragmento citado, constituye una orientación central a partir de un determinado momento de la historia del arte y de la crítica, es decir que la problemática a la que se refiere está históricamente datada, forma parte del desarrollo del pensamiento y de la creación: es una construcción teórica cuya propia dinámica de formalizaciones diversas y sucesivas dialoga con otra construcción teórica previa.

El hecho de que su emergencia plena y extendida se sitúe en el romanticismo, también vino a nutrir la percepción de que los autores que se tratan en este trabajo, producen en el contexto amplio de un debate que la “poesía crítica” establece en el campo de las teorizaciones románticas y post-románticas. A la vez que toma distancia de sus manifestaciones más conspicuas -por ejemplo en términos de la expresión de los sentimientos-, se mantiene en el ámbito de preocupaciones y desarrollos teóricos establecidos por los poetas románticos sobre todo de la tradición inglesa.

Precisamente, es el interés por esta tradición poética la que ingresa fuertemente de la mano de Borges en la literatura argentina; la que impacta desde la vertiente de un Eliot,

densamente traducido y leído entre nuestros poetas y, además también difundido por Cernuda en el ámbito más general de Hispanoamérica.

Si bien este trabajo no se aboca a determinar todos los eslabones de esta cadena de diálogo y revisitación de la literatura inglesa por parte de la poesía latinoamericana y más particularmente argentina, es importante considerar que parte de las preocupaciones de los poetas que nos interesan se suscitan justamente en el interior de una trama tejida por el romanticismo.

Por último, la cita de Abrams, me llevó a pensar en que tampoco yo (es inevitable el empleo aquí de la primera persona del singular), como estudiosa o crítica, había reparado en que el tipo de pregunta que me formulaba está también dentro de las líneas más definidas del dibujo de aquella trama. Advertirlo fue como oír un llamado de atención respecto de la vigilancia que se requiere de conceptualizaciones que se presentan naturalizadas. Explorarlas termina siendo un descubrimiento no por obvio menos asombroso acerca de la medida en que estamos hechos de cultura, de palabras.

Al releer la poesía de Borges, Girri y Godino surgió la pregunta: ¿Qué le pide el poeta a la poesía? ¿Qué le pide cada uno de estos poetas a ese cuerpo de palabras? Inmediatamente se advierte lo falaz de la interrogación que descansa sobre una especie de personificación de lo que, de manera llana, es el producto de una actividad. Aún así, supongamos que la pregunta es formulable y aceptémosla provisoriamente en la medida en que permite exponer una acción por parte de los poetas: la pregunta, la demanda, la búsqueda. Aceptémosla también en la medida en que evidenciamos su emergencia, sin dudas a partir de un tipo de escritura que la suscita, y por último, aceptémosla sometida a crítica -bajo sospecha incluida- porque así refleja el mismo tipo de suspicacia de los autores, una cualidad compartida por una importante porción del arte del siglo XX, que se caracteriza por someter a crítica su propio lenguaje en el acto mismo de crear. Los poetas que consideramos, Jorge Luis Borges, Alberto Girri y Rodolfo Godino, forman parte de esa tendencia que hace de la crítica del lenguaje poético su propio objeto poético, que eleva a categoría estética la reflexión sobre las palabras que conforman la realidad, y que por tal virtud y quehacer, éstas no son consideradas sólo palabras, sino mundo y conciencia y también, al mismo tiempo, artificio y producción de sentido

“Poesía intelectual”, “poesía reflexiva”, “lirismo crítico” o “poesía de la mente” son algunos nombres con que la crítica de América, tanto del norte como del sur, ha bautizado la manera de incorporar al género el movimiento de la conciencia que, al tiempo que se objetiva a sí misma, objetiva la propia creación para inquirir sobre su estatuto; que pretende conocer la realidad a partir del yo, pero desconfiando del yo y del lenguaje que produce y que lo produce. En nuestros tres autores, la interrogación y/o cuestionamiento del lenguaje da lugar efectivamente a una reflexión sobre la tradición lírica, *fondo* contra el cual se va delineando la *figura* que trazan sus respectivas poéticas.

La presencia de esta tradición se vuelve inmediatamente constatable allí donde las obras que nos ocupan invocan los nombres propios que la representan, sea a través de la mención, alusión u homenaje a figuras de artistas y pensadores, que hemos agrupado en la categoría de “galería de personajes”, 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, no menos que la identidad misma de estos poetas se pone en juego en lo que constituye un diálogo con el pasado y el presente de su escritura. Así pues, monólogos dramáticos y poemas que hacen referencia a otros personajes mayormente pertenecientes al mundo del arte constituyen el *corpus* de este trabajo.

Sin perjuicio de la originalidad de sus respectivas poéticas y más allá de otras similitudes y puntos de convergencias que puedan ser identificadas en la obra de Jorge Luis Borges a partir de los años cincuenta, del Alberto Girri que abandona el sendero del neo-romanticismo local y de la poesía de Rodolfo Godino desde el sesenta hasta hoy, encontramos que aquella pregunta “de entrecasa” inicialmente formulada (¿qué le pide el poeta a la poesía?) sirve como un hilo de Ariadna en el laberinto de sus obras.

En un nivel más acotado, fijar nuestra atención en los monólogos dramáticos y en las galerías de personajes que comparecen en las composiciones de nuestros autores nos provee de un elemento en común que permite establecer, además, una línea de continuidad entre ellos, a nuestro juicio decisiva para la comprensión de una estética verbal que creció al margen de otras tendencias nucleares en nuestro medio (surrealismo, invencionismo, neo-

romanticismo, objetivismo, etc.), y que permanece vigente. En efecto, los poetas que interesan a nuestro trabajo han sido considerados frecuentemente como casos inclasificables y es probable que en buena medida lo sean. No obstante, a la luz del filón seleccionado, nuestro examen intenta mostrar que puede establecerse un diálogo entre sus poéticas –bien diversas entre sí–, sobre la base de similares inquietudes.

Es claro que para llegar a esta meta serán necesarias algunas tareas previas: la primera consiste en elaborar un marco conceptual que provea las categorías de análisis y las esclarezca. Ellas constituyen las coordenadas en función de las cuales se podrá situar la reflexión teórico-crítica que realizamos sobre el *corpus* seleccionado. Así, el capítulo denominado “Consideraciones teóricas” se aboca exclusivamente a ello. Los tres capítulos siguientes enfocan el análisis del *corpus* seleccionado de cada uno de los autores, a los fines de una interpretación del sentido que asume en su poesía la referencia a determinados personajes de la tradición cultural universal, sea a través de la mención y la alusión o a través del monólogo dramático. En ese análisis:

a.- reconstruimos el elenco de voces que se incorporan a la escritura de cada uno de los poetas e interpretamos el sentido que dichas voces asumen;

b.- buscamos establecer las relaciones existentes entre las estrategias de distanciamiento con aspectos específicos de la poética de cada uno de los autores en lo referido a la concepción del lenguaje poético, la concepción del “yo lírico” y la función de la poesía;

c.- intentamos establecer la relación existente entre la forma del subgénero poético (monólogo dramático / homenaje) afrontada singularmente por cada autor y la peculiar inflexión de tropos, como la metáfora en el caso de Borges y la analogía, en el caso de Girri. Lo hacemos especialmente en los casos de estos dos autores, teniendo en cuenta, por un lado, que ambos han dejado testimonios diversos de su preocupada reflexión sobre el tema y, por el otro, el hecho de que la concepción y producción de metáforas en uno y de analogías en el otro, genera un régimen de sentido homologable al de la unidad mayor de la subespecie poética, tal como es trabajada por cada uno de ellos.

Por esta vía, al final del recorrido, concluimos nuestro trabajo trazando continuidades y rupturas entre las poéticas de los autores que estudiamos.

*CAPÍTULO PRIMERO*

*CONSIDERACIONES TEÓRICAS*

## I.1- POESÍA CRÍTICA

Si bien no es posible situar a los poetas que tratamos en este trabajo en una corriente que los mancomune, de modo tal que constituyan un grupo con una propuesta específica y un nombre (como sucede, por ejemplo, con los modernistas, ultraístas, post-modernistas, etc.), resulta notable en su producción un hilo que los vincula fuertemente entre sí y que a su vez los ata a una modalidad presente en la poesía latinoamericana y europea partir de la segunda década del siglo XX.

En efecto, uno de los aspectos que definen la lírica moderna es el volverse inquisitivamente sobre sí misma, al punto de auscultar en el lenguaje que la constituye su alcance y su sentido. Gottfried Benn (1977), en un ensayo de gran repercusión en nuestro medio por la década del setenta, “Problemas de la lírica”, señala que lo que caracteriza a la nueva lírica es la conciencia del poema como producto artístico. Rastrea la línea a través de la cual se afianza esta sensibilidad que al producir poesía (Benn enfatiza el hecho de que una poesía no nace, sino que se hace) no sólo se observa a ella sino también a “uno mismo” (8) y señala sucesivamente los nombres de Mallarmé, Valéry, Baudelaire, Swinburne, Eliot, Auden, Pound, Milosz, Maiakovsky, Rilke y Homannthal. Destaca que el afán de “artisticidad” no debe confundirse con esteticismo. A diferencia de la idea de superficialidad que el “esteta medio” (12) une a su obra, la “artisticidad es una tentativa del arte en medio de la general decadencia de los contenidos y, sobre esta experiencia, de formar un nuevo estilo; la tentativa contra el nihilismo general de los autores, de instaurar una nueva trascendencia: la trascendencia del placer creador” (12).

En nuestro país, a partir de la aguda labor crítica de Borges, desarrollada en ensayos y relatos a partir de la década del 30 y en su propia poesía a partir de los 60, se evidencia un giro en el que cabe situar a algunos autores no clasificables<sup>1</sup> en el marco de las tendencias que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX han resultado más visibles en el campo de la lírica: vanguardia, surrealismo, neo-romanticismo, objetivismo. El propio

---

<sup>1</sup> En la última y más voluminosa antología de poesía argentina publicada, *200 años de poesía argentina*, Jorge Monteleone, enfrentado al prácticamente inabarcable elenco de escritores, ensaya una clasificación, que si bien no rige el orden de presentación de los poetas, se orienta a señalar algunas líneas de fuerza que estima presente a lo largo de la muestra. Discierne nueve “constelaciones”: “agrupación convencional de elementos – aquí de poetas y de poemas- unidas mediante líneas imaginarias que idean figuras” (14). Una de ellas alberga a poetas cuyo tema es la poesía misma, en donde prevalece, según el crítico, la actitud inquisitiva relativa al lenguaje.

Borges, cuando promedia los cincuenta años, reelabora su lenguaje poético desviándose de las sucesivas aventuras vanguardistas de su juventud para afirmarlo en términos de lo que más tarde, en el prólogo a *La cifra* (1981), llamará “poesía intelectual” (482).

Guillermo Sucre (1975), en sus ensayos sobre poesía hispanoamericana, señala la obra de López Velarde (1888 - 1921), como un indicio muy temprano de esta nueva sensibilidad en nuestro continente:

“Entre los ensayos que escribió López Velarde, hay uno –y ya la crítica lo ha señalado– que resulta clave. Es de 1916 y su tema, la obra de Lugones. Entre trivialidades de la época (...), llega a formular una idea de grandes consecuencias. ‘El sistema poético –afirma– hase convertido en sistema crítico’. *Sistema crítico*: ¿a qué estaba aludiendo con estos términos tan ajenos a la poesía y aparentemente contra su naturaleza intuitiva y emocional?” (52)

A partir de la interpretación de este ensayo de López Velarde y de su poesía, Sucre establece que el carácter crítico se cumple en dos planos: “el de la conciencia y el del lenguaje” (52), lo cual implica la concepción de la poesía como autoconocimiento y lucidez antes que como expansión sentimental. Una conciencia, inconformista y autocrítica, que intensifica y dilucida la pasión (53); una mirada hacia el lenguaje que detecta la artificialidad en que había caído la literatura. De allí se deriva su propuesta de autenticidad, que junto con la incorporación de “una suerte de espontaneidad en la que se identifica el ritmo del poeta (la respiración) con el ritmo mismo del lenguaje” (57), implica el compromiso ético de rechazo a toda “proliferación verbal”.

Sucre toma en cuenta para desarrollar su interpretación de la lírica de López Velarde, a los poetas posmodernistas que califica como “un conjunto heterogéneo” (51), situado entre el modernismo y la vanguardia<sup>2</sup>, muchos de ellos contemporáneos al primero, pero conscientes de la necesidad de un cambio y precursores en su actitud de la producción de la vanguardia, si bien señala que no es posible establecer cronológicamente un periodo intermedio.

En un contexto aún más amplio, este giro crítico se produce entre los poetas de lengua inglesa, introducidos en nuestro medio a través de la intensa labor de traducción,

---

2 En “Poesía crítica: lenguaje y silencio” de 1998, Sucre continúa suscribiendo la existencia de esta veta expresiva en la poesía de Latinoamérica en el siglo XX y amplía la nómina de poetas que la integran. Siempre partiendo de Borges, establece una línea que pasa por Paz, Girri, Juarroz, Pacheco, Lihn, N. Parra, Belli, Padilla, Yurkievich, entre otros, en una lista que no es exhaustiva, según el autor. Notablemente, los textos que cita son de la década del 60. En ella convergen los tres poetas que trabajamos, quienes pertenecen a tres generaciones diferentes: *El hacedor* (1960) señala la vuelta a la poesía de Borges y un estilo nuevo y distante de sus aventuras vanguardistas; Girri, con *El ojo*, consolida su fase conceptual, de un objetivismo abstracto; Godino publica su primer libro premiado, *El visitante* (1961), seguido de *Una posibilidad, un reino* (1964).

llevada a cabo en particular, por la revista *Sur* a partir de los años 30<sup>3</sup>. María Teresa Gramuglio, en su artículo sobre “Las posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura” (1999), identifica la presencia de una tendencia de reflexión estética iniciada en el s. XIX con la emergencia de la revolución industrial en Europa, que en Inglaterra estuvo representada por intelectuales como Coleridge, Shelley, Carlyle y Mathew Arnold. Esta línea se continúa reformulada en el siglo XX en revistas como *The Criterion*, en la que T. S. Eliot tuvo una importante injerencia y que formó parte (junto con la *Revista de Occidente*, *La Nouvelle Revue Française*) de la red de publicaciones de referencia para *Sur*. Borges fue, en este sentido, un colaborador que, desde los inicios mismos de la revista en 1931, traduce a poetas ingleses y norteamericanos que constituyen una completa novedad, como Langston Hughes, Edgar Lee Master, Eliot, Hart Crane, Wallace Stevens (algunas de estas traducciones, también aparecieron en *El hogar*). La actividad de traducción, tan importante para la identidad de esta publicación que ameritó que en 1976 se le dedicara un volumen completo, fue cultivada también por Girri, a partir de la década del 40. Si bien la revista alberga traducciones de poesía proveniente de distintos países y tradiciones literarias contemporáneas (francesa, italiana, alemana, brasilera, india, japonesa), la poesía en lengua inglesa es la que ocupa el mayor espacio a lo largo de las más de cuatro décadas, lo que da una pauta del desplazamiento, en esta publicación y en buena parte de los escritores nucleados en torno del magisterio francés propio de finales del XIX y primera década del XX. No es de extrañar, por tanto, que la redefinición crítica que se opera entre los poetas angloamericanos de comienzos de siglo no menos que el cultivo del monólogo dramático que reaparece en Eliot, Pound, Yeats, Stevens cobren especial vigencia, tal como se advierte en poemas de Borges, Girri, pero también Silvina Ocampo, y más adelante, Horacio Castillo, Jorge Andrés Paita, Federico Gorbea.

## I.2.- DISTANCIAMIENTO

En su estudio titulado *The poem of the mind* (1969), Louis Martz señala dos aspectos en la inflexión poética que, presentes ya en la obra de John Donne, también se encuentran en un sector importante de la poesía del siglo XX. Por un lado, que la “poesía

---

3 Sobre la traducción en las primeras décadas del s. XX y, sobre todo, el papel de *Sur*, véase, Patricia Willson, *La constelación del sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del s. XX*, Ed. Siglo XXI, Bs. As. 2004. Aunque su estudio focaliza la prosa, aporta valiosos datos sobre el campo literario y las relaciones con la literatura europea y estadounidense.

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 el otro, que es poesía de un yo introspectivo que se presenta como un actor en un escenario (Prefacio; III). Es precisamente este desdoblamiento, lo que permite una objetivación y el que delata las condiciones dramáticas que asume el poema, en el que cabe “el arte del auto-análisis y de la meditación” (7). El llamado “estilo metafísico” en Pound, Eliot, Cernuda, no menos que en el primer Borges, vivamente interesados por la vertiente conceptista del Barroco y por los metafísicos ingleses, ostenta para Martz el rasgo distintivo que Samuel Johnson describe como manipulación ingeniosa del pensamiento de los poetas del siglo XVII: “Una combinación de imágenes disímiles, o el descubrimiento de similitudes ocultas en cosas aparentemente desemejantes (...) Las ideas más heterogéneas son atadas con violencia, el arte y la naturaleza, escudriñadas a través de ilustraciones, comparaciones y alusiones” (43).

La poesía, de este modo, combina la necesidad de un lenguaje expresivo cuyo rigor se asienta en la precisión de la palabra (una poesía que no ignora las lecciones de Mallarmé y Valéry) con el juego del pensamiento sometido a cierta disciplina inquisitiva, que al poner en cuestión el yo y el mundo, también pone en cuestión el lenguaje que los ha expresado. Un nuevo tratamiento del yo lírico tiene lugar 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 (presente asimismo en la vanguardia) y la invención y búsqueda de una nueva tradición donde hacer pie.

La actividad poética se combina con lo ensayístico, verdadera manifestación de la contigüidad entre poesía y pensamiento, sea porque el pensamiento 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 poetas metafísicos, el barroco español, Wordsworth, Coleridge, Dickinson vuelven a ingresar a escena como referentes alternativos que representan la posibilidad de unificar en la experiencia los planos del impulso afectivo, la imaginación, la percepción y el pensamiento.

En este contexto se sitúa el recurso de apelar a otras voces en las que se proyecta el poeta, sea porque se enmascare en la identidad de otro asumiendo su *persona*, esto es objetivándose en una escena imaginaria, construyéndose en y a través de otra identidad que de manera indirecta y espejeante devuelve su reflejo, o porque en la referencia a esa otredad cifre aspectos de una visión del mundo y de la poesía.

En los poetas que nuestro trabajo pone en relación, se advierte que una y otra formulación tiene un espacio significativo en sus respectivas obras. Los monólogos dramáticos aparecen en la obra de Borges una vez que toma distancia de la estética de su primera época y su poesía se vuelve más despojadamente meditativa; en la obra de Girri se combinan con piezas cuyos referentes son personajes históricos del campo de la filosofía y el arte, ejemplares o contraejemplares de una sensibilidad y/o modo de creación crítica, constituyendo “reales presencias” (tomamos libremente la frase de George Steiner), esto es, activas y actuales. En la obra de Godino, predominan los “homenajes” tributados a poetas y artistas en los que el autor advierte las posibilidades y los riesgos de la escritura que él mismo explora. En todos los casos, es patente el mecanismo de distanciamiento del yo lírico que busca la crítica, en el sentido original que la raíz misma de la palabra encierra: separar, decidir, juzgar.

### I.3.- EL MONÓLOGO DRAMÁTICO

Poetas como Borges, Cernuda, Pound<sup>4</sup>, coinciden en tomar a Robert Browning (1812-1889) como el referente del género del monólogo dramático, a pesar de que también otros victorianos como Swinburne y Tennyson lo cultivaron. Marlen Gottlieb, citando a Honan, señala que “el término mismo 'monólogo dramático' no aparece antes de finales del s. XIX” (59) y que incluso a pesar de que Tennyson lo cultivara previamente, su éxito proviene de las realizaciones de Robert Browning no menos que de su posterior influencia en los poetas del siglo XX<sup>5</sup>.

También Robert Langbaun privilegia en su obra *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (1971) a Browning, pero a diferencia de otros teóricos, no centra su interés en los elementos estructurales del género (una voz diferente a la del yo lírico del poeta, un receptor de esa voz en el espacio del poema, una

---

4 Las referencias de Borges a la poesía de Robert Browning son múltiples y a una parte de ellas dedicamos una sección del Capítulo II de este trabajo. Por su parte, afirma Cernuda en *Historial para un libro* (1958): “Algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria (...) para que se objetivara mejor tanto dramática como poéticamente”. (Cfr. Cernuda, Luis, *Prosa Completa*, Barral editores, Barcelona, 1975, p.923), pero mucho antes, en 1917, Pound en “Reviewing *Eliot's Prufrock* and others observation” afirma (citamos de la versión de editorial Monteávila de sus *Ensayos literarios*, selección y prólogo de T.S. Eliot, p.389): “los mejores poemas del inglés victoriano son los de Browning: *Men and Women*; o si mi aseveración es demasiado categórica, digamos que la estructura de esos poemas es la más vital de todo el periodo”.

5 Apunta la autora que en el espacio poético español, fue promovido por algunos integrantes de la generación del 27, sobre todo, Luis Cernuda, y que en Latinoamérica fue introducido por Borges y posteriormente empleado por Nicanor Parra, Enrique Lihn, Ernesto Cardenal, José Emilio Pacheco, Antonio Cisneros y Oscar Hahn (60).

interacción entre ambos y una situación o escena) sino lo que “la forma esencialmente hace” (78). Retoma lo que considera la “intuición” de M. W. Mac Callum quien en una de las *Warton Lectures* de 1925 advierte que el objetivo de los monólogos dramáticos es mostrar los hechos desde dentro. Para Langbaum, lo decisivo del género es la relación que se establece con el lector, quien adopta el punto de vista de la voz que se expresa 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 *Einfühlung*” (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 que el drama concede a elementos circunstanciales en pro de la mimesis y de lo verosímil, el monólogo dramático, desde Browning hasta Pound prescinde de “lo superfluo” (82). El conocimiento se presenta bajo la forma de exploración y revelación. De lo que se trata, nos dice, es de sostener en tensión el juicio moral en razón de que se nos presenta una situación que podría ser objeto de un juicio tal, pero desde un punto de vista (supongamos por caso el de un criminal) que se expone para que el lector lo comprenda, es decir, experimente la “simpatía” (83) por el personaje. El tema característico de los monólogos dramáticos de Browning, Swinburne y Tennyson es, más allá de sus diferencias particulares, las posiciones morales extraordinarias o las emociones extraordinarias. Si simpatizamos con la perspectiva ofrecida es porque en ella “opera una conciencia, ya sea intelectual o histórica (...) que es la marca de la proyección del poeta en su poema” (94). El hecho de que las *personae* reales o imaginarias pertenezcan al pasado revela que éstas “se convierte(n), en otras palabras, en un medio por el cual acceder a un punto de vista extra-ordinario”<sup>6</sup> (96).

Langbaum encuentra que la simpatía se vincula con una actitud científica de la mente: la voluntad de entender todo sin someterse a consideraciones prácticas o morales (de la moral vigente). Pero además, si se considera la actitud del poeta creador, también ésta es equiparable a una actitud científica en la medida en que hombres y mujeres son objeto de investigación, de historización y psicologización. En tal sentido, la perspectiva

---

6 July Jones en “Borges and Browning: A Dramatic Dialogue” afirma que el monólogo interior constituye junto con el monólogo dramático dos formas de la “literatura de perspectivas, desarrollada por Henry James, Joseph Conrad, Marcel Proust, William Faulkner y Virginia Woolf, entre los primeros y más importantes. Interesa hacer notar que, salvo Proust, el resto de los novelistas fueron apreciados por Borges y alguno de ellos incluso traducidos. Agrega Jones: “como mucha literatura moderna, el monólogo dramático insiste en lo fragmentario, en lo incompleto; abre a nuevas aéreas de la experiencia y las transmite a través de una singular y por ello limitada perspectiva” (208).

desde adentro favorece la presentación de la verdad como relativa. El punto capital de la teoría de Langbaum radica precisamente en afirmar que, según su interpretación, los monólogos dramáticos, en particular los de Robert Browning no es que nieguen la existencia de la verdad, sino que plantean que ésta depende de “la naturaleza de la teorización y más básicamente de la naturaleza del alma de la cual es una proyección” (115). Este aspecto reviste una importancia tal que el autor lo convierte en uno de los ejes del prefacio a la edición de 1971 y su argumento es tan connatural y aplicable a Borges que sorprende: “Browning nos hace entender, por un lado, cuan relativos son los juicios e instituciones humanas y, por el otro que esa relatividad es nuestro indicio de absoluto. La cuestión del relativismo después de todo no se aplica a Dios o a una hipotética realidad última; se aplica a la realidad *cognoscible*.” (6)

El relativismo del conocimiento encarnado en personajes de pasiones extraordinarias o de circunstancias extraordinarias es la condición necesaria de una forma que privilegia el punto de vista, la perspectiva y también la condición 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. Los monólogos dramáticos “no imitan la vida, sino una perspectiva particular de la vida que aparece como resultado del punto de vista, la de alguien que experimenta en ella” (137) y obtiene una “azarosa iluminación, una accidental auto-revelación” (146). En ello se distingue del soliloquio. Para Langbaum el personaje del monólogo dirige su atención al exterior: parte o considera un punto de vista establecido, y la propia experiencia termina relativizándolo y reemplazándolo por otro (las distorsiones, las limitaciones o la adecuación son evaluadas por el lector). El sujeto del soliloquio, en cambio, intenta definir racionalmente el correcto punto de vista, esto es, adopta o llega a una perspectiva general, pública, consensuada.

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 es lo que moviliza la búsqueda no sólo de una “tradición”, sino también de parciales postulaciones de la realidad.

Así, el género, tal como lo concibe Langbaum, permite indagar en los monólogos dramáticos de los poetas argentinos que consideramos en nuestro trabajo 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 (usamos un término caro a la poética borgeana) a una posible respuesta.

#### I. 4.- REFERENCIAS FRAGMENTARIAS A OTROS PERSONAJES

Las frecuentes referencias a otros personajes ilustres del pasado, sobre todo a otros poetas o artistas llaman la atención en la poesía que estudiamos. Es probable que las múltiples formas de intertextualidad en la literatura del siglo XX, junto con la labor crítica que ha prestado atención a ello, nos haya habituado a incorporar a nuestra experiencia lectora el hábito de un tipo de acceso a los textos que, como los dibujos de Escher, plantea múltiples puentes y escalas a distintos planos de la realidad textual y a sus significados. Lo cierto es que, así como esos dibujos constituyeron una sorprendente novedad, también en la poesía contemporánea la cualidad compositiva que hace de la mención a un artista o pensador o personaje histórico su pilar significativo lo es en la peculiar modalidad fragmentaria y alusiva que empleó primero Borges, posteriormente Girri y, en un alto grado de condensación, Godino.

La presentación fragmentaria 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, las dimensiones posibles 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; es decir, ofrecer un punto de vista particular y no general, parcial y no absoluto, abierto en vez de cerrado, provisorio y no definitivo; tentativo (incluso cuando se exprese en los términos y tonos de la sentencia) y proposicional.

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 los fragmentos de un espejo roto que en ocasiones les devuelve, como se ha dicho antes, también fragmentos de su propia imagen o creencia. La modernidad de nuestros poetas consiste justamente en la conciencia de esta situación y en la experiencia de la incertidumbre que trae aparejada. Las figuras del pasado que se convocan a la escritura funcionan como el anclaje de un sentido y, según los casos, más o menos provisorios, más o menos paradigmáticos. Un nombre como el de Spinoza en Borges, como el de Hieronymus Bosch en Girri o como Arquíloco en Godino incorporan al texto una peculiar validación de la propia intuición o experiencia, sea en el plano del arte o

de la ética o del conocimiento. Lo que se predica poéticamente de ese nombre nos da la pauta de cuál es el hilo de la destejida trama de la tradición a la que el poeta se ata.

En la escritura de Girri y de Godino estos personajes aparecen agrupados como objeto de “tributos” y de “homenajes”, en los momentos de afirmación de la propia voz poética, detalle no carente de significado si se piensa en que son autores no amparados por corrientes poéticas de la época o, dicho de otra manera, que no inscriben su escritura en la de un grupo de contemporáneos con una base estética común. A través de ellos, el poeta dice algo propio, esto es, funcionan como máscaras. Así, cuando las figuras presentadas son las de otro poeta, la reflexión que se propone al lector se orienta hacia el campo de determinadas poéticas ya sea como adhesión o rechazo. De allí que creemos importante considerar en qué medida y de qué manera se produce un tipo de “recepción productiva” en los términos amplios en que la expone Moog-Grünwald (1987), siguiendo a H. Link, como aquella llevada a cabo “por literatos y poetas que estimulados e influidos por determinadas obras literarias, filosóficas, psicológicas y hasta plásticas, crean una nueva obra de arte” (82). En su artículo “Investigación de las influencias y de la recepción”, la crítica señala que, “cuando se trata de considerar [la] asimilación literaria individual”, tal como lo especifica Koppen (citado por la autora), el trabajo consiste en establecer “lo que ha hecho el autor con su modelo, cómo lo ha reconfigurado, cómo lo ha subordinado a sus propias intenciones artísticas y qué nueva función poética le ha concedido” (89).

Importa pues discernir cómo se reelabora el universo significativo que ofrece un determinado personaje en el contexto de la construcción de la propia poética de los autores que estudiamos; cómo se recontextualiza si no una entera visión del mundo, sí un fragmento incrustado en el texto nuevo, uno de cuyos rasgos centrales es el de ser conscientes en una aguda medida del carácter de ser escritura que pugna agónicamente 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; “versiones” dice Godino.

En la dinámica significativa de nuestros autores se pone el acento tanto en el carácter constructivo de la realidad a través de la escritura (la poesía como *poiesis*; el poeta como “hacedor”) y 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 poética metafórica o alegórica, que es también objeto de reflexión en dos de nuestros autores por fuera del espacio del poema.

En efecto, en el curso de nuestro trabajo, hemos advertido la importancia de considerar las reflexiones de Borges sobre la metáfora y la congruencia que existe entre la concepción a la que adscribe en su periodo de madurez y la producción de un sentido arquetípico en las *personae* de sus monólogos dramáticos. A partir de esta observación, no hemos podido dejar de advertir que la indagación crítica en los monólogos dramáticos de Girri y en poemas dedicados a otros artistas y pensadores está regida por el tipo de productividad propia de la alegoría. A diferencia de estos poetas, en el caso de Godino, no encontramos que pueda establecerse una relación tan nítida entre el tropo y la construcción de sentido a través de un procedimiento constructivo y significativo a nivel de género o especificidad textual del poema. Por este motivo, nos limitaremos a considerar una serie de rasgos propios de la metáfora y de la alegoría que pueden enriquecer la reflexión en torno a la poética inscrita en monólogos dramáticos y apelación a personajes culturales de la tradición.

#### I.5.- METÁFORA Y ALEGORÍA COMO MATRIZ DEL POEMA

La referencia a una experiencia previa, sea ésta ejemplar o contraejemplar, parece a todas luces estar inscrita en el corpus seleccionado; constituye, como se verá en el desarrollo que seguimos en los capítulos dedicados al análisis de cada uno de los poetas, uno de los rasgos en común a sus respectivas poéticas. Sin embargo, no sólo nos cabe señalar este aspecto, casi a primera vista evidente, sino intentar aislar y describir lo que hace a la singularidad de cada uno. Para ello será de provecho considerar que la manera de actualizar en clave personal aquellas intuiciones y propuestas de sentido presentes (aludidas, invocadas, interpretadas) en los nombres que nuestros poetas incluyen ya sea como *personae* en monólogos dramáticos o como referentes del poema o como destinatarios de la composición, también se verifica en la adopción de una manera característica de actualizar figuras o tropos pertenecientes a distintas tradiciones poéticas.

La reflexión sobre la metáfora resultó un motivo constante en Borges. De ello es prueba temprana no sólo el manifiesto del ultraísmo del cual es autor, sino también ensayos<sup>7</sup>, relatos como “La busca de Averroes”<sup>8</sup>, conferencias<sup>9</sup>. Tal interés por dilucidar el

---

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

8 Relato publicado por primera vez en *Sur*, Año XVI, N° 152, Junio de 1947, más tarde incluido en *El Aleph* (Emecé, 1949).

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. Así, la distinción entre la metáfora de invención y la metáfora de descubrimiento (a las que hace referencia en su conferencia en Harvard), se vincula estrechamente con sus inquietudes relativas al conocimiento de lo singular y con ello, el problema del lenguaje y el de la ontología, ya presentes en el relato de Averroes.

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 “*epíphora* del nombre”, supone un movimiento, un necesario desplazamiento de... hacia... (47) que “da 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). Borges, en su ensayo del 52, “La metáfora”, advierte que en la concepción aristotélica la analogía se da entre las cosas y también de que existen metáforas (como las kenningar) que, siendo “puros objetos verbales”, agradan porque sorprenden. “Luego sentimos que no hay una emoción que las justifique y las juzgamos laboriosas e inútiles” (*OCI*; 717)

Estas diferentes concepciones son la que Borges escenifica y tensa en “La busca de Averroes” (1947) -relato que analizamos en el Capítulo II-, donde el problema lingüístico de la traducción está ligado inseparablemente al del conocimiento cultural y al de las singularidades culturales, para arremolinarse en un momento del relato en el problema de la representación poética de lo singular que ocurre cuando dos personajes discuten sobre el alcance y efectos de la invención metafórica. Dirá Borges en el prólogo de *El otro, el mismo* (1964), convalidando la intuición tematizada en aquel relato e invirtiendo el sentido usual y peyorativo de “objeto de museo” atribuido a los productos de la tradición literaria, que “los idiomas de los hombres son tradiciones que entrañan algo de fatal. Los

---

9 “La metáfora” y “pensamiento y poesía”, conferencias pronunciadas en Harvard durante el curso 1967-1968, incluida luego en *Arte poética* (Edición Crítica, 2000) “La poesía”, conferencia pronunciada en Julio de 1977 en el Teatro Coliseo de Buenos Aires, luego incluida en *Las siete noches* (Edición del Fondo de Cultura Económica, 1980).

experimentos individuales son, de hecho, mínimos, salvo cuando el innovador se resigna a labrar un espécimen de museo...” (OC II; 409)<sup>10</sup>.

Una similar convicción anima el procedimiento de sus monólogos dramáticos, en los que la experiencia individual se expresa -como esperamos mostrar- en figuras arquetípicas en las que cabe reconocer algo que, a falta de mejores términos llamaremos de “carácter universal”. De acuerdo a ello, aspectos de su experiencia concreta reúnen a Borges, por ejemplo como hacedor, y a Homero bajo el denominador común de la experiencia de la humillación. 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). Prestar atención a la literalidad de esta declaración es de importancia para comprender que en sus monólogos dramáticos, Borges, el poeta, hace eso: proyecta su emoción, identificándola con lo que aspira a recobrar el vigor de un símbolo gracias a la particular flexión o entonación (tal como ésta vigoriza y renueva un conjunto de metáforas básicas<sup>11</sup>) ofrecido a la experiencia de ese “otro” que es el lector. Es éste la clave de bóveda en que converge la curva de un eco que proviene del pasado y el del contemporáneo, como si fuese un punto del espacio cuyas coordenadas han sido definidas por el lenguaje con todo su orden de categorías.

De este modo, entendemos que “los arquetipos y esplendores” (OC. II; 479) a los que suele referirse su poesía no significan la postulación de un fondo metafísico universal, fuente ideal de la que provenga lo real, sino antes bien, una emergencia misma del lenguaje, que por ello es calificado de “fatal”, es decir, inherente a la finitud de nuestra condición humana.

También Girri se pliega reflexivamente en su poesía<sup>12</sup>, y el lenguaje (sobre todo, el poético) es parejamente puesto bajo examen, pero los efectos de sentido se afirman sobre el

---

10 Ya muchos años antes en “Examen de metáforas” (1925) había reflexionado: “El lenguaje – gran fijación de la constancia humana en la fatal movilidad de las cosas- es la discolpa forzosidad de todo escritor...” (I; 73).

11 El tema de la entonación peculiar de una metáfora consagrada está presente desde su ensayo “Examen de metáforas” de 1925 hasta su conferencia de Harvard de 1967-1968. Ha sido estudiado por Ana María Barrenechea un artículo de 1990 (“On the Diverse (South American) Intonation of Some (Universal) Metaphores”. *Borges and his Successors: the Borgesian Impact on Literature and the Arts*. Ed. Edna Aizenberg. Columbia: U. of Missouri, 1990).y también por Mercedes Blanco en su trabajo “Borges y la metáfora” (en *Variaciones Borges*, N° 9, año 2000), donde propone la distinción de metáfora paradigma/metáfora texto, (empleando categorías provenientes de Ricoeur) para designar, con la primera, la metáfora lexicalizada (muerta) y con la segunda, la metáfora rejuvenecida (viva). Es ésta la que contiene la “entonación” peculiar de la que habla Borges.

12 Girri ha acompañado la edición de su obra poética, con textos en prosa, de carácter fragmentario (*Notas sobre la experiencia poética, El motivo es el poema*, el diálogo con Pezzoni, “El hacedor en su crítico”), casi aforístico que tienen el carácter de exploraciones personales sobre la escritura, no obstante expresarse en un lenguaje con marcas fuertemente impersonales.

recurso a la alegoría. Al respecto de ésta 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, si bien no hay una definición estricta de esta figura, puede asociársela al cuarto tipo de metáfora, 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”<sup>13</sup> Esta proporcionalidad está presente en la nota característica que le asigna al tropo Cicerón, la “*inversio*”. Igualmente presente está el hecho de que hay en ella más de dos términos, por lo cual se trataría de una metáfora extendida (78-80).

Así, el primer rasgo sería la extensión y el segundo la proporcionalidad existente que subraya el sentido figurado precisándolo, lo cual deja un margen menor a la alusión y por lo tanto a la libre interpretación.

Fletcher recurre a la *Retórica* (1412a) para puntualizar una segunda pareja de rasgos: la intencionalidad y la abstracción. En dicha obra, Aristóteles hace referencia a la “vivacidad” de la metáfora que sorprende al oyente. Para Fletcher la alegoría al unir intencionalmente metáforas disminuye la sorpresa y “el todo resulta cada vez más abstraído de la experiencia sensorial” (81). De allí que defina la escritura alegórica como

“el empleo de un conjunto de agentes e imágenes con acciones y acompañamientos correspondientes, para transmitir de ese modo aunque bajo un disfraz, ya sean cualidades morales o conceptualizaciones que no sean en sí mismas objetos de los sentidos (...) y todo ello conectado, de modo que las partes se combinen para formar un todo consistente” (27)

De lo expuesto se deducen otros rasgos derivados: 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: “existen medios para dulcificar esa rigidez o de contrarrestar los efectos simplificadores del control, a través de varios mecanismos que añaden complejidad, siendo el principal de ellos la mirada irónica que recae bajo la propia obra” (296).

A la ironía, como recurso racional puede añadirse el comentario a la superficie literaria, sea en prólogos, donde -sobre todo los autores modernos- se explica la intención

---

13 El traductor al español de Fletcher, cita el fragmento 1457b de la versión de la *Poética* traducida por García Yebra de Editorial Gredos.

de significado o se comenta el propio método simbólico<sup>14</sup>, o bien a partir de la intervención directa autorial en el texto mismo.

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 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 a sus *personae* como abstracciones personificadas, como una clase o tipo específico de emblema: personajes históricos, cuyas rugosidades históricas o psicológicas han sido pulidas a los fines de resaltar un aspecto significativo, conceptualmente concebido por lo cual resultan representativos.

Para la consideración de sus poemas, en los que efectivamente se advierte la matriz alegórica con los rasgos puntualizados, es importante reparar en el señalamiento de Fletcher relativo a que la alegoría “nunca aparece como una modalidad pura” (300) y que incluso, en una misma obra, su diseño predominantemente conceptual, racional y antimimético puede atenuarse y producir una relativa liberación del significado.

Retendremos para nuestro análisis (Capítulo III), en principio, que 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 ésta en un sentido que incluye la crítica cultural (del lenguaje incluido), pero sobre la base de su creencia en un plano de realidad pura susceptible de ser alcanzado por una ascesis poética y al mismo tiempo cognitiva. Si ese plano es superior, es porque lo que se ha superado son las diversas y ambiguas ficciones del deseo. Su poesía -y en particular, los poemas que analizamos- expresan ese camino, esa búsqueda. En ella, los personajes de la cultura (filosófica, de la plástica, los poetas, sabios y alquimistas) que son referidos o que funcionan como la voz de sus monólogos dramáticos constituyen alegorías evidentemente valorativas (incluso pese a la relativa oscuridad de su lenguaje) y, en la peculiar economía y cariz de su dicción, se constituyen no en arquetipos, sino en paradigmas ejemplificadores.

---

14 Un ejemplo de ello, paradigmático por lo curioso, en la poesía argentina de la última época es el largo poema *Mandala* (2005) de Horacio Castillo, en el que el texto del poema se complementa con notas diversas (etimologías, palabras en griego, con la grafía griega, definiciones, preguntas que dialogan tanto con el texto como entre sí), dispuestas tipográficamente junto a él en una virtual columna paralela.

*CAPÍTULO SEGUNDO*

*POESÍA DE LA EXPERIENCIA Y EXPERIENCIA DE LA POESÍA  
EN LOS MONÓLOGOS DRAMÁTICOS DE JORGE LUIS BORGES*

## II- 1.- PROYECCIÓN EMOTIVA E IRONÍA EN LOS MONÓLOGOS DE MUSEO

“...*Los experimentos individuales son, de hecho, mínimos, salvo cuando el innovador se resigna a labrar un espécimen de museo, un juego destinado a la discusión de los historiadores de la literatura o el mero escándalo...*” (J. L. B.: “Prólogo” a *El otro, el mismo*)

Considerando las piezas de “Museo”, en la sección final de *El Hacedor*, 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. Por primera vez integrando un volumen aparecen en un libro *sui generis* de 1960, *El hacedor*, compuesto por un total de 54 trabajos, entre pequeñas prosas de carácter narrativo, otras - también breves- de corte ensayístico y poemas de metro endecasílabo, muchos de ellos sonetos isabelinos o petrarquistas<sup>15</sup>. “De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada *silva de varia lección*, precisamente porque abunda en reflejos e interpolaciones” declara el autor en su “Epílogo” (*OC II*; 346)<sup>16</sup>. El comentario recuerda al del ficticio Doctor Nahum Cordovero quien en “El inmortal” “denuncia” las *interpolaciones* de autores varios en la narración de Joseph Cartaphilus, el personaje que ha sido todos y Nadie. Entre las composiciones de esta “miscelánea”, como la llama Borges, los monólogos dramáticos exhiben muy claramente su

---

15 Sólo dos poemas están escritos empleando el verso libre: “Mil novecientos veintitantos” y “Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona”. También, desde el punto de vista formal, *El hacedor* difiere de la poesía de la juventud y demuestra tanto la versatilidad de las formas métricas tradicionales, como la destreza poética de Borges.

16 En lo sucesivo, para las citas de Borges se empleará la Edición Crítica de las Obras completas en tres tomos, anotada por Rolando Costa Pizarro e Irma Zángara editadas en 2009 por Emecé, según la siguiente nomenclatura: *OC*, seguido del tomo y número de página. Para las obras no incluidas en los tres volúmenes citados, se emplearán las siguientes siglas: *I* (*Inquisiciones*); *ETE* (*El tamaño de mi esperanza*); *TR* (*Textos recuperados*); *TC* (*Textos Cautivos. Ensayos y reseñas en El hogar*); *BP* (*Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*); *AP* (*Arte poética, compilación de conferencias pronunciadas en Harvard, curso 1967-1968*).

carácter de “reflejos”, pues tanto iluminan fugazmente como dan cuenta de una luz ya extinta.

En *El hacedor* aparece ya casi totalmente estabilizado un estilo poético –del que *Cuaderno San Martín* presenta algún aviso; una poesía diferente a la propuesta en su periodo vanguardista<sup>17</sup>–, propio de la madurez expresiva que una composición como *Arte poética* revela sin lugar a dudas. Resulta interesante comprobar que en éste (*El hacedor*) y en el siguiente libro, Borges incorpora poemas escritos décadas antes, como “La noche cíclica”, “Del infierno y del cielo”, la totalidad de las composiciones de “Museo” y “Poema conjetural”<sup>18</sup>.

En efecto, en 1943, Borges publica en el diario *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*”. Definir las claves de esa secreta complejidad es una tarea que ha dado impulso a la ingente cantidad de estudios críticos sobre el autor.

Nuestro trabajo no pretende ser exhaustivo al respecto, pero sí señalar que en una no desdeñable medida, esa “modesta y secreta complejidad” tiene que ver con los vínculos que su poesía traza con el lenguaje de la tradición poética a través de múltiples recursos intertextuales. Los monólogos dramáticos constituyen una de las maneras privilegiadas de actualizarla y revisitarla, en la medida en que la forma habilita a la referencia de personajes y estilos del pasado. La poesía de Borges, y en particular la de los monólogos, obliga al lector a una lectura no ingenua; es decir, éste debe articular la información que provee el personaje de referencia que constituye en sí mismo un dato, un *quantum* de sentido, construido sea por el discurso histórico o por el discurso de la literatura, y lo que de él se

---

17 Para un análisis de las diferentes poéticas de juventud, *cfr.* Balderston, Daniel “Borges, las sucesivas rupturas” en Rafael Olea Franco, Colegio de México. Centro de Estudios de Lingüística y Literatura. Cátedra Jaime Torres Bodet: *In memoriam Jorge Luis Borges*, Ed. Colegio de México, México, 2008, pp. 19-36.

18 Para nuestra exposición de los monólogos dramáticos del autor, si bien, procederemos considerándolos en el contexto de su inclusión en los volúmenes de poesía a partir de esta obra del 60, se tendrá en cuenta la fecha de su publicación que en ocasiones es muy anterior a la del libro que las contiene.

predica poéticamente en la composición. Sus monólogos comprometen la tradición doblemente: por un lado, amplían la noción misma de lo que el término alude, en la medida en que en ellos se incorporan voces de personajes de otras culturas (árabe, persa, nórdica, hebrea, etc.). Por otro lado, como afirma Langbaum (1971), la fragmentariedad del monólogo y su inherente carácter elegíaco nos recuerdan que “la tradición es algo que no tenemos. Nos recuerda que estamos separados del pasado en virtud de nuestra modernidad” (9).

En su primera incursión en el género, Borges emplea esta forma para reinterpretar el pasado: la voz de Francisco Laprida proyecta un remoto escenario sudamericano de “cruelles provincias” y “arrabales últimos” en donde se consuma su paradójico destino y el acto de comprenderlo y aceptarlo. Laprida es el único personaje en sus monólogos que tiene relación con una historia que sentimos más o menos próxima por ser la nuestra. Tiene su antecedente en el poema de *Luna de enfrente* (1925), “El general Quiroga va en coche al muere”, no sólo por las dos estrofas en que el caudillo medita (en ellas se traslada la voz poética al personaje), sino también en la situación recreada como marco de esa reflexión igualmente extrema y violenta.

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 ésta 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 con la comparación 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*, Nº 3, 4, 6 y 10, todos de 1946<sup>19</sup>. También en ellas las *personae* provienen de contextos culturales excéntricos. Así, por ejemplo, en “Cuarteta”, se expresa un poeta árabe anónimo del siglo XII:

“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 la corte de Yaqub Almansur y de Aristóteles nos hace pensar en un Magreb extendido hacia el sur del España, que vivió su momento de esplendor cultural en la época de este califa y sugiere también la presencia de Averroes. El yo lírico podría ser cualquiera de sus para nosotros –occidentales– anónimos poetas. Esa distancia cultural e histórica antes que apagar el lamento, le confiere a su brevedad una resonancia mayor. Borges trabaja aquí no sólo 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<sup>20</sup>) 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 sólo este resto:

---

19 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 presentes en la sección “Museo” de la revista *Destiempo*, sólo permanecerá “Del rigor de la ciencia” y, más tarde integrará la serie homónima de *El hacedor*.

20 En *Conversations with Jorge Luis Borges* (1968), hablando de otro poema de la misma serie, dice Borges: “Cuando publiqué ese pequeño fragmento, nadie reparó en él, porque creyeron que era de ese falso libro al que yo lo atribuía (...) Me refiero a muchos hombres de letras en Buenos Aires...” (92).

“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, 1923 y procedente de una obra también inventada: “De *Inscripciones*”), cuyo tema vuelve a ser la conciencia de la muerte<sup>21</sup>:

“Hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar,  
Hay una calle próxima que está vedada a mis pasos,  
Hay un espejo que me ha visto por última vez,  
Hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo.  
Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos)  
Hay alguno que ya nunca abriré.  
Este verano cumpliré cincuenta años;  
La muerte me desgasta, incesante.”

En “El enemigo generoso” de la misma serie, un ámbito igualmente remoto contextualiza la ominosa salutación de Muirchertach. El lector es informado por una escueta noticia que encabeza el monólogo sobre el contexto histórico: Irlanda, 1102, la noche previa a una invasión, liderada por Magnus Bardfod. Luego, se proporciona una fuente que existe<sup>22</sup>, pero en la cual no está la composición, que resulta entonces apócrifa materia de invención:

---

21 El poema “Límites” se amplía y se transforma (formalmente, en una serie de diez cuartetos de versos endecasílabos de rima ABAB; además, el yo lírico es Borges, que se nombra a sí mismo al final de la composición) en la edición de *El otro, el mismo*, es decir, dieciocho años más tarde. Al respecto del primer poema “Límites”, en las conversaciones con Richard Burgin (Ver nota 3), Borges se jacta de que se interpretó la falsa autoría y procedencia de la primera versión como real y, por tal motivo no se prestó atención a las posibilidades literarias que el breve fragmento (uno de sus poemas favoritos) 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.

22 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.

“Que en tus ejércitos militen el oro y la tempestad, Magnus Bardfod.  
Que mañana, en los campos de mi reino, sea feliz tu batalla.  
Que tus manos de rey tejan terribles la tela de la espada.  
Que sean alimento del cisne rojo los que se oponen a tu espada.  
Que te sacien de gloria tus muchos dioses, que te sacien de sangre.  
Que seas victorioso en la aurora, rey que pisas Irlanda.  
Que en tus muchos días ninguno brille como el día de mañana.  
Porque ese día será el último. Te lo juro, rey Magnus.  
Porque antes que se borre su luz, te venceré y te borraré, Magnus Bardfod.”

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 expresado en el dístico, es atribuido a un ignoto –y apócrifo– poeta del siglo XIV de vaga procedencia centroeuropea (“Borussiae” designa la antigua denominación de Prusia).

Como puede advertirse en una primera aproximación, el hilo que ata las composiciones es temático, pero ha de entenderse como tema, en este caso, no sólo 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.

Al respecto, debemos considerar asimismo otro aspecto central: cada composición es, desde el punto de vista formal, única, diferente a las demás. 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) sólo resultaría comunicable bajo la forma que le confiere el trabajo estético.

De allí 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.

El complejo juego para construir sentido en esta sección final de *El hacedor* se corresponde especularmente con el prólogo, desde la alusión a lo fragmentario hasta el carácter dramático que le imprime Borges. Interesa reparar en algunos aspectos de este

prólogo como indicios de su poética madura: en primer lugar la mención a Lugones, vastamente considerada como un reconocimiento a su magisterio. No menos importante es el hecho de que Borges comienza presentando una escena en donde él y Lugones son personajes de un sueño: se trata de una situación imaginada en la que los personajes están en una burbuja atemporal cuyo marco es la Biblioteca. Todos los elementos son de alguna manera simbólicos, desde la “Biblioteca” escrita con mayúsculas, los estáticos y anónimos lectores de la sala, hasta la acción paradigmática de entregarle a Lugones el libro, con la expectativa de que el maestro apruebe los versos del discípulo: “*Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible*” (OC II; 271), dice Borges. Lugones, pasa a ser junto con Milton y Virgilio, y acaso Borges mismo (“*Mi vanidad y mi nostalgia...*”), nombres *alusivos*, que en esta prosa tienden a fundirse. ¿Por qué escribe Borges “*se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos*”? Quizás, porque más allá de la cronología, Borges propone una esencial coincidencia que es la devoción por la literatura, ese orbe de símbolos que la Biblioteca representa.

Así concebido, el prólogo de *El hacedor*, manifiesta alguno de los rasgos que configuran los monólogos dramáticos de Borges. Se trata, en efecto, en la mayoría de los casos, de personajes que expresan su pensamiento, que hablan de sí mismos en una situación desgajada de la corriente del tiempo, como si esa voz abriera un paréntesis en el fluir para introducir en él un retazo discursivo que otorga cierto sentido a ese fluir y al sujeto allí instalado. Ahora bien, el monólogo dramático consiste precisamente en atribuir un discurso al personaje, esto es, en adoptar una máscara, de modo tal que lo que resuena es la voz del poeta mediada por la identidad de aquélla y por la situación.

Para Robert Langbaum (1971), el monólogo dramático resulta tanto más efectivo cuanto más extraordinaria es la perspectiva que en él revela la *persona* (37). Su efecto esencial es ofrecer los hechos desde una perspectiva interior, que en el caso de Borges se funde con la suya propia. Funciona pues como una especie de correlato objetivo: permite la expresión de un contenido emotivo, pero establece una distancia reflexiva con esa emoción, en la medida en que la transfiere a otro. Eso es lo que, en el ritmo expandido de la prosa, advertimos en el prólogo antes referido. En la poesía monológica recopilada en *El hacedor*, los esfuerzos para subrayar la alteridad de la voz son más perceptibles que en los monólogos incluidos en libros posteriores. La distancia irónica es máxima. A los fines de

precisar estas variaciones, conviene detenernos algo más en la manera en que aparecen las piezas de “Museo”.

En su exposición sobre el monólogo dramático, recordemos que Langbaum desdeña realizar un análisis a partir de sus elementos constitutivos (un *hablante* que no es el poeta, un *interlocutor explícito*, una *interacción entre ambos* y una *situación*), privilegiando, en cambio, la función que persigue su empleo. Entendemos que para el análisis de los monólogos de Borges es importante prestar atención en una primera instancia a esos elementos constitutivos, como paso previo a considerar aspectos relativos al efecto construido en la intersección del discurso poético de la máscara, el autor y el lector.

En las piezas de “Museo” la *situación* que les confiere interés como tales, es su relativa antigüedad y rareza. La marca con la que se señala esto es externa al monólogo en sí. Se trata de la proveniencia del fragmento: obra en la que se encuentra, fecha y, eventualmente, autor. La misma diversidad de tiempo y espacios refuerza lo que se mantiene como constante: voces que atestiguan su transitoriedad y, no obstante, su recóndita permanencia. Las identidades ficticias de los autores mencionados son a la vez curiosas (como las rarezas de un museo), vagamente definidas y podrían ser confundidas con identidades históricas, lo que abre el juego de las sugerencias de sentido. El procedimiento, en este aspecto, es el mismo de los relatos fantásticos<sup>23</sup>: una fuente real o imaginada con visos de verosimilitud sugiere una existencia literaria o histórica que otros datos de la misma composición ponen en tela de juicio, de modo tal que lo único cierto es la letra que se lee. Pero aún lo que leemos esconde, como veremos más adelante, su secreto.

Además del referido, otros aspectos del estilo de las composiciones de “Museo” se inscriben en el estilo que Borges construye desde la prosa. Recordemos que *El Hacedor* es un volumen que comprende textos en prosa y poesía y, en esta sección que enfocamos, junto con los monólogos dramáticos encontramos dos composiciones en prosa, la primera y la última. La que da inicio a la serie, “Del rigor de la ciencia”, atribuida a Suárez Miranda

---

23 Al respecto, en el artículo de Marlene Gottlieb, “The Dramatic Monologue in the Poetry of Jorge Luis Borges” (2010), leemos: “Además, el género comparte en gran medida muchas de las características de los cuentos breves. Borges ha venido cultivando, en términos de personajes, trama y un tipo de diálogo unilateral, como en el caso de los monólogos. En realidad, a pesar de que el monólogo dramático claramente reemplaza la narración con representación, el aspecto dramático, teatral, oral del género le interesó menos. Sus personajes hablan como si estuvieran escribiendo; si bien el registro que emplean es simple, no es coloquial. El personaje piensa en voz alta (...) El carácter de los monólogos dramáticos de Borges comparte la mayoría de sus temas obsesivos y, menudo, son el eco de sus cuentos más famosos...”.

podría considerarse un micro relato, cuyo procedimiento básico es la exposición descriptiva de un proyecto absurdo por lo desmesurado, de reproducir a través de mapas cada vez más extensos, el territorio de un no situado “imperio”. El lector se encuentra con el fragmento de una obra apócrifa que da cuenta del ruinoso destino de ese proyecto. La ironía del título se extiende no sólo a la fábula puntual, sino que se universaliza aludiendo alegóricamente a cierta pretensión de rigor científico como veleidad pasajera de los hombres. Alegórico es también el reflexivo y sobrio texto dedicado a la memoria de John F. Kennedy que cierra la serie y que es el único que no está atribuido a otro autor: la bala es expresión de una irracional violencia inscripta desde el origen, simbolizada por Caín y proyectada hacia el futuro incierto. Así pues, el marco de los monólogos dramáticos es poco esperanzado y, si hay una constante en ellos, es la pérdida y la muerte. Pero la arquitectura de la serie, tal como está prevista, revela la voluntad de evitar el patetismo. La materia emotiva es un residuo que va decantándose a través de las superficies que laboriosamente pule el “hacedor” –y que podemos suponer que terminan reflejándolo.

La retórica de Borges exhibe así sus cartas de presentación de una manera oblicua, a través de estas ficticias identidades. Si se aproxima la lente, se advierten otros rasgos de su estilo: en primer lugar, la máscara habilita el énfasis (la enumeración de “Límites”) y la resonancia barroca de su final (“*la muerte me desgasta incesante*”); las hipérbolos de los cuatro primeros versos de “El poeta declara su nombradía” que tanto más contrastan con el dístico final; la fina, estilizada y docta mención contrapuesta de las rosas y Aristóteles en “Cuarteta”; el lenguaje viril de “El enemigo generoso”, a imitación de los parlamentos de la épica nórdica y sajona; la madrigalesca declaración de “Le regret d’Héraclite”, en cuya brevedad radica buena parte del secreto de su intensidad.

Haciendo suyo el lenguaje de otros, el autor se permite cultivar estos registros en los que se trabaja básicamente apelando a contrastes que generan tensión dramática. Ya hemos mencionado el verso en que se unen las rosas y Aristóteles, acierto intuitivo en la combinación de dos realidades heterogéneas que está a la base de la concepción de la metáfora que Borges tematiza tempranamente.

En el resto de los poemas multiplica los contrastes: entre la vida y la muerte (“...*Este verano cumpliré cincuenta años; / la muerte me desgasta, incesante.*”); entre la fama exterior y el íntimo sentimiento de humillación que es la materia y acaso el motor de

la obra (“...*Mis instrumentos de trabajo son la humillación y la angustia; / ojalá yo hubiera nacido muerto.*”) y núcleo significativo y poético de la primera prosa con que se abre *El Hacedor* de título homólogo; entre el reconocimiento al enemigo y la promesa de aniquilarlo (“...*Que de tus muchos días ninguno brille como el día de mañana. / Porque antes que se borre su luz, te venceré y te borraré, Magnus Barfod.*”); entre el destino excesivo y la irónica carencia (“*Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca / aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach.*”). En todos los casos (salvo el último por tratarse de sólo un dístico), los dos versos finales que rematan la composición con fuerza asertiva, tienen un carácter epigramático.

El efecto de estos monólogos es la resultante de todas estas líneas de fuerza, entre las que destaca la máxima separación 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*.

## II.2.- EL JUEGO DE LAS PERSPECTIVAS Y LA CONCEPCIÓN DE LA METÁFORA EN “LA BUSCA DE AVERROES”

Hemos anotado más arriba la vinculación de estas composiciones con ciertos rasgos presentes en el estilo de las narraciones borgeanas. Cobra importancia en este marco reparar en la fecha de la primera publicación de “Museo”: 1946. En 1947, se publica en *Sur* uno de los relatos de Borges que tematiza el problema del conocimiento y la metáfora, ambos en relación con la traducción –en su más amplio sentido– y el arte como producto de la imaginación. A la vez la presentación que hace del tema tiene una dimensión autoficcional. Se trata de “La busca de Averroes” que Borges califica, en una entrevista de 1945 para *Latitud*<sup>24</sup>, como “un cuento simbólico (a la manera de ciertas composiciones de Browning)” (*TR II*; 353). El gesto final del narrador en este relato, que desbarata el mundo

---

24 En “De la alta ambición del arte”, entrevista para *Latitud*, Bs. As., Año 1, Nº 1, febrero de 1945 (en Borges, Jorge Luis: *Textos recobrados, 1931 – 1955*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 2001). Borges no ha escrito aún el relato o no lo ha terminado. Responde sobre planes futuros de escritura.

construido por la ficción, es similar al gesto que lleva al escritor a contrabalancear la emotividad de los monólogos con la ironía: en ambos casos, cobra protagonismo la conciencia del autor del carácter de artificio de lo producido.

El producto de la declarada “derrota” interpretativa del narrador de “la busca de Averroes” es el relato, la obra imaginativa, que se abre a una nueva instancia de interpretación constituida por el lector previsto en el texto: es él quien puede advertir la irónica situación de su personaje, Averroes, quien no encuentra cómo traducir la palabra “tragedia” y “comedia”, porque carece de la experiencia particular acuñada en un concepto culturalmente elaborado, pero a ella, *in nuce* asiste cuando ve jugar a los niños a representar roles. El manifiesto carácter ilusorio, no niega sin embargo el estatuto del relato en tanto tal, sino que dirige la atención del lector a reconsiderar desde un nuevo punto de vista la fábula: como re-presentación de una imposibilidad no idéntica, pero sí parecida. Lo que Borges pone en relación son dos casos particulares con el *concepto* de “derrota”: Averroes, que quiere encontrar el equivalente lingüístico de una realidad de cuya experiencia carece y Borges, que quiere re-presentar la entera situación y asumir el punto de vista de Averroes, disponiendo solamente de un acotado conjunto de datos. El relato gira, en efecto, en torno de las posibilidades de conocer vinculadas a la experiencia que el lenguaje estabiliza y ordena creando mundos o universos culturales, pero también en torno de la tensión por violar los límites de esa constricción. Esta última es su elemento propiamente dramático que, junto con la perspectiva interior que asume el narrador focalizado en el protagonista, quizás explique la remisión a Browning presente en la declaración de Borges del 45.

El procedimiento metafórico aludido por la entera situación ficcional, en particular desde la trama (que establece la lógica de los hechos como una fatal lógica de la realidad), aparece enfocado a nivel más específico, en los diálogos que mantiene Averroes con los comensales con quienes comparte una cena la noche en que se sitúa la acción. La metáfora como modo de conocimiento, es decir, como ampliación intuitiva del conocimiento de la realidad se explica mediante categorías aristotélicas<sup>25</sup> y si bien el poeta Abulcásim, allí

---

25 La situación en la ficción es la siguiente: discuten sobre la posibilidad de que existan rosas cuyos pétalos tengan la escritura del Corán. Averroes pone en duda “el portentoso” y establece una distinción entre arte y naturaleza fundada en el criterio lógico-clasificador aristotélico de género y diferencia específica:

“—Algún viajero —recordó el poeta Abdalmálik— habla de un árbol cuyo fruto son verdes pájaros. Menos me duele creer en él que en rosas con letras.

presente, afirma que lo individual no se deja asir aunque las palabras lo refieran [“la maravilla es comunicable (...) “la luna de Bengala no es igual a la luna del Yemen, pero se deja describir con las mismas voces” (*OC I*; 1033)], Averroes expresa sus convicciones, que pueden considerarse las del propio Borges en su periodo de madurez: el fin del poema no es el asombro (la maravilla de la que habla Abulcásim); el poeta no inventa sino que descubre relaciones necesarias entre conceptos, afincadas en la común experiencia de los hombres. De allí que la célebre comparación del Zuhair entre el destino y un camello ciego sea perdurable –afirma–, pues “nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y es también inhumano” (*OC I*; 1033)<sup>26</sup>.

Borges organiza la lógica de su relato como una partida de ajedrez: va conduciendo las jugadas de uno y otro bando hacia un empate que no resuelve, pues hasta el gesto último de desparramar las piezas, en la economía del relato, no significa unívocamente una declaración de imposibilidad de seguir el juego, ya que ha quedado el texto como producto dirigido a un lector. Cuando Borges afirma en el párrafo final: “Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar aquella narración, y así hasta lo infinito...” (*OC I*; 1036), con “aquel hombre” se refiere al “que se propone un fin que no está vedado a otros, pero sí a él” (*OC I*; 1036), que considera como un hecho “más poético”, el cual necesariamente (como lo demuestra el

---

–El color de los pájaros –dijo Averroes– parece facilitar el portento. Además, los frutos y los pájaros pertenecen al mundo natural, pero la escritura es un arte. Pasar de hojas a pájaros es más fácil que de rosas a letras.” (*OC I*; 1033).

26 En relación con la metáfora borgeana, pueden consultarse el trabajo de Zunilda Gertel, “La imagen metafórica en la poesía de Borges” (1977), en donde desarrolla la tesis de que el poeta cultiva un tipo de imagen que denomina “metafísica” por aproximación a la de John Donne, que implica el movimiento mental desde un objeto, generalmente concreto (...) a otro predominantemente abstracto” (como en este ejemplo donde “camello ciego” -término concreto- se asimila a destino -término abstracto-), cuyo efecto es la máxima condensación (443). Para Gertel, “este tipo de captación intelectual implica la contención emocional como experiencia íntima” (445), lo cual significa, en su interpretación, que prioriza como cometido de la búsqueda y resultado de la poética borgeana la captación intelectual. Para nosotros, ésta, indudablemente presente en su poesía, es antes bien un medio que permite contener en una forma poética la experiencia íntima emocional, de modo tal que el fin podría ser la forma poética como hecho estético. También véase el excelente artículo de Mercedes Blanco, “Borges y la metáfora” (2000), cuyo minucioso análisis textual desemboca en la conclusión de que no es posible concluir sobre el valor heurístico o estético que el autor le confiere a la metáfora. Al respecto, entendemos que en su periodo de madurez, las reflexiones sobre la belleza, la metáfora y el lenguaje poético recaen sobre la emoción auténtica que produce una arrobadora eficacia estética, tal como se desprende de las conferencias “El enigma de la poesía”, “La metáfora” y “Pensamiento y poesía”, pronunciadas en Harvard en 1967 y 1968.

último párrafo) requiere de la escritura. Luego, el lector habrá de deducir que podría no tratarse de una derrota o, al menos, no de una completa derrota.

En el caso de los monólogos dramáticos de “Museo” también se le deja al lector la decisión de interpretar: como mero juego irónico o como grave ironía sobre la caducidad. En los monólogos posteriores, desaparece la posibilidad del primer cariz de la ironía y cobra protagonismo la relación del personaje dramático con la propia experiencia, en función del filón de un elemento en común que permite fundirlos en una sola entidad, en la que adquiere mayor nitidez la presencia del autor detrás de las *personae*.

### II.3.- LA “INFLUENCIA” DE BROWNING

En repetidas oportunidades, Borges ha declarado que Browning, el autor que construyó su obra casi íntegramente apelando al recurso del monólogo dramático, es uno de sus favoritos y que su influencia es perceptible en su propia poesía<sup>27</sup>. Tendemos a pensar que esas declaraciones se aplican a la porción de la poesía en la que Borges emplea el monólogo dramático. Notablemente, esos poemas son pocos en comparación al volumen total de las creaciones poéticas. Ya hemos dicho que en *El hacedor*, son apenas las piezas de “Museo” y no todas ellas. En el *Otro, el mismo* (1964), un poemario que reúne 74 composiciones, hay sólo cuatro; en *Elogio de la sombra* (1969), dos, y otros dos en *El oro de los tigres* (1972). El mayor número lo encontramos en *La rosa profunda*: incluyendo las brevísimas composiciones de “Quince monedas” (título que se deja asociar connotativamente al de “Museo”) que recogen una sentencia o breve reflexión de algún

---

27 Cfr. prólogos de *El otro, el mismo* (“...menos que las escuelas me ha educado una biblioteca –la de mi padre–; pese a las vicisitudes del tiempo y de las geografías, creo no haber leído en vano aquellos queridos volúmenes. En el “Poema conjetural” se advertirá la influencia de los monólogos dramáticos de Robert Browning; en otros, la de Lugones y, así lo espero, la de Whitman.”); *El oro de los tigres* (“...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...”); *La moneda de hierro* (“Creo, asimismo, que la estética abstracta en una vanidosa ilusión o un agradable tema para las largas noches del cenáculo o una fuente de estímulos o trabas. Si fuera una, el arte sería uno. Ciertamente no lo es; gozamos con una pareja fruición de Hugo y de Virgilio, de Robert Browning y de Swimburne, de los escandinavos y de los persas. La música del hierro sajón no nos place menos que las delicadezas morosas del simbolismo. Cada sujeto, por ocasional o tenue que sea, nos impone una estética peculiar...”), *La cifra* (“...El maestro del género [se refiere a la poesía intelectual] es, en mi opinión, Emerson; también lo han ensayado, con diversa felicidad, Browning y Frost, Unamuno y, me aseguran, Paul Valéry”).

personaje, suman 16. En los libros siguientes, registramos siete en *La moneda de hierro* (1976), cuatro en *Historia de la noche* (1977), otros cuatro en *La cifra* (1981) y dos en *Los conjurados* (1985). Por lo tanto, resulta difícil pensar que esa reconocida influencia se circunscribe a poemas en los que el monólogo dramático constituye la estrategia principal. Precisar el sentido de las declaraciones de Borges referidas al magisterio de Browning, permite caracterizar la función y el sentido de la forma poética empleada por él, y también establecer un nexo entre esta forma y el resto de su poesía.

Tempranamente encontramos mencionado a Browning en *El tamaño de mi esperanza*, en donde leemos:

“...He declarado que toda poesía es plena confesión de un yo, de un carácter, de una aventura humana. El destino así revelado puede ser fingido, arquetípico (novelaciones del *Quijote*, de *Martín Fierro*, de los soliloquistas de Browning, de los diversos Faustos), o personal: autonovelaciones de Montaigne, de Thomas de Quincey, de Walt Whitman, de cualquier lírico verdadero. Yo solicito lo último”<sup>28</sup>. (ETE; 78)

La cita ilustra tanto la distancia entre sus expectativas poéticas de juventud y las de su madurez, cuanto el tipo de interpretación que en esa época formula sobre la obra de Browning: importa reparar en el hecho de que considera los monólogos como “soliloquios”. El soliloquista, afirma Langbaum (146) “debe mirarse a sí mismo desde una perspectiva general. No es suficiente para él pensar sus pensamientos y sus sentimientos; debe describirlos como lo haría un observador; puesto que él está tratando de entenderse de la manera en que el lector lo entiende –racionalmente–, relacionando sus pensamientos y sentimientos con verdades generales...”. Así, la diferencia entre una y otra forma radica precisamente en el grado de universalidad inicial atribuida a la intención estética. Mientras el soliloquio supone un control del discurso de los personajes por parte del autor, en el monólogo se expresa, en cambio, la perspectiva del personaje. En las clases que dedica en 1966 a Browning en su cátedra de “Literatura Inglesa” en la Universidad de Buenos Aires, explica los personajes del poema “*The ring and the book*” como sujetos que cuentan todos un mismo hecho, pero que expresan distintas posibilidades psicológicas en relación con él. Sin embargo, nota Borges, para Browning hay una verdad.

---

28 *Cfr.* también “La tierra cárdena” para otra mención a Browning: “...pero mejor hazaña es la de Browning que se puso docenas de almas (algunas viles como la de Calibán y otras absurdas) y le versificó una serie de apasionadas alegaciones, justificándolas ante Dios...”, (ETE; 39).

En los monólogos dramáticos borgeanos a partir de *El otro, el mismo*, percibimos definidamente la presencia de tópicos propios de los relatos y ensayos, expresados ahora a través de la voz de personajes que obliteran un sentido arquetípico atribuido. Así, por ejemplo en Hengist Cyning<sup>29</sup>, su protagonista se justifica: no es el traidor y no importa que así lo llamen; es, antes bien, el fundador de su reino, a impulso de “haber sido fiel” a su valentía. Caín (el personaje del poema “Él”), no es el réprobo asesino, es la ocasión por la que Dios (la tercera persona del título) conoce el infierno. Sin él, Dios sería una existencia limitada, con un conocimiento imperfecto. El tema de la imposibilidad de afirmar el yo, está melancólicamente explorado en “Alexander Selkirk” (paradójico “doble” real del arquetípico Robinson Crusoe) quien es, de manera irreconciliable, dos hombres diferentes: el solitario habitante de una isla desierta y el no menos solitario y patético marinero rescatado, que cuenta una y otra vez la misma historia en las tabernas de su patria<sup>30</sup>.

Si el arquetipo es un símbolo que expresa una “verdad”, en términos de una manera de ser de la realidad o de la experiencia, en estos poemas Borges relativiza el sentido unidireccional de la figura arquetípica adscribiéndole un rasgo contrastante que lo humaniza. En este marco, Browning le importa como poeta intelectual por su interés en una verdad de carácter ético y en la forma en que ésta adviene. Le interesa tanto como Kafka y en esa veta los coloca en relación, haciendo notar el optimismo del inglés, quien cree que hay una verdad, mientras que en el caso de Kafka advierte la ambigüedad relativa al sentido de la vida y del universo. La gravitación del poeta inglés, a quien valora en las *Conversations with Richard Burgin* (1968) como “un precursor de lo que se llama literatura moderna” (73), se asocia, por un lado, a este interés por el problema de la verdad y del

---

29 Reproducimos el poema completo: “*EPITAFIO DEL REY // Bajo la piedra yace el cuerpo de Hengist / Que fundó en estas islas el primer reino / De la estirpe de Odín / Y sació el hambre de las águilas. // HABLA EL REY // No sé qué runas habrá marcado el hierro en la piedra / Pero mis palabras son éstas: / Bajo los cielos yo fui Hengist el mercenario. / Vendí mi fuerza y mi coraje a los reyes / De las regiones del ocaso que lindan / Con el mar que se llama / El guerrero Armado de Lanza, / Pero la fuerza y el coraje no sufren / Que las vendan los hombres / Y así, después de haber acuchillado en el Norte / A los enemigos del rey britano, / Le quité la luz y la vida. / Me place el reino que gané con la espada; / Hay ríos para el remo y para la red / Y largos veranos / Y tierra para el arado y para la hacienda / Y britanos para trabajarla / Y ciudades de piedra que entregaremos / A la desolación, / Porque las habitan los muertos. / Yo sé que a mis espaldas / Me tildan de traidor los britanos, / Pero yo he sido fiel a mi valentía / Y no he confiado mi destino a los otros / Y ningún hombre se animó a traicionarme.*”

30 “Alexander Selkirk no difiere notoriamente de *Odisea*, libro vigésimo tercero...”, afirma Borges en el “Prólogo” de *El otro, el mismo*. En efecto, en este poema que no es un monólogo dramático, el autor se pregunta por el hombre cuyo nombre era Nadie, a pesar de que Ulises ha reconquistado su hogar y su reino y duerme con su esposa.

conocimiento desde una pluralidad de perspectivas, con la diferencia de que Borges mantiene intacto su carácter problemático, como hemos visto en el caso de “La busca de Averroes”. Por otro lado, se vincula con una intuición que en materia poética cree hallar en aquél y que se expresa en la exposición que realiza sobre el poema antes mencionado, “*The ring and the book*”: se trata de la distancia que hay entre la palabra en tanto concepto y las realidades a que esa palabra/concepto hace referencia. Dice Borges ya casi al final de su clase: “...el conde admite que es un asesino, pero la palabra ‘asesino’ es una palabra demasiado general...” (BP; 255). Para Borges, las distintas perspectivas que ofrecen los personajes que en ese poema relatan una misma e idéntica historia permiten comprender la palabra “asesino”. En Browning, en el arte de Browning, la dimensión estética y la posibilidad de conocimiento estarían indisociablemente unidas, aunque Borges difiera idiosincráticamente de la creencia Browniana: “Browning cree que hay una verdad; Browning cree que hay o no hay un culpable. Él cree, es decir, que siempre lo atrajo la ambigüedad del misterio esencial de las reacciones humanas y del Universo...” (BP; 152). Como vemos, la clase de 1966 provee la justificación de por qué en 1926 consideraba a los personajes de aquél “soliloquistas”<sup>31</sup>. Pero también expresa algo novedoso: una interpretación que toma en cuenta del autor inglés una dimensión no considerada antes en su producción, que es la de re-significar vital y dinámicamente lo que el concepto delimitado por la palabra rigidiza.

Borges no define una verdad, si bien lo que expresan las voces de sus monólogos sugiere una intuición o una verdad personal que se descubre, sea del personaje en ciertos casos (pensemos en Hengis Cyning, cuyo coraje se presenta como valor idealizado) o puesta en boca del personaje, en otros, como es el caso de “*The unending rose*”, poema en que la *persona* funciona como un *alter ego* del autor, a través del cual éste expresa un sentimiento y no un ideal. Cuando Langbaum expone el sentido del término epifanía que es lo que adviene en el monólogo dramático, establece que ella “funda su estatuto de valor en la percepción; ofrece la idea junto con su génesis, estableciendo su validez, antes que en su

---

31 Advirtamos cómo, aunque Borges presenta una posición diferente a la de Robert Langbaum (véase lo expuesto en “Consideraciones teóricas”, p. XX) al llamar “soliloquistas” a los personajes de Browning, coincide sin embargo con el crítico en que la diferencia entre un monólogo dramático y un soliloquio no estriba en la presencia de un interlocutor al que está dirigida la palabra (pues en Browning éste está presente en la composición), sino el control autorial del significado.

conformidad a un orden público de valores, en la experiencia genuina de una persona identificable” (46) Ésta es, para él, la característica esencial de la poesía de la experiencia. La forma del monólogo es una estrategia que le permite a Borges dotar a la experiencia -en la mayoría de las veces, la propia- de una peculiar intensidad, que tanto más queda subrayada cuando las circunstancias que constituyen la escena son extremas: inminencia de la muerte, el aislamiento, la soledad o la marginalidad. También la intensidad se refuerza en los casos en que el monólogo tiene un carácter confidencial y confesional sin un destinatario preciso, esto es, sin un interlocutor incluido en la escena, de modo tal que la palabra aparece lanzada a rodar en la vastedad del tiempo. Esa dimensión temporal está siempre de alguna manera presente, como si fuera el anverso de la idea de la muerte: el tiempo que borra los rastros de lo que los personajes fueron, el que cambia las historias, el que torna “relativa” cualquier verdad de la experiencia, salva unas monedas, una llave, una campana, una inscripción en una tablilla de barro o “palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros”, como se dice en “El inmortal”. Entre estas contrarias intuiciones, en ese terreno de lo que podría ser y podría igualmente no ser, o ser de otra manera diferente, nos ubica el autor, exhibiendo entonces, el componente imaginario y vulnerable de sus creaciones, tal como magníficamente lo hiciera en “La busca de Averroes”. Borges no oculta el carácter artificial de las composiciones, pero no lo exagera. Lo acepta y lo transforma en materia. Hace poesía. Esta lúcida conciencia de que el material con el que se trabaja es la propia sensibilidad, la propia precariedad y el lenguaje emersonianamente concebido como poesía fósil<sup>32</sup>, es quizás el aporte más significativo y revolucionario al sistema de las letras argentino: “El modesto hechicero hace lo que puede con sus modestos medios”, dice en el epílogo a *Historia de la noche*. Podemos interpretar esto poniéndolo en

---

32 En diferentes oportunidades (vgr. Borges, Jorge Luis y Ferrari, Osvaldo: *En diálogo II*, p. 279; la conferencia “Credo de poeta” en *AP*, p. ; “Borges discusses North America Literature” en *Borges, the poet*, p. 87) Borges hace referencia a la idea del lenguaje como “poesía fósil”, esto es, que las palabras fueron originalmente metáforas, que con el uso pierden su cualidad sorpresiva, rigidizándose con significados definidos más o menos fijos, debido al uso. La expresión “poesía fósil” proviene de Emerson. En la segunda serie de sus *Essays*, leemos: “El etimologista descubre que las palabras más muertas fueron en otro tiempo brillantes pinturas. El lenguaje es poesía fósil. Como la piedra calcárea del continente, formada por una masa infinita de conchas de pequeños animales, así el lenguaje esta hecho de imágenes o tropos que al presente, en su uso secundario, hace ya mucho que han cesado de recordarnos su origen poético” (*The complete Essays and other Writings of Ralph Waldo Emerson*, The modern Library, New York, 1940, *Essays: Second Series*, “The Poet”, p. 329).

relación con lo que afirma en conversación con Richard Burgin (1968): “Cuando un escritor escribe algo, ha hecho lo que pudo. Ha hecho *algo* de su experiencia”<sup>33</sup>(89).

#### II.4.- SER POETA

Entre las varias identidades de sus monólogos, nos interesa profundizar en aquellos en los que la *persona* es un poeta o personaje arquetípico relacionado con la literatura, pues entendemos que allí se tejen los hilos principales que van componiendo las figuras de la poética borgeana. Considerar los personajes arquetípicos literarios se justifica en los casos en que el autor los somete a un régimen de significación tal que resultan asimilables al poeta creador; uno y otro constituyen las dos caras de una moneda, prescindiendo de una de las cuales, ninguno de los dos existiría o, en términos borgeanos, se justificaría. Sin embargo este principio de discriminación apenas nos permite ingresar en la consideración de los variados matices que explora Borges en estos monólogos.

La *persona* del poeta, que es la de algunas las composiciones de “Museo”, vuelve a aparecer bajo la forma cabal de monólogo dramático –esto es, sin apelar a identidades o proveniencias apócrifas– en *El oro de los Tigres* (1972), con “El advenimiento”. El poema hace referencia a la revelación que fuerza la plasmación de la experiencia en las pictografías de Altamira:

“ Soy el que fui en el alba, entre la tribu.  
Tendido en mi rincón de la caverna,  
Pujaba por hundirme en las oscuras  
Aguas del sueño. Espectros de animales  
Heridos por la esquirla de la flecha  
Daban horror a las tinieblas. Algo,  
Quizá la ejecución de una promesa,  
La muerte de un rival en la montaña,  
Quizá el amor, quizá una piedra mágica,  
Me había sido otorgado. Lo he perdido.  
Gastada por los siglos, la memoria  
Sólo guarda esa noche y su mañana.  
Yo anhelaba y temía. Bruscamente

---

33 El subrayado es nuestro: “...*When a writer writes something he’s done what he can. He’s made something of his experience*”.

Oí el sordo tropel interminable  
 De una manada atravesando el alba.  
 Arco de roble, flechas que se clavan,  
 Los dejé y fui corriendo hasta la grieta  
 Que se abre en el confín de la caverna.  
 Fue entonces que los vi. Brasa rojiza,  
 Cruales los cuernos, montañoso el lomo  
 Y lóbrega la crin como los ojos  
 Que acechaban malvados. Eran miles.  
 Son los bisontes, dije. La palabra  
 No había pasado nunca por mis labios,  
 Pero sentí que tal era su nombre.  
 Era como si nunca hubiera visto,  
 Como si hubiera estado ciego y muerto  
 Antes de los bisontes de la aurora.  
 Surgían de la aurora. Eran la aurora.  
 No quise que los otros profanaran  
 Aquel pesado río de bruteza  
 Divina, de ignorancia, de soberbia,  
 Indiferente como las estrellas.  
 Pisotearon un perro del camino;  
 Lo mismo hubieran hecho con un hombre.  
 Después los trazaría en la caverna  
 Con ocre y bermellón. Fueron los Dioses  
 Del sacrificio y de las preces. Nunca  
 Dijo mi boca el nombre de Altamira.  
 Fueron muchas mis formas y mis muertes.”

Si bien no se trata estrictamente de la poesía, ni la *persona* es un poeta, el núcleo del poema reside en la representación (¿estética, artística? ¿Hasta qué punto sería lícita esta calificación?), producto de una epifanía, cuya cifra es la palabra: (“...*Son los bisontes, dije. La palabra / no había pasado nunca por mis labios, / pero sentí que tal era su nombre. / Era como si nunca hubiera visto, / como si hubiera estado ciego y muerto / antes de los bisontes de la aurora...*” vv. 23-28). En el título del poema está el eco del Espíritu de la teología judeo-cristiana. Esa referencia indirecta es, como en la mayoría de los monólogos, la marca que inscribe el autor y que re-orienta la interpretación de lo que la voz expresa. En el contexto del símbolo judeo-cristiano, es la palabra la que crea. Aquí, la palabra distingue del caos de la percepción (tropel, aurora, rojo, movimiento, cantidad, pero también exceso: “...*pesado río de bruteza / divina, de ignorancia, de soberbia, / indiferente como las estrellas...*” vv.31-33), los animales de la manada pero en relación de contigüidad con el

mundo (“...surgían de la aurora. Eran la aurora...” v. 29). La palabra como cifra de la cosa le es azarosamente dada a este hombre (como la visión también lo ha sido); después “los trazaría en la caverna” (v. 36) como imagen sustituta. La perspectiva que ofrece la voz, entonces, apunta a recrear ese instante definitivo de la visión y sus consecuencias, mientras que el título traza una síntesis cuyas inevitables asociaciones con el sentido del advenimiento del Espíritu del Evangelio de Juan, como un eco de versículo “El Espíritu sopla donde quiere.” (3:5,8) agrega alusivamente algo más. La caverna y una oscura somnolencia, se contraponen a esa manada en el alba donde acontece la visión y la palabra. La experiencia resulta entonces calificada a través del título como momento inaugural, como un nacimiento (“Era como si nunca hubiera visto / como si hubiera estado ciego y muerto”). Pero además interpreta en clave propia el sentido simbólico del “advenimiento” asociándolo a esa experiencia humana y al gesto creador, despojándolo de cualquier connotación dogmática o teológica.

En la convergencia de ambas voces, el poema es una metáfora del acto de creación del lenguaje en los términos que Borges de otras maneras ha intentado cercarlo. Se remonta a una situación de origen, cuando la palabra se acuña como expresión metafórica de una experiencia compleja sintetizada en una palabra que, entonces, en ese origen, no se refería al animal o a la manada sino a la aurora, al tropel y a la totalidad afectiva e intuitiva del sujeto de la experiencia. En el prólogo a *El oro de los tigres*, se lee: “...En el principio de los tiempos, tan dócil a la vaga especulación y a las inapelables cosmogonías, no habrá habido cosas poéticas o prosaicas. Todo sería un poco mágico. Thor no era dios del trueno; era el trueno y el dios...” (*OC II*; 448)<sup>34</sup>

Interesa reparar en el desdoblamiento como operación retórica que construye el sentido de la composición: la voz de la *persona* recrea la convicción del autor que, por su parte presente en el título, la reinterpreta remitiéndola a otra palabra (“advenimiento”) que también constituye en su origen una compleja experiencia inaugural de sentido. El procedimiento compositivo que ensaya aquí Borges es el mismo que el del “Poema conjetural”: la voz de la *persona* nos aproxima o, incluso, nos introduce en su interioridad,

---

34 De manera similar encontramos la idea en el “Prólogo” a *El otro, el mismo*: “...La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico. El danés que articulaba el nombre de Thor o el sajón que articulaba el nombre de Thunor no sabía si esas palabras significaban el dios del trueno o el estrépito que sucede al relámpago...” (*OC II*, 409).

en la inmediatez de su experiencia, mientras que el título establece una distancia, invita al lector a reconsiderar la totalidad bajo una nueva perspectiva. La elección del título, las palabras que lo constituyen, son las que operan este desvío que da como resultado algo diferente de la voz de la máscara. Otra visión, ésta de carácter intelectual, que es la que Borges reserva para calificar su producción, cuya formulación más clara la encontramos en el “Prologo” a *La cifra* (1981): “Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. La palabra es casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos...” (*OC III*; 481)

En el resto de los monólogos de *El oro de los tigres* referidos a creadores literarios, los títulos que desplazan el foco se atenúan al grado máximo, tendencia que se mantiene a lo largo del resto de la obra, con la única excepción del “Fragmento de una tablilla de barro descifrada por Edmund Bishop en 1867” (*Los conjurados*, 1985), en donde vuelve a aparecer el recurso de la atribución del texto a una obra apócrifa.

En efecto, algunas de las “Trece monedas” constituyen pequeños monólogos, cuyos títulos son enteramente referenciales: “Un poeta oriental”, “Un poeta menor”, “Miguel de Cervantes”, “Macbeth”. A esta serie, se agregará en *La rosa profunda* (1975), “E. A. P.” La sugerencia del título de conjunto alude a lo pequeño, a lo breve, a lo coleccionable y a lo valioso actual o pretérito. Cada uno de los poemas podrían considerarse, como las monedas, objetos de dos caras, cuyas respectivas inscripciones resultan equivalentes entre sí, pero también, internamente, cada monólogo expresa algo paradójico, lo cual implica otro orden de duplicidad en el que cada una de las partes es solidaria de la otra, de modo tal que la unidad es inescindible. Así, en “Un poeta oriental” el paradójico silencio del yo lírico es la respuesta al sosegado asombro de la experiencia misteriosa de la luna:

“Durante cien otoños he mirado  
tu tenue disco.  
Durante cien otoños he mirado  
tu arco sobre las islas.  
Durante cien otoños mis labios  
no han sido menos silenciosos.”

El anónimo poeta de la composición que el adjetivo “oriental” inviste de la connotación de lejanía espacial y temporal, devuelve a la luna su prenda de silencio en vez de palabras, reforzando con lo no dicho la intimidad de la experiencia. Un yo igualmente anónimo es el de “Un poeta menor” en el que la paradoja se resuelve en un solo dístico (“*La meta es el olvido. / Yo he llegado antes*”). Dos partes tiene la cuarteta titulada “Miguel de Cervantes”. En la primera la *persona* hace referencia a su suerte favorable a veces o a veces adversa (“*Cruelas estrellas y propicias estrellas / Presidieron la noche de mi génesis...*”). En la segunda, se atribuye la gran obra justamente a la suerte adversa. La antítesis del verso final (“*...Debo a las últimas la cárcel /en que soñé el Quijote.*”) particulariza y vuelve concreta una afirmación general expresada en los primeros dos versos. Enfatiza a su vez la libertad imaginativa del creador. Una variación sobre el mismo esquema es “Macbeth”, monólogo a cargo del personaje shakesperiano, cuya realidad se justifica por la ficción<sup>35</sup>. “E. A. P.”, agregado a esta serie en el libro siguiente, *La rosa profunda* (1975), invierte la carga de la relación realidad/ficción: sugiere la pobreza del hombre en relación con su obra:

“Los sueños que he soñado. El pozo y el péndulo.  
El hombre de las multitudes. Ligeia...  
Pero también este otro.”

El conjunto vuelto a editar en el contexto de *La rosa profunda* adquiere una significación ligeramente diversa. En este libro, se agregan tres monólogos dramáticos referidos a la poesía: “Browning resuelve ser poeta”, “El desterrado” y “*The Unending Rose*” que suman perspectivas; esto es, que exploran desde ángulos diversos el tema de la creación. El primero de ellos, publicado previamente en *La Nación* en 1970 es un claro homenaje al poeta inglés. En la composición se funden las identidades que el poeta se propone asumir en un vértigo inicialmente aludido por la imagen de los “rojos laberintos de Londres” (v. 1) –imagen que se asocia a la búsqueda y que tanto ha empleado Borges para aludir a la ilusión de la identidad personal– no menos que por la enumeración caótica que

---

35 “*Nuestros actos prosiguen su camino, / Que no conoce término. / Maté a mi rey para que Shakespeare / Urdiera su tragedia.*”

estructura la segunda parte del monólogo. La voz expresa la decisión de ser otros para ser poeta, asumir su voz y su destino, todo ello expresado con un toque de intensidad dramática: “*En el dialecto de hoy / diré a mi vez las cosas eternas; trataré de no ser indigno del gran eco de Byron / Este polvo que soy será invulnerable...*” (vv.13-17) o, más adelante: “*Si una mujer comparte mi amor / mi verso rozará la décima esfera de los cielos concéntricos; / si una mujer desdeña mi amor / haré de mi tristeza una música, / un alto río que siga resonando en el tiempo...*” (vv. 18-22). La intensidad crece con la enumeración y recién en la última línea se escucha el eco de la sobriedad borgeana: “...y alguna vez seré *Robert Browning*”. Lo que en la *persona* de Edgar Allan Poe se expresaba como producto del sueño, aquí se expresa como producto de la voluntad de arte, coherentemente con la lectura que hace del poeta inglés: un poeta intelectual, pero también uno que junto con Blake ha estado más cerca de percibir cada momento de la vida como hecho poético<sup>36</sup>. Hay en este poema cierta exaltación propia de lo inaugural. Borges, que considera a Browning un optimista, nos devuelve esa imagen poética a través de la propia voz de su *persona*. Es cabalmente, un ejercicio browniano de asunción de una perspectiva.

Otra es la que se ofrece en “El desterrado (1977)” en donde la voz encarna una de las tantas posibilidades del personaje Ulises, uno de los que más surcan la obra del argentino:

“Alguien recorre los senderos de Ítaca  
 Y no se acuerda de su rey, que fue a Troya  
 Hace ya tantos años;  
 Alguien piensa en las tierras heredadas  
 Y en el arado nuevo y el hijo  
 Y es acaso feliz,  
 En el confín del orbe yo, Ulises,  
 Descendí a la Casa de Hades  
 Y vi la sombra del tebano Tiresias  
 Que desligó el amor de las serpientes,  
 Y la sombra de Heracles  
 Que mata sombras de leones en la pradera  
 Y asimismo está en el Olimpo.  
 Alguien hoy anda por Bolívar y Chile  
 Y puede ser feliz o no serlo.  
 Quién me diera ser él.”

---

36 Cfr. “Prólogo” a *El oro de los tigres*.

Aquí, el paréntesis del título es significativo por lo misterioso: es raro que el libro, publicado en 1975 incluya un poema que sugiere estar fechado en 1977. El momento de la escritura no coincide con esa fecha. Es sin ninguna duda una proyección de sentido difuso hacia el futuro. El poema explora en la interioridad del personaje creado por Homero, cuyo sino es la deriva y la vida en contacto con lo extraordinario. Este personaje desea lo que acaso le es dado a cualquier hombre (una variación del mismo tema desarrolla el monólogo de Alonso Quijano en “Ni siquiera soy polvo” de *Historia de la noche*). La repetición anafórica de “Alguien” alude de manera indirecta a su par contrapuesto “Nadie”, que es esta voz ubicua que parece sobrevolar la realidad sin anclar en ella. La composición es simétrica en varios niveles convergentes. Tiene su bisagra en la declaración “*En el confín del orbe, yo, Ulises / descendí a la Casa de Hades*” (v.7-8) por la que se precisa la voz de la *persona* que se presenta a sí misma a través de su mayor hazaña, descender al Hades y ver lo que a ningún hombre le es dado conocer: el destino de los hombres una vez muertos. Como ellos, también Ulises es un desterrado. De un lado de esta experiencia tenemos la tierra, el arado e Ítaca y alguien, cualquiera que ya no recuerda al rey; del otro lado también hay un anónimo paseante por las calles de Buenos Aires, quizás Borges mismo, que proyecta un futuro desde el que se ve retrospectivamente. La fusión está insinuada en este punto, allí donde se expresa el anhelo de ser un hombre cuya identidad no se confunda con los personajes que ha creado, esto es con su obra, alguien que “puede ser feliz o no serlo”. Si Ulises es una máscara de Borges, entonces, en el poema el autor se ve póstumamente como personaje de sí mismo. “El desterrado (1977)” es uno de los poemas en donde la proyección biográfica está presente de manera sumamente elusiva.

No así, en cambio, en “*The Unending Rose*”, gran final de *La rosa profunda*:

“A los quinientos años de la Hégira  
Persia miró desde sus alminares  
La invasión de las lanzas del desierto  
Y Attar de Nishapur miró una rosa  
Y le dijo con tácita palabra  
Como el que piensa, no como el que reza:  
Tu vaga esfera está en mi mano. El tiempo  
Nos encorva a los dos y nos ignora  
En esta tarde de un jardín perdido.

Tu leve peso es húmedo en el aire.  
La incesante pleamar de tu fragancia  
Sube a mi vieja cara que declina  
Pero te sé más lejos que aquel niño  
Que te entrevió en las láminas de un sueño  
O aquí en este jardín, una mañana.  
La blancura del sol puede ser tuya  
O el oro de la luna o la bermeja  
Firmeza de la espada en la victoria.  
Soy ciego y nada sé, pero preveo  
Que son más los caminos. Cada cosa  
Es infinitas cosas. Eres música,  
Firmamentos, palacios, ríos, ángeles,  
Rosa profunda, ilimitada, íntima,  
Que el Señor mostrará a mis ojos muertos.”

Un breve marco narrativo presenta aquí la situación y al personaje: la ciudad espera la invasión de los mongoles que la destruirá y el poeta persa, Attar, le habla a una rosa. La inminencia de la muerte es el clima que domina la situación, pero las palabras del poeta, viejo y ciego, hacia la rosa no son desesperadas, sino antes bien, una aceptación de la existencia y su misterio; son una profesión de fe y también una síntesis de su sabiduría: “*Soy ciego y nada sé, pero preveo / que son más los caminos. Cada cosa / Es infinitas cosas...*”

La delicada concentración de este poema de 24 versos lo hace uno de los más intensos. Muchos son los motivos: su carácter plástico, casi panorámico. Podemos “ver” en los primeros versos, desde la altura de los alminares de la ciudad, la destrucción que se avecina. Luego, se enfoca la figura del poeta y la rosa entre sus manos, en apariencia, lo más vulnerable, pero en sí viva para siempre. Borges no le atribuye la palabra “eterna”, que sugiere una hierática majestad, sino “*unending*”, que, por el contrario, connota el cambio incesante y la promesa<sup>37</sup>. De más está decir que la vejez y la ceguera de la *persona* son los rasgos que la convierten en una máscara del autor. Por último, junto con la rosa, el punto en que converge el movimiento del poema es esta “tácita palabra” que le dirige Attar a la rosa entre sus manos. Esas últimas palabras, despojadas de toda pasión o temor (“*Como el que*

---

37 La palabra “unending” ha sido usada por Borges en otro texto de *Elogio de la sombra*, “*Theunendinggift*”, en el que narra que un pintor, Jorge Larco, prometió un cuadro de regalo, pero murió antes de realizarlo. Borges reflexiona que, el hecho mismo de su inexistencia lo hace “capaz de cualquier forma y cualquier color”. Es la promesa lo que torna “inmortal” la obra, no su realización.

*piensa, no como el que reza*”), destacan las cualidades de lo vivo (leve peso húmedo, la “*pleamar de tu fragancia*”).

En la exacta mitad del poema, la voz del personaje se distancia: “*Pero te sé más lejos que aquel niño...*” (v. 12). Attar tiene y no tiene la rosa. Es algo que se escapa, algo que apenas se entrevé y, en ese sentido, se convierte en el símbolo de la poesía al que Borges una y otra vez ha recurrido a partir de su periodo de madurez poética en páginas memorables: “la rosa” que incluye en 1969 en *Fervor de Buenos Aires* (“la rosa inalcanzable”); la rosa amarilla (*El hacedor*), cuya postrer visión le sucede a Marino “en la víspera de su muerte” y le revela que “podemos mencionar o aludir pero no expresar” y, con ello, su fracaso poético. También “*la postrera rosa que Milton acercó a su cara, / Sin verla...*” (“Una rosa y Milton”, *El otro, el mismo*); la rosa de Blake (“Blake”, *La cifra*) que “*puede ser un pilar o una batalla / o un firmamento de ángeles o un mundo /infinito, secreto, necesario, / o el júbilo de un dios que no veremos, / o un planeta de plata en otro cielo...*”. Y la indestructible rosa de Paracelso del relato homónimo, quien viejo y sabio ha comprendido que el pecado original es ignorar que estamos en el Paraíso, y que en él nada puede ser destruido.

La rosa, se convierte en un complejo símbolo de la poesía en tanto en ella y a través de ella, se produce una visión, que es a la vez una nueva comprensión. En el poema de *La rosa profunda*, ya no suceden mágicas revelaciones, no hay epifanías, sino una más humilde y tentativa postulación, apenas un presentimiento. A este grado de depuración se llega en el periodo tardío de la poesía de Borges: la máscara, sin dejar de ser un correlato objetivo, adquiere la mayor transparencia.

En *Los conjurados* (1985), se vuelve a encontrar el motivo de la poesía en “Góngora” donde la imagen que nos devuelve del poeta culterano es la de alguien para quien la realidad está alienada en los nombres y alegorías que ha inventado. Comienza con una breve enumeración en la que se establece el sentido plano de los nombres de los dioses:

“Marte, la guerra. Febo, el sol. Neptuno  
el mar que ya no pueden ver mis ojos  
porque lo borra el dios. Tales despojos  
han desterrado a Dios, que es Tres y es Uno,  
de mi despierto corazón. El hado  
me impone esta curiosa idolatría.

Cercado estoy por la mitología...”

En la trampa de su propia creación, la *persona* que oficia de yo lírico descubre la vanidad de sus afanes: está cercado por la propia construcción de “ídolos”, es decir, de fraudulentos objetos de culto. Borges pone en boca de Góngora el verso del salmo IV de Quevedo, “*Nada me desengaña, el mundo me ha hechizado*”, pero modificado sustancialmente: es Virgilio y el latín, lo que envuelve al andaluz y lo aprisionan en un laberinto estático. La escisión que se subraya es entre la vida y el arte. Así, la sucesión de imágenes “*Veo en el tiempo que huye una saeta / rígida y un cristal en la corriente / y perlas en la lágrima doliente*” insisten en una especie de perversión que consiste en congelar el flujo vital. Un fracaso que se expresa en el anhelo del dístico final: “*Quiero volver a las comunes cosas: / el agua, el pan, un cántaro, unas rosas...*”, como quien se halla tan extrañado de ellas que encuentra finalmente infranqueable la distancia que lo separa.

El poema es eco de un tema que en la producción borgeana emerge tempranamente, en los ensayos de *Inquisiciones* (1925), donde la discusión sobre el barroco, afincada principalmente en las figuras de Góngora y Quevedo, es uno de los tópicos frecuentes y se entrelaza con las consideraciones sobre los “versos sencillos” frente a la retórica compleja y, sobre la poesía intelectual y la puramente lírica.

Es probable que a la sincera admiración por Quevedo, o al menos por la parte poética de su obra, se haya unido a finales de la década del 20 la intención polémica en contra del venerado referente de la generación del 27 en España, esto es, Góngora. Ezequiel de Olaso en su excelente ensayo “La sencillez de la rosa” (1999), subraya el hecho de que esta toma de posición antigongorista es previa al 27 «antes de producirse en España el gran “redescubrimiento” de Góngora». Cita una publicación de 1921, “Apuntaciones críticas: la metáfora” de *Cosmópolis*, (noviembre de 1921), en la que ya aparece la crítica al andaluz. Los ensayos de *Inquisiciones* no pierden oportunidad de denostar a Góngora o al gongorismo en su conjunto: “el gongorismo fue una intentona de gramáticos a quienes urgió el plan de trastornar la frase castellana en desorden latino” (*I* ; 48); el poeta culterano “cultiva la palabrera hojarasca por cariño al enmarañamiento y al relumbrón”, en cambio el conceptista “es enrevesado para seguir con más veracidad las corvaduras de un

pensamiento complejo (...) Ambas agrupaciones pueden incluir vehemencia y generosidad literarias, pero hay una más entrañable y conmovedora valía en las rebuscas del pensar que en las vistosas irregularidades del idioma” (I ; 116). De Quevedo nos dice: “Una realizada gustación verbal, sabiamente regida por una austera desconfianza sobre la eficacia del idioma constituye la esencia de Quevedo (I ; 47); “No descubrió una sola forma estrófica (...) no agregó a universo [*sic.*] una sola alma; no enriqueció las voces duraderas de la lengua. Transverberó su obra de tan intensa certitud de vivir que su magnífico ademán se eterniza (... fue un sentidor del mundo; fue una realidad más” (I ; 49); “el conceptismo es una serie de latidos cortos e intensos marcando el ritmo del pensar” (I ; 48).

Quevedo y Góngora, Gracián y Marino se harán presentes a lo largo de la obra de Borges en poemas, ensayos, cuentos y conferencias; constituyen los nombres que simbolizan un estilo poético asociado a un estilo de pensamiento y a una sensibilidad. Más tarde aparecerá Cervantes, cuya dimensión humana atrae al poeta maduro. A medida que la preocupación de Borges se temple en sus motivaciones más íntimas, desplazando al polemista literario, estas reflexiones se ahondan y adquieren otra intensidad. Mientras en su juventud parecen ser materia de discusión intelectual y estética, en su madurez y en su vejez, encarnan experiencias de la poesía y de la vida. Tanto en “La rosa amarilla” (breve prosa publicada por primera vez en la revista *El hogar* en 1956 y luego reproducida en *El hacedor*) como en este poema, el tema de la poética barroca (culterana, conceptista) es retomado, pero no en sus posibilidades polémicas. En ambos textos el centro gravitatorio es la relación del viejo poeta con una obra que lo ha cercado: el fracaso poético y sus consecuencias para la vida. La decadente y decrepita imagen que presenta de ambos tiene su correlato en el hecho de que han errado el camino, inclinándose por la construcción de ídolos vacíos de sentido por escindidos de la experiencia inmediata o de la experiencia elemental. En “Góngora” se opone explícitamente el orden del arte y el de la vida, pero el arte al que se hace referencia es el que ha dado la espalda a ésta y ha quedado reducido a un lenguaje mecánico y opaco. A través de este poema, podemos advertir en qué medida, el juego creativo que nos propone Borges compromete una dimensión personal e íntima que es la propia experiencia vital; en qué medida y sentido una y otra esfera son solidarias entre sí y se reclaman mutuamente.

## II. 5.- EL MONÓLOGO DRAMÁTICO COMO POESÍA DE LA EXPERIENCIA

A lo largo de nuestro análisis, hemos logrado advertir algunos rasgos que configuran la especificidad de los monólogos dramáticos de Borges. En este apartado nos proponemos presentarlos a manera de síntesis conclusiva.

En primer lugar, se debe señalar que en el contexto de una relativa homogeneidad de estilo en el empleo de la estrategia del monólogo dramático hay una variación formal central que caracterizamos como progresivo adelgazamiento de la ironía explícita: la atribución apócrifa que 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 y el sentimiento del tiempo, la poesía, el destino.

Asimismo, el carácter fragmentario que es el propio de la forma es asumido en las composiciones borgeanas como forma de construir un sentido del carácter 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 lado, 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. El plus borgeano consiste en poner en cuestión nuestra presunta realidad.

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. Así, una de las

maneras en que cobra cuerpo la inflexión “intelectual” que Borges considera propia de su poesía es justamente el empleo de la mediación de la *persona*. Este recurso le permite además ensayar 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 el cual la validez no se mide con arreglo a parámetros absolutos. La empresa desmitificadora de Borges (de la “Verdad”, de la identidad, de las escuela literarias) no se encamina a una negación, sino a un cuestionamiento. Esto es, a poner en duda, a mostrar las paradojas, las inconsistencias y también la plausibilidad. Su actitud parece más bien inclinarse a creer que el mundo de la cultura, ese mundo de símbolos, es un mundo 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.”)<sup>38</sup>, porque es obra humana y los hombres sienten y se asombran.

Y sin embargo, Borges nunca afirma. Las contundentes aseveraciones de sus

---

38 La idea parece haberse forjado al calor de las lecturas de Emerson. En el trabajo de Rosatto y Álvarez, *Borges, Libros y lecturas*, los autores en la entrada 113 (p.115), correspondiente al libro de Dillaway, Newton, *Prophets of America: Emerson and the problem of To-day* (1936), establecen la similitud entre un pasaje del ensayo “Nathaniel Hawthorne” de Borges y otro de Dillaway refiriéndose a Emerson que Borges ha subrayado y anotado. Se trata del concepto de “oversoul” que Borges anota también como “World-soul”. El pasaje de Dillaway dice: “...*Nature, literature, history are only subjective phenomena*”. Rosatto y Álvarez lo comparan con el siguiente de Borges: “En efecto, si el mundo es el sueño de Alquien, si hay Alquien que ahora está soñándonos y que sueña la historia del universo como es doctrina de la escuela idealista, la aniquilación de las religiones y de las artes, el incendio general de la biblioteca, no importa mucho más que la destrucción de los muebles de un sueño. La mente que una vez los soñó, volverá a soñarlos; mientras la mente siga soñando nada se habrá perdido (...) Esa misma intuición de que el universo es una proyección de nuestra alma y de que la historia universal está en cada hombre, hizo escribir a Emerson el poema *History*.”. Más contundente resulta la información de la entrada 135 (p.131) correspondiente al libro de Emerson *Essays: First and Second Series* (edición de 1907), que consigna una nota manuscrita de Borges que dice “*That one person wrote all the books*”, sentencia que pertenece a Emerson (p. 328 de la edición leída por Borges) y que reaparece traducida, según Rosatto y Álvarez en la reseña “Howard Haycraft: Murder for Pleasure, Peter Davies, London, 1942” aparecida en *Sur*, N° 107 de 1943: «“Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente”(Emerson: *Essays, second series*)». Los autores demuestran cómo el argumento se recrea y enriquece en “La flor de Coleridge”. Aquí, en este poema, el argumento es llevado a su extremo trágico.

poemas, están puestas en boca de otros: podrían o no reflejar sus convicciones. No necesariamente lo hacen en todos los casos. Esto constituye otra manera de relativizar una posición. Tal el núcleo inmovible presente en toda su obra. Su poesía y su prosa tiene un carácter reflexivo, pero su originalidad no depende de la novedad de las ideas, que provienen de la literatura filosófica, sino de la articulación de algunas de esas ideas entre sí cobrando cuerpo de ensayo, cuento fantástico o poesía.

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, tal como podemos observar en los monólogos dramáticos analizados, una modalidad poética de origen post-romántico, apta en el tratamiento borgeano 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 las escuelas, de las corrientes, de los “ismos”. La revisión que realiza de su propia obra de juventud, la voluntad de no reeditar sus primeros libros de ensayos, considerados como errores, el empleo tanto de formas métricas tradicionales como del versolibrismo, que, por otro lado, es la forma privilegiada de sus monólogos, da cuenta no sólo 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 otro mundo suprasensible, sino que condensa aspectos de la experiencia vital e intelectual de su autor.

*CAPÍTULO TERCERO*

*MONÓLOGOS DRAMÁTICOS Y OTROS JUEGOS ALEGÓRICOS  
EN LA POESÍA DE ALBERTO GIRRI*

### III.1.- LA VÍA NEGATIVA

“...Se produce en el poema un llamado a la unidad original. La desnudez como actitud inicial hacia una perfección, retorno a la unidad original, nostalgia de la totalidad de su desnudez. La vuelta a la desnudez del Génesis, donde Adán y Eva eran una sola carne: la primitiva unidad hermafrodita...”

A. Girri (“El hacedor en su crítico”)

En un artículo de la *Historia crítica de la literatura argentina* (2004) en el que aborda la poesía de Girri, Jorge Monteleone presenta las poéticas de las vanguardias bajo un denominador común: son productos del descentramiento del objeto en relación al sujeto. Si adoptamos esta consideración, podríamos establecer que en el caso de la práctica poética de Borges se verifica una preocupación por los ejercicios de percepción sensorial y discernimiento conceptual, en los que interviene la producción metafórica<sup>39</sup>. En efecto, Borges insiste en que la productividad de la metáfora se logra porque funde dos realidades heterogéneas cuyo producto ilumina con otra luz la realidad, genera un nuevo conocimiento. La metáfora será uno de los principios ultraístas.

Sin embargo, esta formulación es reemplazada posteriormente por una consideración diversa: no hay nada nuevo ni en la experiencia del sujeto ni en la realidad. Ambas están contenidas en el lenguaje que ya es metafórico. Están trabajadas por el lenguaje.

Esta condición es aceptada por Borges y está en la base de sus monólogos dramáticos. En el caso de Girri, el lenguaje aparece como filtro, como obstáculo. La tensión de su poesía se manifiesta en esa lucha por todo cuanto resulta falseado por el lenguaje que aparece invadido por las proyecciones del sujeto: percepciones, emociones, deseos, prejuicios. De allí que su voluntad de estilo esté caracterizada por la austeridad, la sequedad. El ritmo de la prosa hace que su lenguaje poético se transforme, según Monteleone, en “un sistema argumentativo, hecho de oposiciones, paradojas, de diagramas,

---

39 Cfr: la siguiente reflexión de 1925: “...Las cosas sólo existen en cuanto las advierte nuestra conciencia y no tienen residuo autónomo alguno. La actividad metafórica es pues, definible como la inquisición de cualidades comunes a los dos términos de la imagen, cualidades que son de todos conocidas, pero cuya coincidencia en dos conceptos lejanos no ha sido vislumbrada hasta el instante de hacerse metáfora...” Borges, Jorge Luis “Ejecución de tres palabras” en *Inquisiciones*, Seix Barral, Buenos Aires, 1993, p. 166.

premisas y conclusiones, conjeturas e inferencias, deducciones, negaciones, afirmaciones en el que los conectores lógicos y la estructuración del poema como frase tienen primacía” (344).

Guillermo Sucre, entre los críticos que en la década del 70 reivindican la poesía de Girri e intentan penetrarla críticamente, se refiere a un “debate con la poesía” (298) que resulta en sí mismo irónico, pues en la crítica del lenguaje no se puede adoptar un punto externo a éste, sino que se permanece fatalmente inmerso en ámbito. La observación de Sucre, que podría aplicarse a tantos poetas modernos, resulta una descripción pertinente de lo que propone la poesía de Girri, en la medida en que en ella se enfoca esta contradicción. 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 negando. 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.

Los críticos que se refieren a su obra con “palabras amigas” (Pacella; 140), tales como Andrés Paita, Horacio Castillo, el ya mencionado Guillermo Sucre, todos los cuales valoran la novedad y excentricidad de su producción, coinciden en situar en *La condición necesaria* (1960), el momento en que se desprende definitivamente de la poética del neo-romanticismo de la década del 40. En esta obra, se advierte ese alejamiento en grado máximo de cualquier seducción emotiva, de cualquier viso persuasivo. “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. En un momento del diálogo sostenido con Pezzoni, leemos:

“Para que pueda existir, y para que se cumpla el paso siguiente al del distanciamiento y al del arte de la poesía como proceso de objetivación. ¿Con vista a qué? A transformar la realidad en conocimiento. ¿En

conocimiento de qué? De esa paradójal realidad, que a su vez no existe si no se la va creando”<sup>40</sup> (*OPC IV*; 152)

El poema como vía de conocimiento se transforma en la única instancia real. Concebido como arte combinatoria, conveniente y rigurosamente distanciada 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 paradójal 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 consideraciones arduamente elaboradas por Girri a lo largo de su trabajo poético, cobra especial relevancia la indagación en el campo mismo del arte (la realidad por antonomasia, como veremos más adelante). El periplo que recorre con su crítico Pezzoni en el diálogo antes mencionado culmina con la valoración del poema como medio de reconciliar “la idea de arte como síntesis del espíritu de la belleza, de la armonía, del conocimiento, más el espíritu de los impulsos y gestos visibles, mínimos y ennoblecedores, cotidianos del hombre” (*OPC. IV*, 158).

De allí que en las composiciones de Girri pululen las referencias a artistas como interlocutores de la voz lírica o como destinatarios de homenajes y también las máscaras poéticas. Nuestra indagación se abre paso por esta vía, en el intento de captar y comprender el vínculo que el autor postula entre arte y realidad.

### III.2.- METÁFORA VS. ALEGORÍA

Al comenzar el apartado anterior establecíamos una diferencia entre Borges y Girri en relación con las respectivas elaboraciones sobre el lenguaje poético y su alcance de penetración cognitiva. Entendemos que referirnos a este problema implica considerar la

---

<sup>40</sup>El fragmento forma parte de una entrevista o diálogo con Enrique Pezzoni, que está incluido en *Homenaje a William Carlos Williams* (1981). En 1983 Losada, en vida de Girri, lo publica bajo el título *Notas sobre la experiencia poética*. En esta versión no se indica quién toma la palabra cada vez. El efecto es que el lector no sabe en muchas ocasiones quién es el que se expresa, como si también por medio de esta estrategia se tendiese a borrar el yo autoral y se intentara concentrar la atención en lo que se está diciendo y no en quién lo dice, actitud congruente con lo que se entrevé en el título de uno de sus volúmenes aforísticos: *El motivo es el poema*.

Para este trabajo se cita de la edición de la Obra Poética Completa, en adelante *OPC*, seguida del número del tomo y la página, salvo en el caso de las citas de *Notas sobre la Experiencia poética*, que aparecen como NEP, seguido también del número de página correspondiente.

posibilidad del lenguaje poético de establecer un nexo entre el sujeto (el poeta) y el objeto (la realidad), que concierne –de una manera imperiosa para aquél– al problema de la verdad y a la certeza de alcanzar verdad.

Sin dudas, ha sido Borges quien a partir de la década del 30 planteó entre nosotros de una manera aguda y problemática esta compleja cuestión. Girri, que reconoce el magisterio de Borges en términos restringidos a “la economía y contundencia, el distanciamiento irónico, la inteligencia de los detalles”<sup>41</sup>, elabora también él poéticamente este problema desde una perspectiva afín en el punto de partida, pero de consecuencias diversas en el desarrollo. En efecto, ambos coinciden en considerar como rasgo del lenguaje el ser un producto que estabiliza de un modo precario la realidad. El concepto emersoniano del lenguaje como poesía fósil, como cristalización de un lenguaje inicial de metáforas en palabras comunes, que Borges elabora y reelabora<sup>42</sup>, encuentra un paralelo en el siguiente aforismo de Girri de *Diario para un libro* (1972): “Palabras (...) Objetos preciosos cubiertos de un verdín que hay que raspar. Verdín, el uso estereotipado” (NEP, 50). Podemos considerar que, en ambos, el trabajo poético se enfrenta a esta condición del lenguaje; que en ambos hay una conciencia crítica relativa a ello que se expresa tanto en reflexiones –ensayísticas en el caso de Borges y aforísticas en el caso de Girri– como en una manera de hacer poesía que resulta inescindible de esa reflexión. No obstante los desarrollos poéticos siguen direcciones divergentes.

Ya hemos visto el nexo fundamental que existe entre la concepción de la metáfora en Borges y sus monólogos dramáticos<sup>43</sup>. Los monólogos dramáticos girrianos, en cambio, están gobernado por otra figura: la alegoría. «Expresado de manera sencilla – afirma Angus Fletcher –, una alegoría dice una cosa y significa otra. Destruye la expectativa normal que tenemos sobre el lenguaje, que “nuestras palabras significan lo que dicen”» (11). Desde esta perspectiva, alegoría e ironía se rozan, en tanto ambas expresan algo diferente a (e incluso invertido respecto de) lo literal. La alegoría se presenta en una variedad de géneros textuales, que tienen en común la cualidad de apelar a la crítica. “La marca de la alegoría –

---

41 En una entrevista para *Tiempo Argentino* del 2 de enero de 1983, Pablo Ananía le pregunta cuál es el escritor por el que se siente influido. Girri responde que es Borges “a través de su prosa” y agrega “hay libros de él que, pese a estar escritos en prosa, contienen páginas de entera poesía. Cada una de las páginas de *El hacedor*, por ejemplo, está férreamente estructurada como poema...” (entrevista reproducida en *OPC*, I; 230).

42 Al respecto, véase nuestro Capítulo Segundo, apartado III, nota a pie n°18.

43 Véase lo elaborado en el capítulo Segundo, apartado II, pp. 37- 40.

subraya Hinks— consiste en que sus *dramatis personae*, son conceptos abstractos”<sup>44</sup>. En la alegoría está presente la mediación de la razón. Según Fletcher, la diferencia entre alegoría y símbolo se verifica a partir de las reflexiones de Coleridge cuando establece que una expresión es simbólica si “la mente percibe directamente el orden racional de las cosas” (26), en tanto que en la alegoría “siempre existe el intento de categorizar los ordenes lógicos y después hacerlos coincidir con los fenómenos convenientes” (26). Siguiendo este hilo de conceptualizaciones, recordemos que Fletcher afirma que

“podemos definir la escritura alegórica como un conjunto de agentes e imágenes con acciones y acompañamientos correspondientes para transmitir de ese modo, aunque bajo un disfraz, ya sean cualidades morales o conceptualizaciones que no sean en sí mismas objetos de los sentidos” (27).

El procedimiento alegórico, asimismo, se conecta en la tradición literaria y religiosa con la visión: “la más antigua concepción de la alegoría (...) se trata de una reconstrucción humana de mensajes inspirados por la divinidad, un lenguaje trascendental revelado que intenta conservar la distancia respecto de una mente divina apropiadamente encubierta” (29). Pero asimismo y según señala Maureen Quilligan (1992) la fuente de los procesos alegóricos ha de encontrarse “en una actitud cultural respecto del lenguaje, y en esta actitud, en tanto encarnada en el lenguaje mismo, la alegoría encuentra sus límites de posibilidad. Es un género que comienza, se focaliza y culmina en ‘words, words’” (15). Es decir, la alegoría implica una actitud auto-reflexiva respecto del lenguaje, plenamente consciente de que la obra es la construcción de un artefacto significativo.

Estas precisiones resultan iluminadoras de la poética implícita en los monólogos dramáticos girrianos y en los poemas que nosotros hemos agrupado como homenajes a escritores y artistas. En *Diario para un libro* (1972) encontramos un epígrafe de Roland Barthes (más tarde empleado también en *Notas sobre la experiencia poética*, de 1983) que hace referencia a la escritura fragmentaria:

“Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me explayo en redondo: todo mi pequeño universo está hecho de migajas. En el centro, ¿qué?”

---

44 Hinks, Roger, en *Mith and Allegory in Ancient Art*, citado en Fletcher, Angus: *Alegoría. Tratado de un modo simbólico*, Akal, Madrid, 2002, nota al pie N° 9, p 15.

Así como el contenido de ambos libros es de fragmentos de pensamientos expresados aforísticamente, también lo fragmentario es un rasgo que cultiva el autor en su poesía. La cita de Barthes ilumina no sólo este aspecto formal compositivo sino también la relación entre forma y contenido. Ya se ha visto en apartados anteriores que el monólogo dramático implica el orden de lo fragmentario, en tanto y en cuanto las elaboraciones que de él se realizan en la poesía del siglo XX suponen extraer del contexto de otra obra o de otra época una figura emplazada en la escena contemporánea al autor y actualizando así su significado. Borges parece enfatizar que los fragmentos de escritura, éstos que son puestos en boca de sus *dramatis personae*, constituyen todo lo que poseemos de las vidas o los destinos de los otros, vidas y destinos asumidos como máscaras; vidas y destinos significados desde la óptica del poeta que los recrea. El monólogo dramático de Borges, en su carácter episódico, no totalizante, hace del fragmento un punto de vista. En Girri, en principio, el fragmento está significado como construcción que cerca lo desconocido, para aproximarse tentativamente a un centro.

La tensión entre “borde” y centro es la que recorre la totalidad de su poesía desde la experiencia de los 40 hasta la de finales de los 80. En este arco, sus monólogos dramáticos y la construcción de referentes del arte y de la escritura no constituyen puntos de vista, sino casos, ejemplos. Sus personajes se deslizan hacia el plano dual de la alegoría. No obstante, importantes matices del lenguaje poético deben ser analizados a los fines de intentar comprender y explicar tanto el sentido de sus poemas en relación con las dificultades inherentes al lenguaje con las que se enfrenta el poeta, como la relación de éstos con asunciones culturales de carácter estético.

### III.3.- LOS MONÓLOGOS DE LA PRIMERA ÉPOCA

La poesía de Alberto Girri tiende a ser considerada en bloque y según lo que en ella resulta más singular referido a la actitud crítica respecto del lenguaje. Entre quienes establecen diferencias en el curso de su obra, Horacio Castillo lo hace en términos de una progresión hacia la definición del propio estilo del poeta. Si bien, tal como expone Enrique Pezzoni (1986), desde *Playa sola* (1946) hasta *Propiedades de la Magia* (1959), pueden hallarse los gérmenes de lo que más tarde constituirá su inconfundible estilo maduro (ese

que el propio Pezzoni analiza a fines de la década del 60), es innegable que el lenguaje poético que emplea en esos primeros años de producción difiere notablemente del cultivado en su obra posterior y, sobre todo del que exhibe a partir de *El ojo* (1963).

Los monólogos dramáticos dan cuenta de estas diferencias. Baste considerar dos de su periodo de juventud, “Último retrato de artista” de *Coronación de la espera* (1947) y “Paolo” de *Trece poemas* (1949), cuyos respectivos personajes, el pintor cubista Roger de la Fresnaye y el amante dantesco, plantean dualidades irreconciliables.

El primero de los poemas nombrados, forma parte del conjunto que aparece bajo el título “Memorias”, la segunda sección de las tres que componen el volumen de 1947. Girri, joven poeta de 28 años, parece inspirarse en los autorretratos realizados por el pintor, poco tiempo antes de morir a los 30 años. El monólogo retoma el momento próximo a la muerte, y las palabras de la persona exponen la plena conciencia al respecto, en términos de una despedida del mundo. La factura y estilo de la pieza pareciera seguir el modelo borgeano del “Poema conjetural” (recordemos que fue publicado por primera vez en 1943), sobre todo en la respiración y cadencia de los versos y el inconfundible uso del adverbio “ya”, con igual matiz de inminencia:

“Por fin entreabro mis párpados  
a la vigilia eterna que mi paz aguarda.  
Ya bebo algo del misterio próximo  
y aunque esta cara vieja y penitente  
atestigua mi fe en el tiempo,  
mi postrero afán de enlazarme al tiempo,  
no me vierto el milagro que nos envuelve a todos  
como solía hacerlo en el mundo  
cuando viudas, hijos y amantes,  
me imploraban para sus hombres ejemplares  
una inmortalidad ficticia de sombras y colores  
antes de ser cubiertos por el sueño.

El sol desprecia las ruinas,  
el sol ignorará preguntas vanas.  
Ausente, ausente,  
dejo rodar el cuento que conmigo se detiene,  
la mano culpable y usada,  
la voluntad ya remotísima.  
Pero mi gratitud  
a los ocasionales enigmas del lecho.

Esto monologaba

## Roger de la Fresnaye”

También aquí la proximidad de la muerte revela algo hasta entonces ignorado: la completa dilución de la existencia en el tiempo, indiferente al individuo y a sus “preguntas vanas” y el fracaso del arte que genera “una inmortalidad ficticia”. El final de la composición (“Esto monologaba / Roger de la Fresnaye”) lo distancia de la emotividad directa, incluso cuando son estos últimos dos versos los que indican al lector a quién ha de atribuírsele lo expresado en el poema. Resulta significativo advertir la tensión establecida entre arte y realidad en términos de arte como ilusión que oculta la muerte o finge inmortalidades, porque constituye una de las más incisivas y perdurables preguntas de Girri a lo largo de su producción.

En “Paolo”, Girri le confiere la palabra al silenciado personaje dantesco del canto V del Infierno<sup>45</sup>, donde aparece mencionado por Francesca sólo por los pronombres “éste” (*“Amor, que en nobles corazones prende, / a éste obligó a que amase”, vv.10-11*) y “él” (*“Amor, que a nadie amado amar perdona, / por él infundió en mí placer tan fuerte / que, como ves, ya nunca me abandona.” vv. 13-15*). La visión arrepentida de Francesca y la del mismo Dante –tanto el personaje apiadado como el autor compasivo, pero no por ello menos creyente, teólogo y seguro de la condena que merece la lujuria de los amantes adúlteros– se ve replicada contundentemente por el monólogo de Paolo. No es la lujuria lo que está en el centro de sus motivaciones, sino antes bien un sentimiento que intenta explicar y defender del menoscabo de la carne. Los versos presentan a una Francesca que escapa del amante con “*vuelo orgulloso*” y a un Paolo cuya pena no es la muerte física ni el castigo infernal, sino esa eterna persecución de la mujer amada. Las tres primeras estrofas empiezan con una anáfora que encabeza el paralelismo sintáctico: “*¿Cómo decirte...*”, “*¿Cómo explicar...?*” “*¿Cómo detener...*” Las dos primeras dirigidas a la amada, intentan definir la hondura, la entrega y la pureza del sentimiento, como si ella aún debiera ser convencida. La tercera estrofa asegura que, si se detuviera el viento que los

---

45 “*¿Cómo decirte, inmortal paloma, / apenas mía en el deseo secreto, / que en este abrazo y agonía / aún agradezco la guirnalda, / la entraña quemada del breviario, / huellas casuales, testigos perfumados / que el engaño propuso a nuestro cuento? // ¿Cómo explicar que yo, fugaz amante, / ahora fantasmal esposo, /no temí perderte, ni asustarte, ni temí la daga final atormentada / y sólo busqué una rendida palabra, / alguien cantando a mi lado / con esa especie de pavor silencioso, / ala, fuente, llave del amor y su diseño?// ¿Cómo detener en este oscuro círculo /tu vuelo orgulloso y mi llanto arrepentido? / Verías lo que el tiempo hizo desde entonces, /verías el terco palpitar de otros amores, / la gente, las primaveras, el rocío / y la ternura dentro y fuera del pecho / empapando las noches en la dirección de tu nombre.// Es, ¡oh Francesca!, / la voz, la cuitada memoria / del que nunca te ha de abandonar, del que nunca sabrá si el amor y el bien / son o no son la misma cosa.” (OPC. I, 97)*

hace girar incesantemente, ella vería que el amor sigue reinando en el orden del tiempo en otros amantes anónimos, como la única e inexorable verdad. Al final, Paolo termina formulándose una pregunta: “*si el amor y el bien son o no son la misma cosa*”.

El poema se cierra, en efecto, con esta duda, pero la respuesta que se adivina en el eterno amante es afirmativa, en función de lo cual, la interpretación del amor que aquí se hace justifica el tormento al que los amantes están condenados. Esto desde el punto de vista adoptado por la persona. La duda expresada en los términos platónicos que Girri pone en su boca, plantea no obstante una contradicción con el castigo impuesto por la divinidad, para quien, obviamente no son “la misma cosa”. Una contradicción insalvable.

El amor constante más allá de la muerte, pero también más allá de cualquier sanción moral y ética es el tema central de la composición y delata, tanto como algunos rasgos de su estilo, la poética del autor en esta etapa. En su artículo “Dante en tres poetas argentinos contemporáneos”, Pablo Anadón señala al respecto el uso de la adjetivación de clara proyección sentimental (“*la daga atormentada*”, “*una rendida palabra*”, “*vuelo orgulloso*”, “*llanto arrepentido*”), y el empleo de emblemas (guirnalda, ala, breviario, fuente, la llave del amor) (18-19), a lo que agregamos: un léxico saturadamente literario (“*cuitada memoria*”, “*inmortal paloma*”), la interjección de la última estrofa, con sus signos de exclamación, la intensificación del sentimiento a través de la estructura interrogativa de las tres primeras estrofas y, fundamentalmente, la alusión al canto como metáfora de espiritualidad y fusión (“*...sólo busqué una rendida palabra, / alguien cantando a mi lado...*”).

El personaje que recrea Girri toma distancia de la restricción de cualquier viso de materialidad que pudiera opacar la pureza del sentimiento: la amante distante, es nombrada con el término “paloma”, que cambia de signo en relación al original, ya que Dante alude a la multitud de amantes “*como palomas del deseo*” (v.82), en tanto aquí refuerza emblemáticamente la pureza de la “*amada inmortal*”, y agrega “*apenas mía en el deseo secreto*”, como si éste no hubiese sido consumado. Asimismo, justifica la muerte y la condena ultraterrena, enfatizando la verdad del sentimiento, “*llave del amor y su diseño*”.

Así, el monólogo proyecta, en la experiencia del personaje, un sentimiento y, a partir de él una concepción del sentimiento: se trata del amor como absoluto, que alcanza en esta página de Girri una elaboración trágica, tensa entre dos polos antagónicos. El pesimismo posterior del poeta al respecto contrasta notablemente con esta versión<sup>46</sup>.

### III. 4.- ARTE Y CONOCIMIENTO

*Examen de nuestra causa* (1956) incluye un poema, “La epístola a Hieronymus Bosch”<sup>47</sup>, estructurado en función de la interpelación a un tú. El procedimiento es habitual en Girri. Castillo lo interpreta como la construcción de un alter ego (19). La “Epístola...” retoma el tema de la relación arte-realidad desde una doble preocupación: ética y de conocimiento.

A través de ella, Girri pondera un tipo de arte que indaga en la realidad del mundo y que aspira, a través de la vivisección, al conocimiento, ése 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. De allí que el título cobre un sentido particular. Establece una especie de canal de comunicación directo

---

46 En relación con pesimismo, leemos más de veinte años después: negarse “a ceder a falsos idealismos” (O.C. III, 59). Y también, cuando encuentra para tal disposición respecto del amor una fundamentación literaria en Baudelaire: “Baudelaire (...) Incomparable don de percibir lo sensible. La modernidad de la mirada, el poder reflexivo. Ninguna divagación, sólo exhortaciones, pensamientos concretos, autónomos. Ni candor “poético” ni llanto. Análisis del amor. Implacable. El amor disecado como una nueva forma de soledad. *Ce qu’il y a d’ennuyeux dans l’amour, c’est que c’est un crime où l’on ne peut se passer d’un complice...*” (O.C. III, 92).

47 “*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 / corroteando atontado / por jardines de delicias / y planicies infernales / y detrás y arriba / del carro de heno del mundo / en el que cada cual arrebatada lo que puede; / su desnudez, no el sexo, / añorando la totalidad de la desnudez, / la primitiva unidad hermafrodita, / el completo ser adán-eva. // Vagabundo de lo extraño, / mano que aspiró a ser conciencia, / que la oración de tu oficio / haya subido derecha, / como un perfume.*”

De la cantidad de anotaciones referidas a este poema que incorpora en *Diario de un libro* (1972), inferimos la gran importancia que le atribuía Girri, incluso muchos años después. Formó parte, como otros poemas suyos, de todas las antologías que editó de su propia obra y lo comenta en el diálogo que mantiene con Pezzoni.

con un artista del pasado y, en la carta, expone lo que considera valioso del otro. Así pues, hallamos reunidos en ella los elementos que conforman el núcleo de la poética girriana: crítica, conocimiento, arte. Bosch aparece como quien busca no embellecer la realidad (quizás una imagen en cierto modo inversa a Roger de la Fresnaye); es el que sabe, comprende, examina, establece, “*con frías incisiones / extrae...*”.

El poema prefigura las 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 naturaleza<sup>48</sup>. 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 (su inocencia), que en el poema “Paolo” cobraba expresión con la metáfora del canto. Ahora el lenguaje ha virado del registro poético romántico al simbólico conceptual propio de la tradición hermética: “*la primitiva unidad hermafrodita, / el completo ser adán-eva*”. La última estrofa, concentra la valoración girriana del pintor, a quien se refiere como “*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, ya había sido empleada, con un sentido inverso, en “Último retrato de artista” (“*mano culpable y usada*”). Aquí esa actitud de hacer consciente el mundo a través del ejercicio del arte se asimila 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), que, en 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 relación arte-conocimiento vuelve a ser el centro de *Propiedades de la magia* (1959), volumen que para Castillo constituye un “intermedio místico” (Estudio preliminar, 25). En su libro anterior, *La penitencia y el mérito* de 1957, ya el poeta ha alcanzado los

---

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

niveles de ironía críticos que le son característicos y ha emprendido una definición lírica de su propia poética en un lenguaje despojado de toda emotividad. De ello, el primer y último poema de la serie “Poéticas” (“Comentario” y “Arte poética” respectivamente) son prueba contundente. Si el primero revisa analíticamente los estilos de Ovidio y de Catulo relevando la teatralidad del primero y la simplicidad “no muy natural tampoco” del segundo, el último, conciso y apretado, se inscribe en el orden de un programa de escritura que privilegia la ambigüedad, que se reconoce movido por la duda, que es consciente del artificio y que concibe como operación poética la creación de objetos, única fe y ciencia de la fe<sup>49</sup>.

Este programa alcanza un nivel peculiar de definición en *Propiedades de la magia*, en el que los monólogos adoptan ese perfil alegórico consistente en “categorizar órdenes lógicos” y hacerlos coincidir con una imagen que dé cuenta de ellos. Cuatro son los monólogos que se agrupan bajo el título de “Las doctrinas”. Cada uno de ellos está designado con el nombre de un “mago”: “Pitágoras”, “Agripa”, “Cardan” y “Paracelso” que se asocian, 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, de esta manera, una imagen de sí afín a un estilo, que progresivamente a partir de aquí se caracterizará por las emisiones de sentencias y dictámenes, por la distancia sapiencial e insinuaciones a desarrollos teológicos y filosóficos.

El elemento paradójico aparece en “Pitágoras”, quien solicita que al morir se olviden sus preceptos ascéticos (“*de abstinencia, renuncia y purificación*”) para retener tan solo “*al hechicero de las hierbas / que enfrían el agua, / al Pitágoras / que en los gloriosos juegos / asombraba con su muslo de oro, / el que a la misma hora, / en el mismo instante, / podía estar en dos lugares / simultáneamente...*”, esto es, la dimensión más terrenal de su existencia mortal. Su doctrina de la transmigración infinita del alma inmortal, a la cual la persona hace referencia en el comienzo del poema, no niega la experiencia del individuo mortal. Es un aspecto de “la doctrina” que Girri postula en una construcción paradójica, ya que ese deseo no anula la creencia.

---

49 Para un análisis más profundo de este poema cfr. Pacella, Cecilia *op. cit.* pp. 103-105.

Agripa, por su parte, alude indirectamente a la “magia” poética. En tal sentido, es un monólogo que se deja leer en clave auto-referencial: “*fuego y tierra me bastaron para componer las formas*”, (...) “*fui tras el secreto lazo / de las cosas con sus nombres...*”. El personaje es presentado como quien accede a una misteriosa llave, cuyo significado permanece secreto.

El conocimiento de una materia oculta e incorruptible, vuelve a aparecer en “Cardan”, figura en que el saber y la visión se contrapesan con la carencia “de pasión por sexo alguno”. Nuevamente la contradicción resulta inherente a la situación planteada, pues lo que Cardan ha conquistado con “celo infatigable” es la noción de la absoluta quietud, la visión de lo inmutable, acaso un irónico correlato de su impotencia, pero no puede afirmarse que haya ironía aquí.

“Paracelso”, que cierra el conjunto, es el único monólogo que de forma expresa tiene un interlocutor plural, anónimo a quien el yo lírico lega su saber: una especie de amor cósmico (“*Ciego amor a las inteligencias celestiales*”). Podría ser interpretado como una máscara del poeta que así confiesa oblicuamente su inspiración y su concepción del oficio: “*ayudado por la contemplación interna / y los Libros Sagrados...*”, sin que haya que entenderse literalmente que los Libros Sagrados que auxilian a Paracelso sean los mismos que al poeta porteño.

Girri adopta los símbolos del lenguaje de la tradición de la magia y de la alquimia para reflejar como en un espejo oscuro su concepción de la poesía, que adquiere una enunciación indirecta: búsqueda de algo de carácter absoluto, que no se encuentra en la superficie de las cosas, sino que se alcanza por la vía de una ascesis, de la depuración de la palabra “del verdín que las recubre”. En estos poemas, ejercita el monólogo dramático, jugando con los sentidos que produce la voz de las *personae* y su posible analogía con la figura del poeta, tal como él la concibe: alguien que ha resuelto (comprendido, aceptado) la esencial ambigüedad de lo real, una ambigüedad y una contradicción, que de distintas formas está presente en el discurso de cada uno de sus personajes.

### III. 5.- CONFESIONES DE UNA MÁSCARA

Los cuatro monólogos vinculados a poetas y pintores que cierran *Elegías italianas* (1962) son piezas de un mosaico cuya unidad está dada por la pertenencia geográfica y cultural a la Italia renacentista y pre-renacentista. Lleva el título general de “Inscripciones”, en el que se anuncia tanto lo breve como lo memorable. Se asume también por el título que lo que se lee está escrito y no hablado y, en su carácter de palabra escrita, es perdurable. El tercer poema de la serie, “Guarda, Oh tumba”, resignifica el sentido de la inscripción: se trata de hipotéticos epitafios.

Interesa destacar cómo estas piezas se subordinan a ese camino de búsqueda y exponen hallazgos parciales, fragmentos expresados también a través del fragmento. No son sino de manera bien indirecta “poesía de la experiencia”, en los términos en que la expone Langbaum (1971), según el análisis que realiza en los precursores victorianos del género: Browning, Swinburne y Tennyson. Si algún modelo o precursor puede identificarse en estos ejercicios girrianos es Eliot. Según Langbaum, lo que a Prufrok se le revela a través de su experiencia es “*the pattern of his life*” (191). Girri, que evita los datos externos situacionales propios del marco de la experiencia de sus *personae*, concentra su discurso poético en una evaluación final de un aspecto medular y definitorio.

Alberto Villanueva (2007) relaciona estos poemas y la actitud lírica con los de *Propiedades de la magia* y, en función de la asociación del artista con el mago, se vale de la metáfora del conjuro: Girri convocaría la presencia de Petrarca, Cecco Angiolieri, Piero della Francesca, Pietro Aretino. Nosotros creemos, en cambio, que una metáfora más apropiada para lo que aquí ocurre, es que “comparecen” ante sí mismos en la escritura, en la inscripción propuesta, pues se juzgan, se desnudan, se definen y se exponen. Resulta inevitable transferir a Girri lo que dicen sus personajes, a través de los cuales resalta un rasgo peculiar de su poética que es el auto-examen, un expurgar en la textura de la propia experiencia interior y emitir un juicio que la sanciona. De este modo, su poesía, al objetivar en el personaje cuya palabra es producto de una introspección se convierte en vía de conocimiento y a la vez en confesión indirecta y cifrada. La presencia del poeta gobernando la totalidad y en calidad de juez supremo se hace explícita en el último poema de la serie, que no es un monólogo sino que está dedicado y dirigido a un anónimo pintor que ha participado de la realización de “La primavera” de Botticelli. Sin variar el tono, la voz lírica también evalúa el sentido de una vida recortada contra el telón del tiempo.

Es justamente esta conciencia barroca del tiempo que todo lo borra el bajo continuo de cada una de las composiciones y acaso la secreta angustia que las motiva: la perspectiva de un futuro que no retendrá nada de los afanes individuales.

“Di lo que tuve”, el primer poema de la serie, comienza como un auto-retrato espiritual:

“Di lo que tuve,  
me despreocupé del drama cotidiano,  
de la emoción,  
un solitario afanándose en la perspectiva  
y sus bases matemáticas,  
construcciones en luz y sombra  
y problemas de atmósfera...”

Ese yo se dice entregado “*a los refinamientos del modelado*”, en un universo concebido como “*cálculo y crispación, / espacio y aliento sin ternura, / una gélida masa*”. Tal vez por esa desarmonía y ruptura profunda entre el hombre y el universo, el personaje evalúa su producción como inauténtica: “*monótonos pretextos / de escenas bíblicas / y homenajes a déspotas, / resurrecciones / y potentes caballos / fijos...*” Por ello también, piensa en el “juicio” de la posteridad. Girri ha manejado su composición manteniendo la ambigüedad acerca de la identidad del yo: el lenguaje en el que se expresa la voz lírica está actualizado, vuelto contemporáneo; pero al final aparece el nombre: el que habla es Piero della Francesca. Girri pareciera proponer una lectura alegórica (una cosa quiere decir la otra) en la que el lector puede traducir los elementos descriptos en el plano de la pintura al del estilo de la escritura del propio autor. Al final, el pintor afirma su identidad y, coherente con la actitud de descompromiso con la verdad del arte, se reivindica por el prestigio que goza entre sus contemporáneos:

“...nada conseguirá borrar  
la sumisión de mis coetáneos,  
el brindis  
por Piero della Francesca,  
monarca  
en la ciencia de la pintura.”

Este golpe de efecto final, este elemento sorpresivo –caro a Girri– que vira la atención del lector de la persona del poeta a la de la máscara es lo que hace más eficaz y contundente

la evaluación de aquél a la poética implícita de éste, y a la de cualquier artista –incluso la del mismo Girri– advirtiendo sobre el peligro de lo espurio: Piero della Francesca encarnaría la fama que prevalece a costa de la autenticidad de los motivos. Y sin embargo, la composición va más allá de esta sanción, porque presenta un esbozo psicológico en la propia confesión de la máscara que comienza evaluando en un tono menor sus limitaciones, para ascender, al final, al tono mayor correspondiente al juicio de la historia. Girri logra capturar la duplicidad contradictoria de su personaje.

El segundo poema de la serie (“Sabéis de otro”) sigue trabajando sobre esta veta temática y perfilando vigorosas identidades ambivalentes: Cecco Angiolieri, poeta stilnovista, enemigo de Dante, de fama mundana es una figura que representa la envidia. La arquitectura de la composición se estructura en tres estrofas. En la primera, el personaje pondera su arte como instrumento de elocuencia y vejación:

¿Sabéis de otro  
tan capaz  
de sostenerse y afirmarse  
sobre toda excelencia,  
sobre quienes poseían lo que yo no tuve...”

La segunda estrofa, que se abre también con una pregunta, invierte el sentido de la primera: nadie como Cecco Angiolieri, el que más envidia, puede reconocer la plenitud de su adversario Dante, uno de cuyos versos es más grande que todo lo que él pudiera haber escrito. Y en la tercera estrofa se autocondena al purgatorio dantesco, a la terraza donde debe purificarse del pecado de la envidia. Es allí donde las almas tienen los ojos cosidos. Dante no menciona a Cecco Angiolieri en la Comedia; es Girri quien lo condena:

“...¿Conocéis  
quien mejor que yo,  
Cecco Angiolieri,  
toscano de Siena, inconformista,  
pudiera envidiar  
la plenitud de haber dicho  
*io venni in luogo d’ogni luce muto?*”

Sabríais  
de mi color lívido,

cara de la penitencia,  
color  
de las sombras de cosidos ojos  
fraternizando en el Purgatorio.”

“Guarda, tumba”, el tercer poema de la serie reorienta, como se ha dicho, la interpretación del título general “Inscripciones” hacia el epitafio, género que se caracteriza por resumir la vida en una sentencia epigramática. En este caso, Girri elude darnos el nombre de quien se expresa. La voz que se manifiesta pide u ordena a la tumba que guarde algo de él, lo esencial: “*Algo de mi obstinarme/ en el látigo y el fuego, la efigie, / con exceso / hecha para el sarcasmo (...) / mi cruelmente piadosa/ disposición/ que impuse a la vida / y la que imploré / a la eternidad / disfrazado de amante, / de blasfemo, / de amor a Dios*”.

La grandilocuencia de la expresión traza el perfil de un personaje que probablemente sea Pietro Aretino, poeta y dramaturgo, conocido como el “látigo de los príncipes”, famoso por encarnecer a través de su obra a los personajes de su tiempo por sus costumbres licenciosas, mientras, según Panofky, “representaba el papel de creyente sincero” (33). De Sanctis, que le dedica un capítulo en su *Historia de la Literatura Italiana* (1952), señala que “de su nombre no quedó nada, sus obras fueron olvidadas”, pero “fue la imagen de su siglo” en el sentido de que, a pesar de que “tomó todas las formas y todos los hábitos, desde el bufón y el fanfarrón, hasta el santo (...) su vida no está partida en varias direcciones: su fin es uno, la satisfacción de sus apetitos” (123-124). Justamente, el final del monólogo se dirige a un “tú” que ya no es la tumba, sino un desconocido y le dice: “Queden en ti, desconocido, / como restos de una corona; / devóralos / como alimento de tus glosas”.

Esta exhortación final, dominada por el verbo “devóralos” da el tono de la ley brutal del personaje. Independientemente de la identidad a la que haga referencia el poema, escamoteada por Girri, sus palabras dan cuenta de una actitud que lega a los futuros poetas, hecha de un fanático y a la vez inauténtico ardor crítico.

Como un contrapeso, en el poema siguiente, aparece Petrarca quien también se evalúa: desde la perspectiva religiosa (“*San Agustín hubiera visto en mí / al hurgador de la antigüedad...*”) y artística (“*Shakespeare no vio más que mi obra*”), para terminar

reivindicando como núcleo de su vida una única y definitiva experiencia de plenitud: la visión de Laura:

“...Tú, alma ambiciosa,  
mira mejor, con total simpleza  
piénsame  
ajeno al estímulo del rétor,  
ajeno a los lamentos  
que ante el tribunal de la Razón depuse  
por agravios de amor  
detenido  
en aquel viernes Santo de 1327,  
en Santa Clara, en Avignon,  
por el repentino milagro  
y la singular aventura de la vida  
llenando los atrios, el paisaje,  
las nacientes flores  
bajo Su pie deshechas.

En conjunto, cada uno de los poemas, contribuye a delinear una poética, hecha de adhesiones y rechazos relativos a lo que impulsa a la escritura. En las reconvenciones y exhortaciones que pone en boca de sus *personae*, Girri juzga y se juzga cercando desde varias perspectivas el tema de la moral del arte: “El poema es, además de un objeto, una experiencia moral” (OPC. III, 15).

Los primeros dos poemas comentados bordean la construcción alegórica al estructurarse en torno a figuras emblemáticas de la tradición tardomedieval y renacentista temprana: la fama y la envidia. Encarna estos conceptos en sendos personajes de existencia real, actualizando su sentido y proyectándolo a un plano intemporal. En los otros dos, la oculta o semioculta referencia a la identidad de las *personae* le sustrae al lector la posibilidad de anclar sentidos en algo exterior a la letra misma (o a la voz que por ella se expresa) y lo obliga a enfocar la compleja (por ambigua y fragmentaria) presentación de motivos expuestos. En todos los monólogos se funden arte y vida, el plano ético y el estético. La presencia de anónimos interlocutores –contemporáneos o no de la voz poética– construye esa escena pública como alteridad en función de la cual las *personae* se definen. Ese coro, silencioso pero presente en la conciencia, compuesto por otros artistas, por críticos o comentaristas funciona como el censor frente al cual la máscara se justifica, se reivindica o se condena.

### III.6.- TRIBUTOS, HOMENAJES COMO HILOS EN EL LABERINTO

La índole inquisitiva de la poesía de Girri se depura y se agudiza en lo que Castillo llama “momento de objetivación”, que cabe situar a partir del sugerente título *El ojo* (1964). Las palabras “depurar”, “despojar”, son las que emplea el poeta en repetidas oportunidades para referirse al proceso cada vez más apremiante de correr el elemento subjetivo fuera de las proposiciones de sentido que constituyen sus poemas. La objetividad que se persigue en el proceso de creación, concebido como proceso de conocimiento, y en el objeto creado es el hilo que ata al yo con la realidad:

“La ambigüedad de la naturaleza, la realidad, cantera de donde la poesía extrae su goce, dicción, procedimientos. La imaginación aplicada a reconocer, desentrañar, gozar esa ambigüedad. La lucidez advirtiendo a la imaginación: no tiene ésta que ser fatalmente pródiga, descontrolada; al revés, los resultados convencen cuando el tono de la imaginación es ascética, forzosamente empobrecida, como se dice que debe ser la imaginación de la ciencia.” (O.C. III, 24)

El artificio a partir del cual el yo se expresa enmascarado desaparece. Los poemas adquieren una impersonalidad propia del punto de vista de la tercera persona, de un ojo que percibe, de un ojo que, como metáfora de la mente, inspecciona, analiza, describe, comenta o reflexiona. Nuevamente en esta etapa de su producción, uno de los objetos sobre los que se ejecutan estas acciones es la obra de artistas y filósofos, cuyos modos de re-presentación constituyen de alguna manera un “correlato objetivo” para las inquietudes de Girri<sup>50</sup>. El lenguaje que adopta y consolida es congruente con el programa de escritura que expone en anotaciones, aforismos, entrevistas que prolongan de otro modo la indagación de sus poemas<sup>51</sup>. En anotación del Lunes 16 de febrero de *Diario para un libro* (1972), leemos:

---

50 El concepto de correlato objetivo tanto como el procedimiento crítico de pasar revista a otros poetas, artistas y filósofos, proviene de la lectura de autores anglo-americanos como Pound y particularmente Eliot, a quien tradujo.

51 Este corpus se desarrolla en paralelo con la escritura de poesía y se convierte en ejercicio orgánico a partir de 1972 con la publicación de *Diario de un libro*, que reúne observaciones realizadas durante el proceso de escritura de *En la letra, ambigua selva* también de 1972, y continúa posteriormente con *El motivo es el poema*, editado por primera vez en 1976 y luego reeditado con más fragmentos en 1980 (integra una sección de *Lo propio y lo de todos*) y 1990 (1989/1990).



Los sofisticados no vacilan  
En concluir que carne y hueso  
Sólo cuentan en la mente,  
Ilusorios contornos...”

La matriz intelectual que rige los poemas a partir de *El ojo* (1963), expuesta de manera contradictoria para mostrar la incertidumbre del hacedor, la “naturaleza paradójica de la realidad”, la inherente complejidad de todo, se expresa –como se ve– cada vez más definidamente en un tipo de representación que se aproxima a lo alegórico en tanto se basa en una organización previa de categorías u órdenes de lo real, en su jerarquización y posterior ilustración. Son alegorías modernas, incompletas, tentativas, pero alegorías al fin, en cuanto que lo que se figura tiene un sentido completamente definido *a priori*.

El proceder de Girri queda claramente expuesto en esta otra anotación del 25 de enero de 1972 en la que se atribuye sendos significados a los elementos de una metáfora: “Vida, una selva. Autor de la obra, un león. El león que en la selva persigue vanamente a la presa, y termina hambriento” (OC. III, 21). *En la letra, ambigua selva* hace referencia a esta persecución, pero también a la selva de palabras, obras, estilos, autores, reflexiones con las que se enfrenta el autor. Constituye, en efecto, un momento de mayor objetivación y concomitante depuración: el poeta escribe su poesía pasando revista a artistas con los que continúa el diálogo sobre sus inquietudes intelectuales y acompaña esta actividad con el ejercicio de llevar aquel diario que explica en muchas ocasiones las intenciones de algunos poemas o amplía teóricamente algún pensamiento, lo cual nos ofrece la imagen del artista enfrascado absolutamente en la reflexión, entregado por completo a fundir palabra y pensamiento. El proceso de elaboración de los poemas que se despliega en las anotaciones de *Diario de un libro* revela cuánto la naturaleza reflexiva del quehacer poético girriano toma como expediente a artista y pensadores fijados como modelos de un proceder. Detengámonos sólo en uno de los varios casos<sup>52</sup>. Leemos en una observación del *Diario...* (lunes 3 de mayo):

Holbein. El estupendo “Retrato de una desconocida”. Carbonilla y lápices de colores. El período inglés a que se refiere “validez de lo inmóvil”. Corregir el poema; rememorar la calidad del dibujo, estrictamente concentrado en la observación del modelo. *Lo duradero es estático*. El modelo de Holbein sigue

---

52 Hay poemas referidos a John Donne, a Baudelaire, a Gottfried Benn.

viviendo porque encierra algo que vive por sí mismo, no puede morir. Al someterse al modelo, Holbein extrae de él su yo permanente; ya no hay influencias exteriores: el arte logra su punto de equilibrio entre una masa y su punto de apoyo.” (*OPC III*; 64).

La reflexión se corresponde con el poema “Validez de lo inmóvil” de *En la letra ambigua selva*, donde Girri examina los estilos de los retratos de Holbein del periodo inglés y los de Rembrandt en los que cree ver la realización del artista que se agota en la observación de su modelo y termina fundiendo completamente su subjetividad en el objeto, logrando así algo perdurable. La sentencia “lo duradero es estático”, consignada en bastardilla en el fragmento en prosa como si fuese cita del poema que está escribiendo, es aquí aclarada explicativamente, mientras que en el poema, no aparece:

“...lo duradero es estático, sólo  
el arte consigue el punto de equilibrio entre  
una masa y su punto de apoyo”.

Lo estático y lo perdurable son los atributos de la obra de arte lograda. Girri los encuentra frecuentemente en la pintura que plasma y detiene el flujo de la realidad y, sobre todo, en los pintores que, como El Bosco o Brueghel, ven a través de ese flujo de lo real su esquema íntimamente contradictorio.

Finalmente, la serie “Tributos” de *Homenaje a W. C. Williams* (1981), constituyen otro momento del proceso de objetivación y conocimiento al que aspira. Consideremos uno de esos poemas en donde el tema de la relación artista-modelo vuelve a ser pensado: “Hokusai”. Los versos describen motivos de las obras del maestro japonés (1760-1849) e interpretan el sentido del conjunto del hecho estético, que involucra tanto al creador frente a la realidad como al que mira o asiste a la obra. La primera estrofa hace mención a ese principio de impersonalidad que para Girri conduce a la universalidad<sup>53</sup>:

“Como que todo  
lo de la tierra

---

53 El tema es objeto de reflexión en las dos obras que hemos comentado anteriormente: *En la letra, ambigua selva* y *Diario de un libro*. Uno de los poemas de aquel se llama “A la universalidad por la impersonalidad”. En ese estilo característicamente prosaico, el poema comienza: “O bien, / a la universalidad por la impersonalidad de la mirada...” y su desarrollo discute que tal posibilidad exista. El final del poema afirma que “la pintura no es exclusivo acontecer visual”. En las reflexiones que registra al respecto en el *Diario* concibe la posibilidad de que la impersonalidad “que anula limitaciones y divisiones” se constituya en “antesala del conocimiento”. “Idea aceptable –afirma en la siguiente anotación–. Aunque presiento que dentro del poema caerá en lo neutro”.

es imitable,  
su trazo, personal e impersonal,  
parte de que todo es uno...

El pintor “*se complace con olas / gigantes y azules, faisanes, / un pescador / debajo de la luna, autorretrato...*”. Algo disuena ya en la composición. La palabra “complace” parece albergar un contenido crítico: una crítica al espectador ingenuo que, en este comienzo, hace referencia al pintor que re-presenta miméticamente lo que ve, pero más adelante alberga también al receptor de la obra (“*Así que nuestro / acompañar tanto despliegue / partícipe de lo múltiple...a la larga habrá sido estéril*”). El momento reflexivo del poema se agudiza al final: niega la complacencia del autor con su obra porque descubre que el punto de partida (“todo es uno”) es erróneo, y al mismo tiempo, lo presenta como quien alcanza otro estadio de comprensión:

“...él  
desdeñaría nuestra devoción,  
                  escepticismo del hacedor  
cuando después de realizar considera  
que ninguna forma es segura,  
infiere que de lo esencial  
ni siquiera consiguió leer  
la primera página,  
                  restricción de que todo  
se deja imitar, salvo la verdad,  
                  desde que la copia de algo  
verdadero ya no es más la verdad.

El poema es especulativo no sólo porque reflexiona sobre el arte mimético de Hokusai, sobre su textura y vitalidad, sobre la ilusión representativa, sino también en el sentido de que nos devuelve la imagen del propio Girri, de sus propias convicciones escépticas: la verdad no se deja imitar; no está en esas superficies, en los halagos de la imagen. El poema no es una crítica que invalida el logro artístico del pintor; más bien señala los límites con que se encuentra todo “hacedor”; su fracaso en el intento de “tocar” la realidad, que en sí resulta inalcanzable. Tal vez por esta convicción, Girri encuentra en el postulado de Wallace Stevens “La literatura no está basada en la vida sino en proposiciones acerca de la vida”, una vía alternativa, casi un punto de llegada, en su aspiración al conocimiento a través de la poesía.

### III.7.- ARTE Y REALIDAD

*“Lo concreto, premio a la inteligencia de la abstracción que observa y describe.”*

A. Girri (*El motivo es el poema*)

El recorrido que hemos intentado por la obra de Alberto Girri, según la selección propuesta, ilustra un tipo de expresión poética que progresivamente se interna en la lógica de las ideas. Las que motivaron sus desvelos críticos, afincaron en las relaciones entre arte (artista) y realidad, y más específicamente entre poesía (poeta) y realidad. Pero, ¿cómo debemos entender la palabra “realidad”? Girri busca la “realidad verdadera”; entendió que para intentar aproximarse a ella el poeta (el artista en general) debía desasirla de lo subjetivo: pasiones, deseos, emociones, pre-juicios. La voluntad de verdad, de alcanzar una verdad –incluso aunque en ocasiones haya proporcionado con cierto nivel de escepticismo sus expectativas, circunscribiendo dicha voluntad al ámbito acotado de la verdad personal– lo llevó a inquirir incansablemente al lenguaje poético en que se expresó: lenguaje hecho de convenciones y, según sospechó, de las falacias inherentes a ellas, entretejidas en las tretas del oficio. Extremó la tarea de purgar su obra de los residuos de una perturbadora subjetividad, sin éxito. Consciente al final del fracaso de semejante aventura no dejó por ello de abrigar cierta fe en el acto de la creación poética, una creación atenta a “las imágenes que el lenguaje crea en la mente”, como le confía a Pezzoni (*OPC, IV, 163*). Un lenguaje interpelado, pero que es capaz de concebir y conservar un mundo de valores culturales y artísticos más reales que la realidad misma. Extraordinaria fe, entonces, en la existencia de un sentido: el arte como un orden superior, ontológicamente superior a “la vida corriente”:

“El mundo de los valores culturales y artísticos posee una realidad infinitamente más verdadera que la vida corriente que llevamos las personas corrientes. Un texto de Catulo, una pintura de Manet, están más presentes y vivos que nuestros gestos diarios, que en cierto sentido son espectrales pues estamos presos del fantaseo negativo de nuestra mente, condicionada por hábitos de todo tipo. Algo así como manejarnos a diario con meras imágenes, sin ver jamás lo que

creemos estar viendo. ¿Cómo no reconocer entonces, la real realidad del orden cultural, artístico y aun religioso, orden al que el poeta contemporáneo apelará en sus referencias?...” (*OPC IV*; 155)

La cita permite comprender cuánto Girri se ha inclinado hacia el orbe de las “proposiciones acerca de la vida” en las que encuentra más verdad (mayor presencia y vitalidad) que en la vida misma, y también en qué medida esto ha operado en la forma en que se ha vinculado con las *personae* de sus monólogos y cómo ha incorporado a la economía del poema las referencias a los “visitantes ilustres” del arte y la cultura: sus aspectos singulares e individuales son un instrumento en función de la “ilustración” de una universalidad intemporal, objetiva y abstracta. De allí su unilateralidad: son figuras planas, lo cual no excluye en modo alguno que sean complejas, pues esta complejidad está dada por la índole especulativa, racional de una escritura que presenta, pondera, examina y en ocasiones ofrece una conclusión que surge del examen mismo de las oposiciones que presenta, tendencia que, tal como hemos intentado mostrar al analizar el poema “Hokusai”, se advierte en su obra de madurez tardía, esto es, de los 70 en adelante. Las figuras de la alegoría, afirma Fletcher (2002), “no nos muestran miméticamente a seres humanos (...) pero examinan las premisas filosóficas, teológicas o morales a partir de las que actuamos” (345). Tal es, a nuestro entender, la función que cumplen las figuras que hemos analizado en monólogos y homenajes.

Hemos afincado nuestra propia reflexión en el análisis de poemas elegidos a lo largo de un arco que abarca cuarenta años de producción, a los fines de establecer cómo se afianza la matriz alegórica de su poética: los monólogos de su primera época contienen un lenguaje emblemático propio también del romanticismo en que Girri ancla su obra temprana.

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 de la realidad y, por supuesto del poeta, diríamos ideal o modélica. Se asocia a un procedimiento alegórico la representación de la realidad ordenada en los términos de la dualidad de bien y mal: el mal es el de la materia, la dispersión, la piedra de la locura; el bien, la unidad irremediabilmente perdida. El artista es el que “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 (origen, por cierto, de tantos poemas lamentables) 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 un ejercicio que se aproxima a la devoción. De todo ello da cuenta la aprobación y reconocimiento inicial al pintor (“*Qué bien supiste*”) no menos que el remate de la composición (“...*que la oración de tu oficio...*”).

Pero además, si los motivos pictóricos del tríptico de Bosch enumerados 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 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 crítico en los monólogos de *Propiedades de la magia*. En ellos, 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 en estos poemas, de modo tal que equiparando el mago al artista, el resto de la composición con su entramado de referencias mágico-simbólicas encuentran una formulación equivalente en el plano de las maneras de hacer arte.

Una variación del procedimiento anterior ha de encontrarse en el siguiente conjunto de monólogos dramáticos pertenecientes a *Elegías italianas*. 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 aquí están ordenados en esa línea de sentido y cada poema constituye una elaboración en torno a temas que en el Medioevo tardío y en el Renacimiento recibieron un tratamiento alegórico: la fama, la envidia, por ejemplo.

Por último, nos detuvimos en *Diario de un libro* y *En la letra, ambigua selva* para mostrar cómo se vinculan reflexión y poesía en la prosa y lírica de Girri que, en esos dos libros dialogan de forma tal que se desnuda la preocupación netamente intelectual de Girri. En ese contexto, sin abandonar los temas que lo han inquietado, 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”, la obra, las búsquedas y los estilos a los que hace referencia constituyen un expediente para una actividad poética que, tendiendo a definir su sentido, se expresa en el campo de la especulación sobre el arte.

*CAPÍTULO CUARTO*

*HOMENAJES Y VERSIONES. FRAGMENTOS DE UN ARTE POÉTICA  
EN LA OBRA DE RODOLFO GODINO*

#### IV. 1.- ARTES POÉTICAS

“...(*He sido tantas cosas, pero firmes  
ligaduras impidieron que me alejara,  
la comprensión de mí, quiero decir,  
negaba la escisión, me sostenía*).

R. Godino: “Día de presagios”

No son numerosos los poemas que en la obra de Rodolfo Godino constituyen homenajes y monólogos dramáticos. Sin embargo, pueden ser interpretados como la concreción de su poética, que desde el comienzo mismo de su producción ha constituido uno de los motivos recurrentes.

En efecto, *Viaje favorable*, la compilación antológica más importante realizada bajo su tutela en el año 2004, incluye entre un conjunto de inéditos de su juventud, fechados entre 1954 y 1959, nueve poemas reunidos bajo el título de “Arte poética” cuyo tema es el encuentro y la exploración interior de su experiencia con la poesía. Es importante señalar que estos “Ensayos” (así titula la sección de inéditos juveniles) no habían sido incorporados a la anterior antología, *Curso* (1982). Significativamente, las nueve composiciones a las que hacemos referencia son las que abren el volumen, como una indicación de lectura que muestra hasta qué punto la preocupación por el sentido de la escritura está presente en su “biografía” literaria desde el inicio mismo de su producción.

En estos poemas, el yo se repliega hacia un ámbito interior, personal, que se representa como una cámara encapsulada. Tal la escena, desprovista de rasgos del mundo externo, de la realidad circundante en la que irrumpe y flota una voz modulada de diversas maneras, que se escinde en un tú o que se plasma en la tercera persona, lo que produce un régimen metafórico gobernado por dualidades en disputa, cuya tensión genera la intensidad dramática propia de una pugna no resuelta. El poema 1 alude a esos contrarios como materia necesaria, ineludible:

“El imprudente, el que ocultándose,  
jugador nocturno con el fulgor de su alma  
como si fuera la mujer del rey.  
Fue preciso mostrarle sus contrarios  
para volverlo a unir al río de los temas.”

El poema de entrada al volumen antológico cumple, así, la función de una auto presentación: la poesía como riesgo, actividad percibida y/o ejercida como algo prohibido, como escaqueo mezquino con su propia alma, como infracción moral, como abandono del espacio normado de la comunidad, como algo en definitiva no completamente asumido, se resuelve en aceptación en los dos últimos versos. Godino funde concepto e imagen visual (lo cual resulta perceptible en los dos últimos versos) con gran ganancia para la elocuencia expresiva y recurre para ello a un abordaje simbólico indirecto: el “río de los temas” connota primariamente lo que fluye, aquello en lo cual se pierde y disuelve toda contradicción individual, quizás incluso la gran tradición de la literatura.

Podría considerarse que aquí están presentes elementos centrales que permanecerán en la poética godiniana: el distanciamiento emotivo a través del desdoblamiento; la brevedad y síntesis compositiva, la dicción que funde concepto e imagen, la recreación original y oblicua de símbolos de la tradición lírica y la presentación temática central de la experiencia poética representada en el ámbito de la interioridad subjetiva, personal, solitaria, sofocada, autoenjuiciadora.

Como se ha dicho, la peculiaridad de la antología del 2004 es que incluye esta crónica de los tanteos tempranos. Tanto en *Curso*, antología anterior que reúne su producción desde 1961 hasta el año 1982, como en *Beber en lo oscuro. Noventa poemas 1961-2008*, se ha optado por mantener el mismo poema de entrada perteneciente al primer libro *El visitante* (1961). Éste, aunque no se titula “arte poética”, hace referencia sin embargo a la experiencia de ingresar al espacio de la poesía y constituye a la vez un autorretrato indirecto construido en función de la relación con ese espacio sacralizado. Dos rasgos contrapuestos se equilibran en la alusión a la identidad del poeta: no participa del “júbilo del mundo”, es un “desterrado” que convoca a otro espacio, “la casa del fuego”:

#### La Invitación

“A los que han declinado su corazón  
y retornan de las ahogadas habitaciones  
con la boca en cenizas,  
a los que están desterrados

y no sabiendo  
participan sin júbilo del mundo,  
a ellos, mis parientes,  
yo les digo:  
vuelvan de la torpe provincia,  
dejen en la puerta las palabras oscuras,  
entren conmigo a la casa del fuego”.

Como sugiere el título del libro al que pertenece el poema, la poesía se presenta como personificación de una alteridad. Así, “el visitante” tanto podría hacer referencia al poeta que accede a una experiencia de extrema intensidad y verdad –tal cual aparece en el poema liminar– como a una presencia que lo habita y es ocasión de una plenitud lamentadamente efímera, que lo extraña aún más del mundo ordinario. Como vemos, luego de los “Ensayos” iniciales, persiste la misma espacialización de la experiencia (“casa del fuego”), a través de un conjunto de metáforas que exponen un registro de variaciones altamente sugerentes<sup>54</sup>.

Desde el comienzo de su producción, la novedad de la poesía de Godino radica en el balance que busca entre estos tópicos románticos (de cuya agotada capacidad expresiva recela el poeta) y una conciencia vigilante y censora que procede oblicuamente evitando cualquier desborde expresivo.

La tensión fue tempranamente vislumbrada por Mastronardi<sup>55</sup>. En 1969, en ocasión de prologar *Una posibilidad, un reino*, el poeta y crítico entrerriano señala un tono de la voz de Godino que pasa inadvertido a primera vista, porque lo que ocupa el centro de la escena verbal son “los sutiles estados anímicos”, “la veracidad” de una emoción que “no busca apoyaturas en la realidad externa” (13): “Ninguna alusión al

---

54 Sin pretensiones de exhaustividad, señalamos que esta espacialización de la experiencia de la poesía se expresa con imágenes que afincan en diversos *topos* (en un estricto sentido etimológico) contrapuestos: arriba – abajo/ adentro - afuera / superficie - profundidad; mundo físico y mundo espiritual es una contraposición también explorada por el poeta que se ata sin obstáculo a esta red semántica.

55 No es ésta la primera crítica de Mastronardi a su obra. En *Sur* n° 277 Julio-agosto de 1962 le dedica una reseña a *El visitante* en la que lo ubica en “la línea de muchos de los poetas del 40” y destaca en sus poemas “la misma seca y a la vez verde belleza que tiene la lengua de algunos pocos profetas”. En el remate, lo rotula como “hacedor”: “Godino sabe (...) que en el fondo y en el comienzo de todo poeta hay un hacedor” (76-77). El uso de este término, caro a Mastronardi, adquiere un matiz elogioso si se piensa que Borges ha consagrado la palabra recientemente con su libro del 60 y que Girri también la emplea para definir al poeta.

mundo visible en estos poemas”<sup>56</sup>. Así comienza su presentación. De allí que lo vincule directamente a una “propensión” contemporánea que excluye ascéticamente toda sensualidad verbal”<sup>57</sup> (14), que podría desembocar en una poesía pura y abstracta, desunida de la experiencia real, volcada hacia la interioridad más recóndita, pero que sin embargo, para Mastronardi se resuelve en “trémula elegía”. El componente elegíaco se hará evidente treinta años más tarde con la publicación de *Elegías Breves* (1999). En cambio, durante la primera época de su producción, que comprende los volúmenes publicados hasta 1973, predomina efectivamente la tendencia hacia lo conceptual, a través de un régimen de alusiones, de la trama verbal construida de vocablos de referencia abstracta, de la recurrencia a lo fragmentario, a la síntesis epigramática. La intensidad emotiva evita todo matiz confesional o de expresión directa del sentimiento y es la resultante de implacables juicios condenatorios y usualmente autocondenatorios en torno al gran tema de la búsqueda de lo poético, de la propia expresión.

Por ello son tantas y tan importantes las artes poéticas que jalonan la producción del poeta. En ellas, expone la tensa relación entre arte y vida: una vida que se concibe a sí misma volcada hacia ese centro vertiginoso de la poesía, en la cual cifra su posibilidad de grandeza y también su menoscabo. La poesía es el espacio de la verdad, pero de una “verdad” con minúscula: la propia, controvertida, parcial, y amoral verdad personal. En esto consiste la búsqueda, cuyos hallazgos no son definitivos sino, antes bien, provisorios. Las artes poéticas de Godino se corrigen unas a otras; ilustran aspectos de una intuición que nunca se da completa y el poeta parece resuelto a merodear la presa.

---

56 *Centón* (1997) contiene un poema titulado “Una lejana conversación” que dedica a la memoria del poeta entrerriano, en el que Godino recuerda esa crítica. Allí reconoce el acierto del juicio y lo cita: “El arúspice del río Uruguay / me dijo *no hay objetos en sus poemas, / ninguna alusión al mundo visible...*”; luego, se evalúa: “...Durante años, cada vez / que sus auras dominantes se insinuaban / en la vecindad del poema / temía por ese peso excesivo. Palabras / como *plátanos, convoy o piernas* / se sometían, precipitándose hacia sustituciones y descarnaduras...” Esta crítica caló hondo en Godino. Hace referencia a ella en algunas entrevistas. En particular, citamos un fragmento del diálogo que mantuvo con Javier Adúriz en 2002, donde, refiriéndose a la posibilidad de la poesía de asir lo real, Godino manifiesta que es un “don de la suerte” y que la suerte se definiría “acaso [con] la captura de los dones de otro reino o la advertencia de algún maestro que señala aciertos, faltas, demasías. Mastronardi hizo eso por mí en el prólogo de mi segundo libro (...) Mi leve relación con el reino de los demás fue así tempranamente detectada. Mastronardi, cuya obra admiré, admiro, fue una de las figuras de la *suerte*, y mi edad, otro auxilio: tuve por delante años para prender a valorar lo más o menos real y visible a que la sabia advertencia aludía...” (Godino, 2004; 381)

57 Es probable que esa “propensión” esté asociada al nombre de Girri que aquí se evita mencionar.

#### IV.2.- ENTRE EL CLAMOR Y EL RUMOR

*“...Las palabras te mutilaron,  
te hicieron libre.”*

Las producciones antológicas tanto como las ediciones de obras completas realizadas en vida de los autores suelen ser ocasión de revisión de lo escrito. En el caso de las antologías, esta revisión incluye las tareas de seleccionar –incluir u omitir poemas– y también corregirlos. Dedicatorias, epígrafes, prólogos agregados o quitados producen sentidos. Si bien no nos internaremos en un trabajo comparado de este tipo, la aproximación que realizamos a la poesía de Godino presta atención a esa circunstancia toda vez que aporta indicios significativos para precisar su poética. En efecto, las correcciones y retoques que realiza en las sucesivas reediciones de su obra dan cuenta no sólo del hecho de que los poemas continúan considerándose vigentes y actuales, sino también de su interés por precisar, o directamente modificar, sentidos.

El caso de “La poesía”, composición que pertenece a su primer libro de 1960 da cuenta de un cambio significativo: la palabra “clamor” (en las ediciones de 1960 y 1982) es sustituida por “rumor” (en la edición de 2004):

La poesía  
Atendiendo a estas voces,  
este encantamiento del que dispongo  
y dispone de mí,  
mirando esta lujosa cámara,  
esta situación de heredero  
buscando su nombre,  
su razón en las palabras,  
digo desde esta fiebre  
que si la lengua del que habita mi  
tiempo  
dispone para mí lo abominable,  
lo injusto,  
lo que será reclamado,  
no se turbará mi rostro  
ni mi mano se alzaré sobre su cabeza,  
pues yo amo este impuesto clamor.

La poesía  
Atendiendo a estas voces,  
este encantamiento del que dispongo  
y dispone de mí,  
mirando esta lujosa cámara,  
esta situación de heredero  
buscando su nombre,  
su razón en las palabras,  
digo desde esta fiebre  
que si la lengua del que habita mi  
tiempo  
dispone para mí lo abominable,  
lo injusto,  
lo que será reclamado,  
no se turbará mi rostro  
ni mi mano se alzaré sobre su cabeza,  
pues yo amo este impuesto rumor.

En apariencia el cambio es mínimo. Se trata de la última palabra, pero justamente, es el valor de esta palabra al final del poema la que opera un giro de significado: lo que en las primeras versiones aparece agigantado ocupando todo el espacio sonoro se ha convertido en un murmullo sólo audible para el yo lírico. La exaltación de ribetes románticos se modera; el elemento eufórico ascendente (subrayado por una imaginaria que insiste en lo que sobrevuela, lo que está a la altura de la cabeza) se suaviza, se interioriza en una intensidad con sordina.

Este tipo de equilibrio parece ser perseguido por el autor en el plano de la vida psíquica y de su estilo<sup>58</sup>, lo cual da cuenta, precisamente, de la intención de regular la violencia de las contradicciones. Temáticamente éstas pueden englobarse en el par de opuestos vida/poesía. En la obra temprana, se confía a la poesía la posibilidad de redención en un registro salvífico, a veces con resonancias morales (“*este es el momento de (...) / comprender que soy dueño de una sola pasión / y que despojado de orgullo y humildad / puedo esperar la gracia / esto es, el perdón / desnudo bajo el cielo*” - “Conocimiento 2” en *El visitante*).

Otra es la formulación que se expresa tiempo después en el poema “Arte poética” de *Gran cerco de sombras* (1982) composición clave en la expresión de asumir como un destino la propia búsqueda e inclinación hacia la poesía:

“El poema busca la mediación:  
su móvil aura se anuncia  
a la conciencia expandida.  
Cuando el desorden refluye,  
para encarnarse baja, tránsito  
que no cambia ni redime:  
sólo hunde la carga que transfiere.

Sin instrucción sobre su curso,  
orientado por percepciones,  
no circunstancias,  
se trama, trastornando todo plan:  
ya ha sido fijado por legiones  
a las que su clave se otorgó  
y con ella la dilución de la vida.

---

58 La palabra misma “equilibrio” se emplea en múltiples ocasiones a lo largo de su obra y titula poemas y series de poemas. Vg. la serie “Equilibrios 1”, “Equilibrios 2”, etc. de *El visitante*.

La vida por un murmullo inmortal.”

El verso final expone contundentemente los términos de la antítesis. El poema en su conjunto describe el proceso por medio del cual nace el poema<sup>59</sup>; en la imaginaria, ya no se recurre a voces o personificación alguna, aunque la poesía persiste como alteridad que se manifiesta poderosamente por sobre el orden de la vida individual, imponiendo su presencia que, a diferencia del poema anterior, “no cambia ni redime”. El yo oficia de *medium*, soporte necesario que accede y colabora apostando “la vida por un murmullo inmortal”.

Como se aprecia, Godino toma aquí mayor distancia de la expresión inflamada de la primera época, ésa que Mastronardi describiera como “replegada sobre sí”. El empleo de la tercera persona (el poema busca definir el poema y describir la situación del poeta) persigue el distanciamiento objetivo, que caracteriza el estilo del autor durante el periodo que va de 1964 a 1982 y el título de la composición ya lo anuncia, desde que las artes poéticas han constituido históricamente una reflexión, un estudio y una descripción del hecho literario.

Más de diez años separan esta formulación de la que encontramos –al inicio nuevamente– de su próximo libro *A la memoria imparcial* (1995), a partir del cual se verifican nuevos y decisivos cambios. Son cuatro poemas que componen la sección “Las palabras” en los que el tema de la poesía se aborda desde la perspectiva de una experiencia interior, situada ahora en el orden de la conciencia del tiempo que se evade. El libro en su conjunto crece bajo este sentimiento del tiempo, que es sentimiento de caducidad activado por los recuerdos que emergen en la conciencia como grumos, y el poema aparece como la única posibilidad, acaso remota, de perduración, pero precaria. Leemos en “Objeto que no muere 3”:

Frágiles, conjuramos la disolución  
oponiendo a perduraciones casuales  
un objeto que no muere.

---

59 Otros poemas de Godino retoman el tema de la poesía en su advenimiento a la experiencia del autor. Cfr. “Dictado por la mañana” de *Centón* (1997); “El poema”, “sobre el estado del poema” de *Tríptico* (2003).

Pero no alcanza.  
La codicia  
del corazón vence a la fe,  
queremos que el poema  
obre, relumbre, pacte,  
sea elocuente, *ahora*, entre lo vivo.

Los términos arte (“el objeto que no muere”) y vida (“perduraciones casuales”) aparecen aunque de otro modo como los polos en tensión, pero el poema ya no basta ni es una garantía. Los cuatro poemas se instalan en una especie de paréntesis interior, delimitado por la posibilidad del advenimiento del poema (representación previamente forjada de la experiencia poética que aquí apenas si se modifica), pero la situación vital que en ellos se ilustra enfatiza la impotencia y los límites que encuentra el poeta: la conciencia, una especie de lucidez crítica que seca:

Hebras en el alba,  
las líneas provisionarias del poema  
se extienden buscando mi respiración  
detrás de las puertas cerradas.  
insisten mutando hacia su fuente,  
tan hinchidas de conciencia  
que se corromperán.

Afirma Ricardo Herrera en carta enviada al autor<sup>60</sup> en ocasión de la publicación de *Centón* (1997) y luego de la lectura de este libro y del anterior:

“...hay una poderosa plasticidad en su poesía y también una sutil forma de encantamiento, a más de un tenso antagonismo entre palabra y realidad, un antagonismo que, a medida que pasan los años, la palabra busca cerrar cada vez con más tesón, es cierto, pero un antagonismo, en fin, que la poesía necesita mantener vivo, ya que es la grieta de donde la voz obtiene su magia...”

---

60 Fragmentos de esta carta se publicaron en la revista *Fenix. Poesía y crítica* - 1, Abril de 1997. También Godino decide reproducirlos en la “Selección de estudios, artículos, reseñas” de la antología *Viaje favorable* (2004).

El tema no desaparecerá: la escisión será efectivamente la veta oscura de donde se extrae el mineral poético. Así lo vemos en *Elegías breves* (1999):

El azar se mueve. En el poema  
toma de mí lo extremo, el pasado,  
lo que flota en ese pudridero de alas.  
Sigue naciendo, canción  
restada a la vida, hilo solar  
guía en la red de cavernas personales.

Persiste en los libros siguientes, acentuando el duro juicio hacia sí mismo, apenas contrapesado con la convicción de que el espacio conquistado es el de la propia “verdad”. Así, en *Ver a través* (2001) se concentra en los dos últimos versos del primer poema, “Materia prima”: “...gran máquina soy moliendo / mis huesos como ajenos escombros.”<sup>61</sup> Como una pregunta cuya respuesta es siempre insatisfactoria, las piezas referidas a la experiencia poética se esfuerzan en la búsqueda de exactitud en la formulación de las respuestas, de modo tal que, en la poesía última, esa escisión se asume como parte de la vida misma. Así, en una de las composiciones de “Difícil voz aérea” (*Lengua diferente*, 2005), moderando el tono dramático de los versos consignados como epígrafe de esta sección (“las palabras te mutilaron/ te hicieron libre”), escribe:

“Así es, señora  
que te impones,  
mis trabajosas dignidades

---

61 En diálogo con Carlos Schilling, curiosamente –o quizás con el pudor que caracteriza la expresión de la materia sentimental o patética– Godino da vuelta la fórmula, agrega lo que no aparece en este poema que es la contigüidad entre vida/poesía: Schilling pregunta si ese poema con que se abre *Ver a través* puede ser leído “como una suerte de arte poética, cuya clave sería un doloroso despojamiento o una especie de autoaniquilación”. Godino responde: “Sí (...) La lectura que Ud. hace es acertada: implica despojamiento en lo que se refiere a dejar libre el camino a otro, al que dicta, y el aparente acto de autoaniquilación en realidad es una resurrección en las palabras: la poesía tan firmemente ligada a la vida, tan inseparable de sus riquezas, de sus miserias” (cfr. “El peso de lo real expulsa todo lo que ya no es imprescindible” en *La voz del interior*, 25 de diciembre de 2001).

se apoyan en soplos, en nubes.  
Ese es tu legado, tu premio.”

#### IV.3.- LA OBLICUA REFERENCIA A SÍ MISMO

Una serie de sutiles desplazamientos caracterizan la poesía de Godino. Ya hemos mencionado antes (nota al pie n° 2) que la experiencia poética se figura a través de metáforas espaciales: cápsula, cámara, recinto, reino, por ejemplo, al que se accede y que promete una existencia incorruptible. En la obra temprana del autor, el espacio de la poesía, confrontado con el espacio de la vida, constituye un mundo infinitamente más pleno. En un segundo momento, emerge el tema de la poesía a expensas de la vida: la una y la otra continúan como dos esferas diferentes que disputan, siempre en el interior del poeta, y finalmente, a partir de los noventa, el de la poesía como instrumento o vía regia de un “ver a través”, de conocer. Nuevamente aquí, el “a través” delimita ámbitos<sup>62</sup> que han de ser trascendidos. Igualmente significativo es que los nombres que el autor ha elegido para sus antologías más importantes hagan referencia a un desplazamiento espacial: “curso”, “viaje”. El tiempo se espacializa en un trayecto que se recorre.

En este contexto no es extraño que también la identidad que forja el poeta se traslade. En el poema “A sí mismo”, el último de *Elegías breves* (1999), la operación de traslación del yo de un espacio a otro (en términos generales, introspectivo), del tiempo al espacio y del yo a otro yo se expresa como examen. Detengámonos brevemente en este poema para hacer claro el punto. El título glosa las *Meditaciones (Το εις αυτόν)* de Marco Aurelio, clave del tono dominante en las cinco estrofas que componen el poema. En la primera, el espacio y el yo se subordinan al tiempo:

“Durar, guardado por el dios.  
Ese improbable ejercicio,

---

62 Citamos al respecto “Visión”, uno de los poemas en prosa de *Ver a través*: “Tenue escenografía tipo *arc-en-ciel* que alguna entidad del sueño o la memoria repone en el vacío cada vez que salimos de lo real o iniciamos un viaje, por ejemplo, desde un reino a otro.”

ese alzamiento pules en la nocturna  
desaparición.

En el poema duras. De su verdad  
artificiosa extraes lo mínimo,  
lo que alcanza para cruzar  
de un amanecer a otro...”

El poeta se habla a sí mismo, es decir, se escinde en otro, en un “tú”; se distancia para describirse, para definirse. Este lenguaje de régimen evaluativo se hace patente en las tres estrofas siguientes; el yo se enjuicia, pareciera que negativamente:

“...No amas, no amaste  
el salto de la alegría entre luz y sombra.  
No entraba en tu carácter...”

Pero también, contrapesando esa mengua, se concede la condición de haber estado “*Más cerca que muchos mortales / del halo inocente*”. La última estrofa retoma el tema de la duración asociada a una identidad construida de la única forma posible, como “*personae*”, esto es, plural y escrita (producida):

“Para durar. ¿Hay, se conoce otra huella  
probada? Sobre el mundo la mano  
arma su prisión, su clave y las palabras  
en el papel –*personae*– arrojan pistas  
como trozos cedidos a la noche,  
mojones fosforescentes en lo negro, comida  
y música: tu experiencia se hunde  
en la luz anónima de dobles futuros.

El desplazamiento se cumple a un nivel casi físico: de la existencia al papel, del yo a las *personae* y, en ese movimiento, la escritura es la vía de un re-conocimiento precario pero el único posible; fragmentario (“como trozos cedidos a la noche”) y lanzado a un futuro tan probable como incierto: conocerse a sí mismo sólo es posible si se escribe sobre sí mismo. Godino emplea la palabra “experiencia”, lo cual precisa el

objeto de la escritura: exploración de la propia experiencia que se concreta en un objeto (“que no muere”), el poema. La duración no es una figura estática, sino en movimiento. Nada está fijado, ni mucho menos la identidad, que muta en la escritura a esa pluralidad de las *personae*.

#### IV.4.- HOMENAJES DE 1973

La síntesis a la que llega Godino en esta pieza ofrece una clave interpretativa para abordar y comparar dos series de homenajes de distinta época, pero situadas en la compleja trama de una persistente preocupación poética: conocer y conocerse y, en el curso de tal periplo, dejar un rastro de la propia vida. La primera serie conforma el libro *Homenajes*, de 1973; la segunda, está integrada por ocho composiciones reunidas bajo el título “Versiones” de *Centón* (1997).

Un fragmento de la revelación de Enkidu a Gilgamesh sobre el destino de los hombres después de la muerte es el epígrafe elegido para *Homenajes*: “–¿Has visto al que murió consumido por el fuego? – Lo he visto. Está en la noche silenciosa recostado en su lecho y bebiendo agua pura”. Los poetas, artistas plásticos e incluso personajes literarios referidos en cada uno de los poemas, de una u otra manera, han sido consumidos por ese fuego. En el epígrafe se retoma la metáfora ígnea de sus primeros “Ensayos”, que aquí cobra estatuto de símbolo de la experiencia poética y del destino del poeta. Cada composición reelabora en clave –a veces críptica– aspectos que, atribuidos al personaje referido o a su obra, constituyen una preocupación de Godino. En la galería aparecen, en este orden, Goya, Dylan Thomas, Paul Delvaux, Wallace Stevens, Sade, Pound, Emily Dickinson, Virginia Woolf, Alberto Girri, Ofelia, Li po, Safo, Hölderlin, Batlle Planas, Edgar Lee Master, Hyeronimus Bosch y un Anónimo, probablemente, un pintor<sup>63</sup>. La referencia a los nombres en poemas sumamente

---

63 La selección realizada por el autor para los volúmenes antológicos de 1982 y 2003 deja de lado siete de las dieciocho composiciones. El volumen antológico de 2009, *Beber en lo oscuro. Noventa poemas 1961 – 2008*, agrega un poema no incluido antes (“Emily Dickinson sueña”). *Asunto por asunto* (2010), antología temática, incorpora a la sección “Homenajes”, además de “Emily Dickinson sueña”, el poema “Safo convalece” e introduce el poema “Sobre Cavafis” que pertenece a otra época (aparece en 1997 en

indirectos cifra parte importante del sentido. El poema tanto dice como pretende ocultar. La técnica consiste en fragmentar un aspecto de la totalidad y enfocararlo como con una lente de aumento. La invitación es a considerar exactamente lo que se dice, lo que se construye con las palabras en el poema, por lo que cada verso, palabra, disposición tipográfica tiene de peso específico. El poema prescinde de toda relación con el mundo externo, salvo por la referencia al personaje homenajeado que aparece en el título; es en efecto una cápsula que encierra una situación o instante intenso. Así, “Imitación de Goya” es una descripción en dos planos: en el primero, hay personajes que despiertan (¿una pareja?, ¿una multitud?, ¿son seres humanos?) “*en un cuarto de plantas (...) nada agradable en el centro*”. La descripción se focaliza agigantando el plano de las nervaduras de esas plantas que “*como sendas guiaban / hacia afuera, / engañosamente: en su extremo / conducían al dorso, / regresaban hacia el tallo...*” Lo “imitado” es quizás el carácter opresivo del estilo del pintor; es una imitación indirecta que capta el matiz psicológico de la obra y lo aplica a una circunstancia acaso propia.

“Dylan cruza el océano” aborda otro aspecto de la actividad poética: el desajuste entre el poeta y el mundo; entre la identidad real de cara a éste y la identidad soterrada, menos evidente pero de mayor densidad existencial que procura el ejercicio de la poesía: “*Circe de rostro público / extrajo de ti la facilidad, el descaro, / no tu oficio o arte sombrío.*” El poema se abisma en este plano “*lejos de la superficie*”. Es el movimiento que está en los poemas de Godino desde el comienzo de su producción: descender, fundirse, morir, desaparecer son las metáforas recurrentes. Se repite en “Pound, 1972” (fecha ésta de la muerte del poeta estadounidense), con un sentido muy ambiguo que pareciera hacer referencia al fracaso vital del escritor escindido y a su hallazgo: “*La caída se funde / con el eterno comienzo. Nuestras posesiones, / años / envilecen con lentitud / –lo que has debido / desde el amanecer / virginalmente muere–: / yo desaparecí / para encontrarte, / lengua reina.*”

El carácter específico de estos homenajes es justamente la presentación de lo ambiguo de la condición poética: los homenajeados no son ensalzados en sus virtudes, sino celebrados en la mezcla trágica de lo que son (o de lo que representan para el

---

Centón). El ordenamiento de los poemas de esta última antología parece estar gobernada por la intención de presentar una unidad compacta de su obra a lo largo del tiempo.

autor). Así, el prodigioso retrato de Virginia Woolf, la presenta, casi como una advertencia, como víctima de su propia creación:

Nada te defiende,  
hábil fulgor:  
caes  
en la vehemencia de lo oscuro,  
llueves sin amor ni ardor  
en el jardín helado  
donde tú inventaste una larga  
palabra fría,  
fría señora.

El conjunto está dominado por un régimen crítico y analítico que evita el énfasis y redonda en lo que la escritura hace patente: la opacidad del sentido, su incomunicabilidad. Este tema se advierte como un contenido lateral en los tres poemas comentados. Es, en cambio, central en “Wallace Stevens al clave”, cuya primera parte glosa, al igual que el título, el famoso poema del autor estadounidense, “Peter Quince al clave”, y establece los materiales que conjuga la poesía de aquél: percepciones, pensamientos y sentimientos, y la manera en que se traspasan en la obra hasta convertirse en música. La segunda parte es un contrapeso negativo: “*Desde el cuarto vecino / nadie puede oír / este pensamiento. Solamente palabras, efectos, un significado / en este cuarto, / otro / en el cuarto vecino.*” Godino señala esta dirección del poema que converge en música (quizás dialogando con el prosaísmo girriano<sup>64</sup>), pero su lirismo se cuida de la efusión y opta por los finales disfóricos.

---

64 Recordemos que Girri, que ha traducido a Stevens, no presta atención a la cualidad musical de su poesía (cfr. al respecto el trabajo elaborado por nosotros “Girri en Stevens” en *Hablar de poesía* N° 25, abril 2012). Godino tomaría distancia de la recepción que hace Girri de la poesía de Stevens al señalar como fondo último o final transmutación de las percepciones, pensamientos y sentimientos en música. Resulta asimismo significativo que en ninguna de las antologías se incorpore el poema dedicado en estos homenajes a Girri, quien prologara una de ellas, *Curso*. Su figura tutelar, e incluso su significativa glosa de raíz steveniana al juzgar los poemas de Godino (“...derivan su eficacia de observar lo concreto de la vida para transformarlo en proposiciones acerca de la vida...”) mucho ha colaborado para el encasillamiento del autor como epígono de la estética girriana, encasillamiento con el cual, naturalmente, Godino no acuerda: “Durante mucho tiempo he sido paciente con los innumerables comodines que se usaban al comentar mis libros. Siempre se encontraba lugar para señalar parentescos, sobre todo con la poesía inglesa y norteamericana, y entre nosotros, Girri (...) La crítica, una vez que acuña algunas monedas, las hace circular repetidamente” (cfr. “El peso de lo real expulsa todo lo que no es

En *Homenajes*, la presentación de los personajes es indirecta, breve, se aboca a la captación de un matiz. El conjunto exhibe el canon compuesto por las lecturas comunes a más de una generación literaria en Argentina a partir de Borges (Lee Master, Virginia Woolf, Emily Dickinson; luego Wallace Stevens, Ezra Pound, todos traducidos por escritores que publicaban en la revista *Sur*), más la cosecha propia.

En la mayoría de estas composiciones el destino de los personajes roza las transformaciones arquetípicas: no mueren, se hunden o se funden desapareciendo; no crean, hacen magia<sup>65</sup>; no ascienden físicamente, sino que levitan, una vez que acceden a “una nueva humildad”, como en “Li po escala el Ming T’ang”, subrayando con ello la excepcional intensidad de la experiencia del arte.

#### IV. 5.- “VERSIONES” EN *CENTÓN*

Otro es el tono y el sentido del conjunto que encontramos veinticinco años más tarde bajo el título de “Versiones”, en *Centón* (1997). Los poemas que lo componen (“Sobre Kavafis”, “Tres lecciones de Calímaco”, “Los amantes de Paros”, “Final de Arquíloco” y “Un fragmento”) se suceden según un orden temporal que va de lo más moderno a lo más antiguo y comparten el denominador común de su alusión a la literatura de la antigüedad greco-latina. En un sentido amplio, podemos considerar que Kavafis, Calímaco y Arquíloco son clásicos de la literatura, en tanto que forman parte de la tradición. Sin embargo sus obras son menos conocidas que las de los poetas clásicos. Sobre todo, en el caso de los dos últimos, Godino pareciera querer reforzar el hecho de que incluso a pesar de la distancia temporal y cultural que nos separa de ellos, su poesía sigue vigente.

---

imprescindible”, entrevista de Carlos Schilling para *La voz del interior*, 25 de diciembre de 2001, reproducida en *Viaje favorable*, p. 376).

<sup>65</sup> Cfr. el poema “Batlle Planas, mago” en donde el artista desaparece de la escena ocupada por el objeto que, por esta virtud del arte, existe solo, “suficiente”.

Otro elemento que ata autores tan diversos en una serie es la autorreferencialidad: el enfoque temático es producto de una selección peculiar entre las múltiples connotaciones que los mismos nombres de los líricos escogidos evocan en términos de poéticas: la lírica de Kavafis tiene un tono reflexivo; la de Calímaco, es fuertemente crítica en la forma del epigrama y si algo caracteriza a los restos que se han conservado de Arquíloco es su destello fragmentario. La autorreferencialidad también se advierte a nivel temático ya que el hilo que sigue Godino es, nuevamente, la compleja relación entre poesía y vida, pero ahora, afinca la problemática en el terreno más vívido de experiencias concretas recortadas contra el telón de la vejez y de la muerte. El tiempo que pasa y el anhelo de algún tipo de perduración vinculan estos poemas con la preocupación que emerge a partir de *A la memoria imparcial* y la que se expresa casi con exclusividad en *Elegías breves*, tema al que hemos hecho referencia al analizar el poema “A sí mismo”.

En el primer poema de la serie “Sobre Kavafis”, se contrasta el placer pasado y la palabra presente como consuelo a medias. Se alude (en la segunda parte) al célebre poema, “El dios abandona a Antonio”<sup>66</sup>, en el que el Kavafis, dirigiéndose a Antonio, lo exhorta a sostener frente al fracaso y la ruina inminente anunciada por el cortejo dionisiaco, una actitud de valentía e incluso de entregado gozo y serenidad. Se señala una actitud digna, de entereza frente al desastre inminente.<sup>67</sup> En su poema, Godino se pregunta cómo pudo concebir esta composición alguien tan herido en su sexualidad como Kavafis:

¿Cómo dictó el espíritu,  
la pequeña voz,

---

66 En este conocido poema, Kavafis retoma un pasaje de Plutarco que narra la última noche de Antonio, tras la derrota en Accio: describe el silencio en que estaba sumida la ciudad, cuando se oyó un ruidoso cortejo báquico que la atravesaba hacia donde estaba apostado el enemigo. Este prodigio se interpretó como que Dionisos abandonaba a Antonio.

67 Citamos el poema completo aludido en la composición de Godino, en versión de Horacio Castillo (*Poesía griega moderna*, de Vinciguerra, Bs. As., 1997): “*Si de pronto, a medianoche, se oye / pasar un cortejo invisible / con espléndidas músicas, con voces- / tu suerte que ya cede, tus obras / que fracasaron, los proyectos de tu vida / que resultaron todos ilusorios, no llores vanamente. / Como dispuesto desde hace tiempo, como valiente, /despídete de ella, de la Alejandría que parte. / Sobre todo no te engañes, no digas que fue / un sueño, que se engañó tu oído; / no aceptes esas vanas esperanzas. / Como dispuesto desde hace tiempo, como valiente, / como corresponde a quien fue digno de tal ciudad, / acércate resueltamente a la ventana, / y escucha con emoción, pero no / con los lamentos y los ruegos de los cobardes, / como un último placer, esos sonidos, / los espléndidos instrumentos del misterioso cortejo, / y despídete de ella, de la Alejandría que pierdes.*”

en esas cuevas? ¿Cómo ajustaba  
esa cabeza única  
lo basto, los untuosos parlamentos  
con el desfile del dios  
abandonando a Antonio?

Silencio  
sobre regalitos o sábanas inmundas.  
Sólo el duelo del cuerpo  
gastándose, la pena del sentido.

La dualidad entre poesía y vida, aparece metaforizada en el par antitético “el espíritu, la pequeña voz” y “el duelo del cuerpo”. Es de notar cómo Godino vela las referencias a la sensualidad de Kavafis y también cómo opta por significarla negativamente (“lo basto” se amplifica y especifica: “sobre regalitos o sábanas inmundas”), entendiendo que hay una contradicción completa entre la vida de Kavafis, condenada en el poema, y su obra considerada magnífica.

“Tres lecciones de Calímaco”<sup>68</sup> está integrado por un número igual de brevísimos poemas en los que vuelve a aparecer la dualidad: “*su alma dividida / no lo hacía un amante confiable*”. En los dos siguientes, las lecciones constituyen indirectas autocríticas para quien ha relegado vida y placer. ¿En pos de qué? La respuesta ya la había formulado Godino en su “Arte poética” de 1982: “la vida por un murmullo inmortal”. Pero si entonces el verso adquiría el tono de una victoria, en las “Tres lecciones...”, asoma la crítica. Godino retoma el estilo epigramático del poeta helenístico y si bien, dado el empleo del presente verbal, no se advierte la resonancia del epitafio —que es el antecedente de la forma epigramática de Calímaco—, la concisión, la incisividad y el tono fríamente aseverativo de las composiciones tienen el carácter de una sentencia conclusiva que, en el impacto de un latigazo verbal, espeta lo esencial de una vida: “Entre las quejas reluce / una nostalgia brusca: la carne / no era sirvienta del espíritu.”

La conciencia del tiempo que se agota adquiere protagonismo en el conjunto de los tres poemas siguientes, en los que la presencia de Arquíloco es central, ya sea de

---

68 Calímaco nació en Cilene en 310 a C. Horacio Castillo, que ha traducido una parte de su obra al español, (*Epigramas*, Losada, Buenos Aires, 2005) refiere los rasgos que caracterizan su poética: “...distanciamiento de la materia mítica, refinamiento del lenguaje, innovaciones métricas. Pero es en los epigramas, en buena parte obra de su juventud, donde a través de otras voces, habla su propia voz y donde su vocación lírica mantiene frescura y vitalidad...” (9).

manera explícita o indirecta, y cuya extensión y desarrollo los convierten en los más importantes de la serie.

¿Quién fue Arquíloco? Se lo considera el primer poeta monódico, cuya *acmé* se sitúa a mediados del s. VII a.c. Rodríguez Adrados afirma que la lírica literaria, al igual que la épica, es un fenómeno concomitante de la introducción de la escritura en el s. VIII en Rodas o Chipre (15). El solista improvisador de las canciones populares habría sentido la tentación de fijar el texto. Los restos de su obra (dícticos elegíacos, yambos y épodos) han sido objeto de profusas interpretaciones que lo han presentado como expresión de la emergencia de un yo caprichoso, espontáneo. Para el estudioso, estas interpretaciones no consideran de manera exhaustiva las condiciones históricas de producción que tornan evidente la pertenencia del poeta a una tradición que nace de la canción popular asociada fuertemente al culto (18). La poesía de Arquíloco, lejos de ser la floración espontánea del ego, manifiesta, según su interpretación, una clara autoconciencia estética enraizada tanto en los motivos como en las formas.

Esta autoconciencia, presente ya en uno de los primeros líricos, atrae la atención de Godino, no menos que la fusión en su poesía de un abanico de vívidas actitudes que ponen de manifiesto la atención a situaciones concretas de su existencia y de su mundo<sup>69</sup>. En “Los amantes de Paros”, la referencia al poeta arcaico aparece desde el título y se precisa en el primer verso, que es una cita textual del fragmento 33 D, en la versión de Joan Ferraté<sup>70</sup>. El fragmento, que pertenece a la serie de yambos, rescata el siguiente verso aislado: “*Al muro se apoyaron en la sombra*”. A colación de él, como si fuese el pie de una reflexión, el poeta argentino vuelve a una actitud inquisitiva, tal como en el primer poema “Sobre Kavafis”. También aquí se trata de entender el milagro poético que perdura entre las ruinas del tiempo. Godino ha dicho varias veces que su

---

69 Alfonso Reyes (2000) apunta los siguientes rasgos de la persona y poesía de Arquíloco: “La sombra transparente de Arquíloco nos llega estremecida por vientos de pobreza, odio o tal vez de amor contrariado”. Lo califica junto a Safo como poeta “de la sinceridad y de la introspección”. Conjugó su actividad poética con su profesión de mercenario. Melancólico, colérico, enamorado y rechazado, fue capaz de elaborar una poesía de una extensa gama “desde las transitorias ocurrencias del día hasta los transportes sublimes” (106-107). Destaca que aspiró a la consagración del recuerdo y que en él se hace ostensible la conciencia de su arte.

70 Una evidencia indica que Godino se ha basado en la versión de Ferraté de 1968 de Seix Barral: el poema “El heredero” que le dedica en *Tríptico* (2003). Para este trabajo se ha consultado la edición del autor, *Líricos griegos arcaicos*, El acantilado, Barcelona, 2000, que reproduce sin variaciones la primera edición.

poesía es literal<sup>71</sup>. Hay algo de juego y otro poco de verdad en ello. Veamos la parte de verdad:

“Quisiera entender cómo el verso aspira  
el temor de la mente, diciéndome:  
*La vida se extenderá, prevalece  
aun con daño y seccionada...*”

Lo que aquí se pone en relación es el temor de la mente –la del poeta mismo que considera la muerte física– con ese fragmento que constituye la perduración de lo que, aun amputado por los siglos, conserva toda una historia, la de los amantes en su inmediata realidad, en una especie de verde e inmarcesible presente. El verso es para ese lector que es el yo lírico un mensaje que dice:

“...ellos duran, la luz cuida su equilibrio  
sobre piedras iguales y aguas casi azules  
como ayer, levemente amargas.”

El segundo poema de la serie, “Final de Arquíloco”, continúa la temática erótica del lírico arcaico; retoma uno de los rasgos que caracteriza los fragmentos que perduran de su poesía: la aparente inmediatez de su experiencia. Godino se vale esta vez de otro mínimo fragmento, modificado en relación a la versión de Ferraté. Se trata del fr. 72 D: “*las piernas sobre las piernas / y el vientre sobre el vientre*”<sup>72</sup>, que varía ligeramente y que inserta en un contexto que contrapone la materialidad inmediata de la experiencia erótica de aquel yo lírico que sigue inventando a Neóbule, con la actitud de éste, cuya “alma” busca:

“Dejó que el pasado entrara en él

---

71 Cfr. la entrevista publicada en *La voz del interior*, el 5 de febrero de 1998, con el título “El poema surge de aguas revueltas” (incluido en *Viaje favorable*): “-Ud. ha señalado recientemente que es literal en su poesía.

-Sucede que cuando escribo tengo la sensación –siempre la misma– de navegar en aguas no totalmente conocidas. Entonces el poema surge como de aguas revueltas (...) Lo que yo decido como guía, como eje, es literal y quiere decir exactamente eso que dice. Por otra parte...tengo mucha suerte si logro acercarla, fundirla, volverla también objeto, forma...” (374).

72 En la versión de Juan Ferraté: “...y si pudiera caerle sobre el zurrón bregado, / y acomodarle el vientre sobre el vientre, y las piernas/ rozándole las piernas!...” (133).

como veladura progresiva,  
sin que su deseo bajara como ave  
o como pez subiendo interviniese.

Querida, afelpada era la luz  
cuando la memoria se lanzó entre las mantas,  
*las piernas rozándole las piernas*  
*y el vientre sobre el vientre.*

Pero en este milenio su voz  
sigue inventando sobre Neóbule  
mientras mi alma sólo busca  
el encuentro,

sólo quiere saber  
en qué cielo virtual  
son inmortales.”

A la oposición mencionada se suma, como elemento unificador de los poemas, la actitud inquisitiva (“sólo quiero saber”).

El sujeto de los primeros versos resulta difícil de definir, podría ser tanto Arquíloco recordando a Neóbule como el propio yo lírico, recordando los versos que aquél escribiera. La ambigüedad se mantiene en la segunda estrofa. A partir de allí, el poema especifica la doble referencia tanto al destino de Arquíloco como al del yo lírico de este poema. La ambigüedad inicial sugiere una fusión de ambos: aquél recordando a su amada es el mismo que hoy recuerda los versos dedicados a ella. Entonces, encontramos que se ilumina el sentido del final: la afirmación de que la poesía ha forjado la inmortalidad de los amantes.

El último poema enfoca directa y privilegiadamente el tema de la poesía, constituyendo otra manifestación de la poética del autor argentino, en la que afirma los derechos de su estilo: en la primera estrofa se contrasta la exigua herencia poética con la vastedad de la muerte a través de una imagen visual, cuya nitidez y vigor se suman al tono aseverativo y directo de la expresión:

“Seis versos, caídos  
de la monodía,  
reinan como brasas en la muerte...”

A partir de aquí, la aproximación es por la vía negativa: qué no son esos versos:

“...No son residuos  
del canto común, ni de una pulcra  
fraternidad coral,  
ni un vuelo frío de la mente  
sobre el vértigo humano.  
Esa voz dañada  
no advierte, no envía su experiencia  
a la atención de sus vecinos.  
No es moral ni contenida,  
menos le importa el pudor  
que el auxilio de dioses ligeros.  
Habla de sí esa sombra viva,  
de su mínimo incidente:  
una herida o ausencia carnal  
en la costa de Paros...”

La enumeración enfatiza que el contenido de la poesía de Arquíloco es su propia experiencia. En ello reside la intensidad, la originalidad y autenticidad de la voz. Pero a la vez quizás podría interpretarse en clave autobiográfica, como una respuesta al encasillamiento del que fuera objeto por parte de la crítica: la poesía de Godino ha sido entendida como elusiva y hermética por su estilo, que articula lo conceptual, la forma y la imagen. Se cristalizó un juicio que la aproximaba al intelectualismo girriano<sup>73</sup>. De allí la insistencia en manifestar la importancia y centralidad para la poesía de expresar la verdad personal. En efecto, a la poesía de Arquíloco no le cabe una defensa que afirme que no es “un vuelo frío de la mente sobre el vértigo humano”, pues ninguno de sus fragmentos tiene un carácter reflexivo o conceptual; pero en cambio, la de Godino ha recibido valoraciones similares y el elogioso tributo que rinde a su par arcaico indirectamente apunta a reforzar que también él habló siempre de sí.

Sabemos, no obstante, que un poema no dice solamente una cosa. En este caso, amplía su sentido a una concepción general del hecho poético. A diferencia del homenaje a Wallace Stevens, aquí se subrayan, no “los pensamientos” o “las

---

73 Afirma en la entrevista antes citada “El poema surge de aguas revueltas” (íbidem): - “*El poeta trabaja con (...) el riesgo, encima, de que le digan: ‘Usted es un poeta hermético’. ¿Qué más?*”

-*Elusivo, conceptual, expresionista...*

-*Muchos han visto mi poesía de un modo que yo no me la he planteado nunca...*” (374).

percepciones”, sino las marcas concretas que deja la vida en la propia existencia. En esto radica el cambio más sensible en relación a la primera época de la poesía de Godino.

En la misma línea, la última estrofa presenta un contraste que funciona en paralelo con la primera: por un lado, “el gemido individual” y, por otro, los “mayores temas” (advértase cómo el adjetivo neutro de la primera frase morigera la carga emotiva del sustantivo, tal como es característico en el lenguaje de Arquíloco, apartando así la expresión del registro sentimental). Es la fidelidad a los propios motivos lo que perdura a través de lo que caduca y desaparece:

“...Hasta aquí llegó, aventando  
el polvo de mayores temas,  
el gemido individual.  
Quizás no ignore  
que su eternidad humilla el espacio ambiguo  
de nuestros discursos generales.”

Cabe preguntarse qué tipo de recepción hace el poeta argentino. Podemos advertir que el diálogo que Godino mantiene con la poesía que le precede se manifiesta en dos planos difíciles de separar. En el plano de un estilo poético y en el de una actitud frente a la dupla poesía/vida, que con diferentes matices de sentido, recorre la serie entera de “Versiones”.

Si hay un tema que no aparece en los poetas más antiguos que ha tomado es el de la muerte. Justamente, es la vitalidad de la poesía la que capta Godino. Un vigor que surge de la atención a su realidad inmediata y que se expresa en un lenguaje directo, despojado, de perfiles nítidos; un lenguaje que se amasa con las circunstancias personales en las que reconocemos la fluidez de la vida, con sus accidentes triviales pero singularísimos, en su correspondencia con una existencia situada.

El otro elemento que Godino destaca significativamente, sobre todo en el caso de Calímaco y más aún en el de Arquíloco, es la condición en que recibimos la obra: se trata de un puñado de fragmentos. Ése es el hecho elevado a categoría de milagro que estos poemas actuales celebran.

La evidencia de la perduración de la poesía, que torna igualmente perdurable la existencia concreta, se recorta en Godino contra el fantasma de la muerte. Ésta es la

novedad: con esa certeza se amasan los versos de aquél en las “versiones” de nuestro poeta. De allí, la búsqueda, la pregunta, el balance, pero también los versos con los que concluye el último poema de la serie, con un tono predominantemente afirmativo.

Con un dominio del poema que le permite modular en su propio tono la canción perdurable, el conjunto ostenta una libertad y una amplitud que no está presente en el más estático conjunto de 1973. En efecto, aquellos son solemnes “homenajes”, en los que claramente el rigor conceptual está al servicio de un claro deslinde casi programático: las operaciones de definir, criticar hasta el vituperio o ponderar positivamente cobran un relieve casi absoluto en el poema y se orientan a una sanción moral. Un señalamiento que se enfatiza por un procedimiento poético que, como se ha dicho, aísla un segmento de la totalidad, un aspecto y lo somete a la lupa examinadora. En las “versiones”, en cambio, Godino puede mezclar sus versos con los de otro, su estilo con el de (los) otro(s), puede hacer suyo los temas de otros, sin que el poema pierda identidad. La sintaxis poética se expande; los tonos aseverativos no condenan, sino antes bien celebran. Es el caso particular de los poemas vinculados a Arquíloco: el hecho de que su figura constituya la del primer lírico enfatiza el sentido general que hemos apuntado relativo a la interpretación que ofrece Godino de la poesía de aquél. Lo enfatiza postulando que el carácter fundamental de la poesía, desde el primero al último poeta es, más allá de cualquier otro valor o de cualquier otro uso público, el compromiso con la propia vida y con los propios conflictos.

Interesa señalar una opción original que en materia de diálogo con la tradición de la antigüedad literaria realiza Godino para afrontar en su obra el tema de la poesía. No presta atención a paradigmáticos motivos provenientes del mito (por ejemplo, Orfeo, si pensamos en la poesía), de modo tal de asimilar el sentido de la creación poética a personajes simbólicos. Opta por un paradigma humano y claramente dissociado de todo espacio sagrado; un motivo de este mundo: el del poeta de existencia real y ya muerto junto a su obra no menos real, pero perdurable.

## *CONCLUSIONES*

*“la literatura no es otra cosa que un sueño dirigido”*

J. L. Borges: *El informe de Brodie*,  
“Prólogo”

*“...ecos de la vigilia,  
resaca, palabras envenenadas...”*

A.Girri: “Dormir que hace el poema”

*“...En la pelea  
con la palabra inhábil, partes  
del corazón y la verdad se pierden;  
la imprecisión del espíritu  
será imprecisión en la palabra.*

*Sin artificio no hay poema.*

R. Godino: “Para escribir el poema”

En su conferencia de 1951, “Problemas de la lírica”, Gottfried Benn afirmaba:

“La nueva poesía lírica es un producto artístico. Con ello está conectada la imagen de conciencia, control crítico y, para usar una expresión peligrosa (...), el concepto de “virtuosismo artístico” o “artisticidad”. Al producir la poesía no se observa sólo la poesía sino también uno mismo. La producción de la poesía es un tema, no el único tema, pero en cierto modo está presente por doquier” (8)

*Problemas de la lírica* fue publicado por Alfa en traducción de Sara Gallardo y Eugenio Bulygin en 1977. No cabe duda de que fue leído por Godino, no sólo por su proximidad a Sara y a Héctor Murena (co-director de la serie “Estudios alemanes” para Alfa), sino también porque el propio Godino reconoce al poeta y crítico alemán como “pariente cercano”<sup>74</sup>. La problemática que éste señala resulta común tanto a Godino como a

---

74 Cfr. la entrevista que de Javier Adúriz en Revista *Hablar de poesía* N° 8, Buenos Aires, diciembre 2002, incluida en *Viaje favorable*, pp. 377-386. El retrato del artista que hace Benn en “Problemas de la lírica”, no menos que la manera en que lo realiza no podría estar más en consonancia con las afirmaciones poéticas de Godino: “El está solo, abandonado al silencio y al ridículo. Tiene la responsabilidad de sí mismo. Él empieza sus cosas y las lleva a término. Sigue una voz interna que nadie oye. No sabe de dónde viene esta voz ni lo que ella quiere decir en definitiva (...) este Yo trabaja en una especie de milagro, una pequeña estrofa, la creación de una tensión entre dos polos: el Yo y su patrimonio lingüístico (...) Este Yo lírico está con las

Girri y a Borges. En relación con ella, nuestro trabajo ha intentado poner de relieve que podemos considerar en nuestro medio a Borges como su precursor, a Girri como quien llevó a un extremo intelectual una de sus posibilidades: la voluntad de conciencia plena del hecho poético, en sí mismo aislado de las circunstancias subjetivas; y a Godino como quien realiza una síntesis original que no desdeña nutrirse de ambos.

En este marco nos propusimos establecer de qué manera la adopción del género del monólogo dramático y los poemas dedicados a personajes de la cultura condensan una poética del distanciamiento, inescindible de otros aspectos que intervienen en la formulación de sus respectivas creencias poéticas y procedimos exponiendo aisladamente a cada uno de los poetas seleccionados.

En la conclusión de nuestro trabajo retomaremos comparativamente los hilos del desarrollo, señalando las parciales coincidencias que pueden apreciarse. Éstas no constituyen más que un marco amplio, en el seno del cual se desenvuelve cada una de las poéticas con una identidad clara y definida. Hacerlas visibles será lo que nos oriente en la tarea de recapitulación, para mejor destacar la riqueza y diversidad cobijada en los alcances de la llamada poesía intelectual o poesía crítica, que –como hemos visto– no excluye elocuentes tonalidades líricas y emotivas.

Hemos señalado que Borges, Girri y Godino escriben un tipo de poesía que se interroga sobre el lenguaje y, específicamente sobre el lenguaje poético. “Poesía Crítica” la llama Guillermo Sucre<sup>75</sup>, que nace cuestionando el lugar de la subjetividad y de la objetividad; preguntándose por los límites entre una y otra esfera; sometiendo a examen y a auto-examen las certezas, las emociones, los valores, la consistencia de la realidad y de la identidad personal. En este contexto, cabe considerar el singular empleo del monólogo dramático, un género que resurge con rasgos definidos entre los poetas victorianos, y que puede haber hecho su ingreso en nuestro sistema poético tanto a través de las actualizaciones y variaciones de Eliot, Pound y Edgar Lee Master (sobre todo Eliot), como a través de su utilización por parte de Borges.

La forma es apta para poner distancia entre la expresión y la emotividad –y conjurar con ello el peligro de la efusión sentimental–, toda vez que quien se expresa es un

---

espaldas contra la pared por defensa y por agresividad. Se defiende contra el centro de la gente media que avanza...” (26,27).

75 Cfr. nota al pie n° 2 de la sección “Consideraciones preliminares”.

personaje y no el yo lírico; pero además esa distancia es irónica y compromete una recepción intelectual, ya que la *persona*, ficcional o real, tiene un sentido históricamente construido que el poeta resignifica. Es por lo tanto una estrategia poética doblemente “crítica”.

El género, tal como es definido por Langbaum (1971), permite la proyección del sentimiento (“*Einführung*”); no obstante el monólogo dramático en Borges y Girri difiere precisamente en este punto: 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 de ellos hace Borges en ocasiones es 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 anclando 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. El autor no somete su poesía a los tiempos y modos del orden sucesivo ni al rigor conceptual/lógico de la prosa de ideas. Por el contrario, sobre todo en su fase madura y tardía, hace uso de los juegos retóricos, tanto de las figuras y recursos expresivos como de los ritmos y seducción musical de la versificación. Elude tematizar explícitamente el quehacer poético, pero hace alusión a ello a través de las *personae*. Son ellas las que expresan sus anhelos, fracasos y temores, en el momento de una revelación privada e incommunicable. Ésta se produce en la escena que construye el poema y así vuelve comunicable indirecta y vívidamente la intuición del autor.

Girri, en cambio, 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 una empresa de 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 negando; ése 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”<sup>76</sup>. A Girri le interesa plegarse reflexivamente a desentrañar relaciones entre conceptos consagrados tales como la realidad, la imaginación, la creación, la identidad, lo subjetivo, lo objetivo, el fin que persigue el arte. En este marco, sus monólogos dramáticos constituyen casos críticos que representan ejemplos o contraejemplos. Las *personae* no son caracteres sino conceptos revestidos de un nombre o asociados a una identidad. Por eso, son alegóricos: están trabajados por una lógica dual, en virtud de la cual los rasgos que ostentan revelan otra cosa, otro plano que el autor propone a consideración. Algo similar sucede con los poemas que hacen referencia a otros personajes: en ellos 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 una verdad 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 se construye asimismo en los signos. La materia última de su poesía puede considerarse abstraída del orden concreto de vidas concretas o de un mundo efectivo que encuentra su expresión más conspicua en la reformulación del verso de Wallace Stevens “*Poetry is the subject of the poem*”<sup>77</sup> como “El motivo es el poema”.

---

76 La cita proviene de *El motivo es el poema*, pero el fragmento del que forma parte no está incluido en la *OPC* de Corregidor. Sí está incluida en *Poemas selectos* (2010) de la misma casa editorial, p. 237.

77 Éste es el primer verso de la sección XXII de *The Man with the blue Guitar* (1937). Girri traduce esta sección junto a cuatro más del mismo poema. Aparece en *Sur revista bimestral*, septiembre y octubre de 1963, pp. 37-47, bajo el título “La poesía es el tema del poema” junto con “*Men made out of words*”, “*Of the surface of things*”, “*Anecdote of men by the thousand*”, “*Infanta Marina*”, “*The house was quiet and the world*”.

El decurso de la poesía de Rodolfo Godino se encuentra, en su producción de los años setenta, con la seductora apertura que por esa época ofrece Girri. Comparte con su poesía algunas afinidades más exteriores que hondas: lo sentencioso, una inicial tendencia a apelar a sustantivos abstractos, a sustantivar adjetivos (lo caliente, lo frío, etc.), el empleo metonímico de algunos términos elocuentemente descarnados y desespiritualizados como “mente”, “ojo” que contribuyen a desplazar la materia emotiva y, significativamente, la misma inclinación hacia un poeta como Stevens (y sus planteos sobre el lenguaje poético), a quien le dedica uno de sus homenajes.

Este poema, “Wallace Stevens al piano”, permite advertir cómo la búsqueda estilística del estadounidense es receptada, sin embargo, en términos muy diferentes de los que Girri hace patente en las versiones y comentarios a los poemas de aquél, realizados en la década del 60. En estas versiones y comentarios, atiende exclusivamente al entramado de ideas y se desentiende de cualquier alusión a lo que enfáticamente perseguía Stevens: una poesía que relacionara imaginación y realidad fundándose sobre la sensorialidad y la sensualidad de imágenes y música.

En cambio, en el poema en homenaje a Stevens, Godino tematiza un proceso en que las “percepciones” de un sujeto se convierten junto con “pensamientos” y “emociones” en “música” –equivalente semántico de “poema” –, una vez que son tamizadas por la destreza del creador. Godino no reniega de lo que llama, empleando un término borgeano, “artificio”. Antes bien, lo reivindica. Tampoco desprecia la sustancia emotiva, sino que ancla su poesía desde el comienzo de su producción en la circunstancia propia, aludiéndola siempre de manera oblicua de modo tal de evitar la confesión directa de lo que se siente como pérdida. Este fondo es lo propiamente elegíaco advertido por Mastronardi muy tempranamente, en la reseña que le dedica en 1964 a *Una posibilidad, un reino*; una veta oculta que se hace más visible en *A la memoria imparcial* (1995) y adquiere un rotundo peso específico, a partir de *Elegías breves* (1999), cuando la materia de los recuerdos privados se impone declarando sus derechos.

---

*was calm*” y “*The sun this march*”. Más tarde, en 1969, amplía la selección e incluye 17 poemas más para la edición de Omeba que acompaña con breves explicaciones interpretativas. Este material es reeditado sin variaciones en 1980 por Corregidor, junto a versiones de poesía de William Carlos Williams y Robert Lowell.

La preocupación de Godino se expresa como una tensión hacia la definición poética, como indagación de lo que se presenta como *alteridad* de inapelable imposición; la perspectiva adoptada no quiere abandonar el espacio autobiográfico, el de la propia experiencia, pero tampoco quiere exponerlo de manera abiertamente confesional. Los matices del enmascaramiento varían: en su poesía primera el yo lírico se expresa en primera persona; posteriormente, la escritura se vuelve más distante. A este periodo corresponden los “homenajes” que hemos considerado. Veinticinco años más tarde, el poeta encuentra su formulación más plena con los poemas dedicados a los “tres poetas griegos” y sobre todo a Arquíloco.

La crítica más reciente ha hecho hincapié en el término “decoro” (empleado por el mismo autor<sup>78</sup>) para referirse a este abordaje a la vez económico e intenso de la materia emotiva<sup>79</sup>. En este contexto, hemos advertido que las referencias a personajes ilustres del mundo de la cultura, están marcadamente circunscriptas a poetas y constituyen una declaración de sus adhesiones o rechazos poéticos, que, coincidentemente con Girri, no pueden escindirse de una moral estética.

Ahora bien, lo que Godino explícitamente sitúa en su poesía madura como centro neurálgico es la verdad personal. A su difícil conquista encamina su labor, de lo cual dan muestras las recurrentes artes poéticas. Los poemas que hemos seleccionado para el análisis en nuestro *corpus* pueden considerarse una variación de aquéllas. Son también una vía de conocimiento, pero de un conocimiento que no pretende tanto el logro de la certeza como el de la autenticidad. El poema debe ser auténtico; no debe falsear la experiencia ni la materia

---

78 Cfr. el poema “Al censor” de *A la memoria imparcial* (1995) y “Visita antes de la tormenta” de *Elegías breves* (1999), dedicado a los padres que transcribimos íntegro: “ Más parecido a ustedes, menos roto, / he venido aquí para que el mundo / no cambie, para defenderlos con arte / del cielo oscuro y del trueno. // Que la muerte siga: / eso haré por los dos, débiles y ocultos, / mientras dedos que envejecen / rozan el granito, el talismán mellado. // He vuelto con la garganta / aún cerrada por el decoro / que alguna vez cederá, incluyendo / días de culpa invisibles, destinados hoy / a deshacerse con hojas terminales / o almas enredadas en el viento / en inestable mezcla y dispersión”.

79 Una tendencia que en los libros de la madurez expresiva del autor se hace perceptible superando la fase de atención a la superficie lingüística del poema. Al respecto, Ricardo Herrera en la carta que le envía al autor referida a *Centón* en noviembre de 1996, afirma: “la originalidad de sus últimos pasos (lo que recuerdo haberle oído leer de *Elegías breves* en el San Martín a fines de julio y este *Centón* que tengo aquí conmigo ahora), en relación a ese especie de plano que he hecho de los que siento que son sus orígenes literario, radica en la voluntad de recuperar (...) una vida psicológicamente reconocible” (Revista Fénix N° 1, El copista, Córdoba, 1997, p.86-88). También anota Javier Adúriz en “bajo el signo de Piscis” el ensayo que encabeza la antología *Viaje Favorable* (2004) que en *Elegías breves* se exhibe “una micro-vida en fragmentos, en la que se revisan acontecimientos con el pulso de una relojería infalible. Algo así como si un instinto estético transpersonal guiara lo que ha de decirse y callarse con majestad y picardía, y todo, en breve, con una sintaxis lacónica y suelta...” (20)

ambigua de sentimientos encontrados. De allí que, ya dueño de un lenguaje propio, afianzado en sus temas, produzca un arte poética como “Un fragmento” (1977), donde hace suyas la actitud y la vocación de Arquíloco, según una interpretación que reivindica la atención del poeta a su “mínima herida carnal” y que matiza hasta casi contradecir su más famosa arte poética de 1982, cuyo verso final “la vida por un murmullo inmortal” pareciera apostar la totalidad de la vida al arte.

Notablemente, a semejanza de Borges, aunque en un registro completamente diverso, la referencia a un poeta del pasado permite que Godino proyecte su propia emoción como artista y como lector. También aquí Arquíloco funciona como un arquetipo: es el primer lírico y de él, lo que el fragmento enfatiza es la materia que nutre al poema perdurable. También, a semejanza de Borges, la obra provee de una justificación (el término es de Borges) a la existencia.

Acuciante, el tiempo –como vida que se escurre, como proximidad de la muerte– obra como contrapunto de la reflexión sobre estos temas en su poesía a partir de los noventa. ¿Para qué escribir esa autenticidad que se busca? La respuesta pareciera ser: para que algo perdure. Pero ese algo sólo perdurará como “objeto que no muere” y, para ello, lo que se busca son las palabras precisas, en el doble sentido de exactas y necesarias: el epígrafe elegido para esta sección lo formula con la sobriedad y nitidez de su poética madura: “...*En la pelea / con la palabra inhábil, partes / del corazón y la verdad se pierden; / la imprecisión del espíritu/ será imprecisión en la palabra.// Sin artificio no hay poema.*” Lo que en Borges se resuelve como serena aceptación (“convertir el ultraje de los años / en una música, un rumor, un símbolo...” “Arte poética” [1960]), en Godino surge como producto de tensiones dramáticamente polarizadas: como “*pelea*”, que tanto más torna evidente el compromiso de su subjetividad cuanto más intencionalmente la somete a una pulsación en la sordina del “decoro”.

Este aspecto marca una diferencia de raíz con los postulados que va afianzando Girri en su búsqueda de impersonalidad y ascetismo, proceso en el cual, la emotividad queda asociada con las fuentes de engaño y de ilusión. Por el contrario, la intensidad en la poesía de Godino encuentra una de sus claves en este proceder, que lo distancia de formulaciones fríamente rigidizadas, que son incluso sometidas a dura crítica, como se advierte en la parte I de “Para escribir el poema” (*Centón*, 1997):

“Esta es la ley callada:  
por más que escandalice,  
la verdad interior  
–que traba la lengua y anda por su túnel  
resistiendo a sí misma–  
debe ser descubierta.

Eso no daña el prestigio  
del corazón multiforme,  
que debe insistir  
y ser escuchado aun como culpa,  
omisión,  
error, miedo, memoria  
o sed inconfesable del cuerpo;  
la historia de una combustión siempre acorralada.  
De lo contrario sólo se alumbran  
fenómenos de oficio,  
ningún animal completo.

Esas reticencias glaciales  
consumen su invalidez y su sanción  
es muerte verdadera.  
Aunque suene  
trágico, no hablo del infierno  
sino de palabra estéril.”

Por ello cabe afirmar que su creación, como la de Borges, se inscribe en el espacio de la poesía de la experiencia, con su ambigüedad moral y su miseria existencial: la cólera, la pasión, el miedo, la ira, la humillación, la mengua, el orgullo, la autocompasión, todo lo cual termina siendo incorporado (e incluso legitimado en el elogio a Arquíloco) al espacio del poema, en un gesto de sentido contrario al de Girri, quien propone (anotación del Martes 9 de febrero de *Notas sobre la experiencia poética*) “una imaginación ascética, forzosamente empobrecida” (23) que conduzca, como en las artes plásticas, “a la universalidad por la impersonalidad” (30). El correlato de esta anotación puede encontrarse en “El poema como idea de la poesía” (en *El motivo es el poema*), de 1976:

“...que el poema  
se conduzca en la mente como un  
experimento en una ciencia natural  
y que la aptitud

combinatoria de la mente sea  
la sola inspiración reconocible.

También para Godino “El motivo es el poema”, pero no como asunto o tema (*subject*) del que quepa apropiarse por medio de una actividad plenamente consciente, sino como motivación, como “impuesto rumor” que el poeta recibe y explora, concediéndole su parte de fatalidad o “don” gratuito, inexorablemente unido a lo que el poeta vive y es, incluso cuando esta condición acarree disputas y conflictos. Las definiciones de Godino tienden a captar poéticamente ese proceso creativo con las vicisitudes de sus propias pasiones.

El *Borges* de Mastronardi contiene un apunte que suscita una idea final:

“En “Infierno I, 32”, página que está en *El hacedor*, Borges le hace decir a Dios, cuya omnipotencia alumbra la rudeza del tigre dantesco: ‘padeces cautiverio pero habrás dado una palabra al poema’. La clarividencia del animal corresponde a su sueño, no a su vigilia...” (71)

Así, como en el tigre, la clarividencia poética parece provenir del sueño en el Borges maduro, que descrea de las teorías y de las escuelas. Esto, si hemos de otorgar crédito a lo que dijo en su última conferencia a su público de Harvard:

“No creo que la inteligencia tenga demasiada relación con el trabajo de un escritor. Pienso que uno de los pecados de la literatura moderna es que tiene demasiada conciencia de sí misma (...) Cuando escribo (...) sólo intento transmitir un sueño...” (142-143).

Acaso quepa finalizar nuestro escrito aventurando una fórmula que asocia a Borges con el sueño, a Girri con la vigilia y a Godino con “la memoria imparcial”.

## *BIBLIOGRAFÍA*

## 1.- FUENTES

### 1.1. OBRAS DE JORGE LUIS BORGES

Borges, Jorge Luis: *Obras Completa*, 3 vol., Edición Crítica anotada por Rolando Costa Picazo, Emecé, Buenos Aires, 2010/ 2011.

\_\_\_\_\_ . : *Inquisiciones*, Seix Barral, Buenos Aires, 1994.

\_\_\_\_\_ . : *El tamaño de mi esperanza*, Seix Barral, Buenos Aires, 1994.

\_\_\_\_\_ . : *Textos recobrados*, Emecé editores, Buenos Aires, 2001.

\_\_\_\_\_ . : *Arte Poética*, Ed. Crítica, Barcelona, 2000.

Borges, Jorge Luis y Ferrari, Osvaldo: *En diálogo*, 2 Vol., Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 2005.

Burgin, Richard: *Conversation with Jorge Luis Borges*, Holt, Rinehart & Wnston, New York, 1968.

### 1.2. OBRAS DE ALBERTO GIRRI

Girri, Alberto: *Obra poética*, 6 Vol. Ed. Corregidor, Buenos Aires, 1977-1978-1980-1984-1988-1989/90-1991.

\_\_\_\_\_ . : *Páginas de Alberto Girri seleccionadas por el autor*, Ed. Celtia, Buenos Aires, 1983.

\_\_\_\_\_ . : *El motivo es el poema*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1976.

\_\_\_\_\_ . : *Notas sobre la experiencia poética*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1983.

\_\_\_\_\_ . : *Poemas selectos*, Ed. Corregidor, 2010.

### 1.3. OBRAS DE RODOLFO GODINO

Godino, Rodolfo: *El Visitante*, Díaz Bagú, Colección Laurel, Córdoba, 1961

\_\_\_\_\_ . : *Una posibilidad, un reino*. Colombo Editor, Buenos Aires, 1964.

\_\_\_\_\_ . : *La mirada presente*, Ed. Tiempo Nuevo, Caracas-Buenos Aires, 1972-

- \_\_\_\_\_ . : *Homenajes*, Ed. Alfa, Buenos Aires, 1976.
- \_\_\_\_\_ . : *Gran cerco de sombras*, Ed. Corregidor, Buenos Aires, 1981.
- \_\_\_\_\_ . : *Curso* (Antología, 1961-1982), Corregidor, Buenos Aires, 1982.
- \_\_\_\_\_ . : *A la memoria imparcial*, Ed. Tiago Biavez, Buenos Aires, 1995.
- \_\_\_\_\_ . : *Centón*, Ed. El copista, Córdoba, 1997.
- \_\_\_\_\_ . : *Elegías Breves*, Ed. El copista, Córdoba, 1999
- \_\_\_\_\_ . : *Ver a través*, Ed. El copista, Córdoba, 2001.
- \_\_\_\_\_ . : *Estado de reverencia*, Ed. El copista, Córdoba, 2002.
- \_\_\_\_\_ . : *Tríptico*, Ed. El copista, Córdoba, 2003.
- \_\_\_\_\_ . : *Viaje Favorable (1954-2004)*, Ed. El copista, Córdoba, 2004.
- \_\_\_\_\_ . : *Diario*, Ed. El copista, Córdoba, 2008
- \_\_\_\_\_ . : *Beber en lo oscuro. Noventa poemas (1961-2008)*. Ediciones Letras y Bibliotecas, Córdoba, 2009.
- \_\_\_\_\_ . : *Diario*, Ed. El copista, Córdoba, 2008.
- \_\_\_\_\_ . : *Asunto por asunto (Antología)*, Ed. Pre-textos, Barcelona, 2010.
- \_\_\_\_\_ . : *Práctica interna*, Alción editora, Córdoba, 2012.

## 2.- BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- AA.VV: *Borges the poet*, Ed. Carlos Cortínez, Fayetteville, The University of Arkansas Press, 1986.
- Aduriz, Javier: “Bajo el signo de piscis”, prólogo a *Viaje favorable (1954-2004)*, Ediciones del Copista, Córdoba, 2004.
- Aizemberg, Edna: *Borges and his successors. The borgesian impact on literature and the arts*, University of Missouri Press, Columbia Missouri, 1990.
- Alazraki, Jaime: “Borges o el difícil oficio de la intimidad. Reflexiones sobre su poesía más reciente” en AA.VV: *40 inquisiciones sobre Borges*, Revista Iberoamericana, pp. 449-464.
- Anadón, Pablo: “Palabras liminares” a *Estado de reverencia*, Ediciones del Copista, col. Fénix, Córdoba, 2002.

- \_\_\_\_\_ .: “Dante en tres poetas argentinos contemporáneos”, en *Clarín. Revista de nueva literatura*. Año n° 10, N° 55, Oviedo, 2005, pp. 18-25.
- Arias, Martín y Hadis, Martín: *Borges Profesor*, curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires, Ed. Emecé, Buenos Aires, 2010.
- Balderston, Daniel: “Las sucesivas rupturas” en *In memoriam: Jorge Luis Borges*, Ed. Colegio de México, México, 2008, pp. 19-36.
- Balderston, Daniel: “Las sucesivas rupturas” en Olea Franco, Rafael (editor), *In memoriae: Jorge Luis Borges*, Ed. Colegio de México, México, 2008.
- Benn, Gottfried: *Problemas de la lírica*, ed. Alfa, Buenos Aires, 1972.
- Blanco, Mercedes: “Borges y la metáfora” en *Revista Variaciones Borges*, N° 9, año 2000, pp. 4-39
- Castillo, Horacio: Presentación de *Elegías Breves*, ICI, Bs. As., 23-05-2000.
- \_\_\_\_\_ .: “Estudio preliminar” en Girri, Alberto: *Páginas de Alberto Girri seleccionadas por el autor*, Ed. Celtia, Buenos Aires, 1983.
- \_\_\_\_\_ .: *Epigramas*, Losada, Buenos Aires, 2005.
- Cernuda, Luis, *Prosa Completa*, Barral editores, Barcelona, 1975.
- Cervera Salinas, Vicente: *Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*. Universidad de Murcia, Murcia, 1992.
- De Sanctis, Francesco: *Historia de la Literatura Italiana*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1952.
- Emerson, Ralph Waldo: “The Poet” en *The complete Essays and other Writings of Ralph Waldo Emerson*, The modern Library, New York, 1940, *Essays: Second Series*, pp. 319 - 341).
- Ferraté, Juan: *Líricos griegos arcaicos*, Ed. El acantilado, Barcelona, 2000.
- Fletcher, Angus: *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Ediciones Akal, Barcelona, 2002.
- Gertel, Zunilda: “La imagen metafísica en la poesía de Borges” en *Revista Iberoamericana* vol XLIII, N° 100-101, Julio-Diciembre 1977 Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg, pp. 433-448.
- Girri, Alberto: prólogo a *Curso*, de. Corregidor, Bs. As., 1982.

- Gottlieb, Marlene: "The Dramatic Monologue in the Poetry of Jorge Luis Borges", en *Variaciones Borges* 30, pp. 59-83.
- Gramuglio, Teresa "Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Un política de la cultura" en *La Historia Crítica de la Literatura Argentina*, dirigida por Noé Jitrik, vol. 9, "El Oficio se afirma", Emecé, Buenos Aires, 1999.
- Herrera, Ricardo: "Carta a Rodolfo Godino" en *Fénix* N° 1 Ed. del Copista, Córdoba, abril 1997.
- . : "Un postclásico", en *León*, Bs. As., año 5, N° XV, 2000.
- . : "Observaciones sobre la poesía de Rodolfo Godino" en *Hablar de Poesía* N° 4, Bs. As., Noviembre, 2000.
- . : "La vida por un murmullo inmortal (Rodolfo Godino)" en *Lo entrañable y otros ensayos sobre poesía*, Ediciones del Copista, Córdoba, 2007.
- . : "Rodolfo Godino, descifrador de enigmas", prólogo a Godino, Rodolfo: *Asunto por asunto*, Ed. Pre-textos, Bs. As., 2010.
- Jones, July: "Borges and Browning, a dramatic dialogue" en *Borges the Poet* (Edited by Carlos Cortínez), The University of Arkansas Press, Arkansas, 1986, pp. 207-218.
- Rafael Olea Franco, Colegio de México. Centro de Estudios de Lingüística y Literatura. Cátedra Jaime Torres Bodet: In memoriam Jorge Luis Borges, Ed. Colegio de México, México, 2008, pp.45-62.
- Langbaum, Robert: *The Poetry of Experience. The dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. The Norton Library, Norton & Company Inc, New York, 1971.
- Martz, Louis: *The Poem of the Mind. Essays on Poetry English and American*. Oxford University Press, Oxford, London-New York, 1969.
- Mastronardi, Carlos: "El visitante", reseña al libro homónimo, en *Sur* N° 277 Julio-agosto 1962.
- \_\_\_\_\_ . : "Un reino de asombro y zozobra", prólogo a *Una posibilidad, un reino*, Colombo, Bs. As., 1964.
- \_\_\_\_\_ . : B en Mastronardi, Carlos: *Obra completa*, T. 1, edición a cargo de Claudia Rosa y Elizabeth Strada, Ediciones UNL, Santa Fe, 2010.
- Monteleone, Jorge: "Figuraciones del objeto: Alberto Girri, Joaquín O. Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola", en AA.VV: *Historia crítica de la literatura argentina*

- (dirigida por Noe Jitrik), V.9, *El oficio se afirma*. Ed. Emecé, Bs. As., 2004, pp.333-372.
- \_\_\_\_\_ . : “Girri: la voluntaria impersonalidad” prólogo a Girri, Alberto: *Poemas selectos*, Ed. Corregidor, 2010.
- \_\_\_\_\_ . : “Una constelación de la poesía argentina” en *200 años de poesía argentina*. Selección y prólogo de Jorge Monteleone. Alfaguara, Buenos Aires, 2010.
- Moog-Grunewald, María: “Investigación de la influencias y de la recepción” en Dietrich Rall (compilador): *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1987, pp. 245-267.
- Pacella, Cecilia: *El motivo es el poema. Poéticas de la modernidad en Girri*, Ed. Alción, Córdoba, 2009.
- Paíta, Jorge Andrés: “Palabras liminares” en *Homenajes*, de. Alfa, Argentina, 1976.
- Patat, Alejandro: “La fuerza imperativa del amor”, en *Hablar de poesía*, N° 10, Bs. As., Diciembre 2003.
- Pezzoni, Enrique y Girri, Alberto: “El hacedor y su crítico” en Girri, Alberto: *Poemas selectos*, Ed. Corregidor, 2010.
- Pezzoni, Enrique: *El texto y sus voces*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, 2009.
- Piña, Cristina: “La palabra implacable”, en *Fénix* N° 11, Ediciones del Copista, Córdoba, abril 1998.
- Pound, Ezra: “T. S. Eliot”, en *Ensayos Literarios*, selección y prólogo de T.S. Eliot Editorial Monteávila, Caracas, 1971.
- Quilligan, Maureen: *The lenguaje of Allegory: Defining the genre*, Cornel University Press, U.S.A., 1992.
- Raggio, Marcela María: “T. S. Eliot en la argentina. Las contribuciones de Borges en *El hogar*” (1936-1937), en [http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/2645/raggioborgheshogar.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2645/raggioborgheshogar.pdf) [3/07/2012]
- Reyes, Alfonso: *Junta de sombras. Estudios helénicos*, Fondo de Cultura Económica de México, México 2000.
- Ricoeur, Paul: *La metáfora Viva*, Ediciones Megápolis, Bs. As., 1977.

- Rodríguez Adrados, Francisco: "Introducción general" en *Lírica griega arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a.C)* Introducciones, traducciones y notas por Francisco Rodríguez Adrados, Ed. Gredos, Madrid, 1980.
- Rosatto, Laura y Álvarez, Germán: *Borges, libros y lecturas*, Ediciones de la Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2010.
- Sabsay-Herrera, Fabiana: "Para la Prehistoria de H. Bustos Domeq. *Destiempo*, una colaboración olvidada entre J.L. Borges y A. Bioy Casares", en *Variaciones Borges*, 5, 1998, pp. 106-122.
- Sucre, Guillermo: *Borges, el poeta*, Monteávila, Caracas, 1967.
- \_\_\_\_\_ . : *La máscara y la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Monteávila, Caracas, 1975.
- . : "Poesía crítica: lenguaje y silencio", *Revista Iberoamericana*, 2009, Universidad de Pittsburg, pp. 576-597.
- Villanueva, Alberto: "Elegías Italianas. Un aporte diferencial de Alberto Girri", en *Hipertexto* 6, verano 2007, pp. 90-98, en <http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper6Villanueva.pdf> [03/07/2012]
- Yurkievich, Saúl: "Alberto Girri: fases de su creciente" en *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Muchnik Editores, Barcelona, 1984.

### 3.- BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Abrams, M. H. : *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición clásica*. Nova, Buenos Aires, 1972
- Aguirre, Raúl Gustavo: *Las poéticas del s. XX*, Ediciones Culturales Argentinas, Bs. As., 1983.
- Avellaneda, Andrés. 1984. "Poesía argentina del 70". Dossier "10 años de poesía argentina". *La danza del Ratón*. Buenos Aires, Año IV, N° 6, diciembre.
- Ana María Barrenechea: "On the Diverse (South American) Intonation of Some (Universal) Metaphores". *Borges and his Successors: the Borgesian Impact on Literature and the Arts*. Ed. Edna Aizenberg. Columbia: U. of Missouri, 1990.

- Burucúa, José Emilio: "La súbita luz de una metáfora" Revista *Criterio*, N° 23, Noviembre de 2005, Bs. As.
- Cueto, Sergio: *Seis estudios girrianos*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 1993.
- Fernández Moreno: *La realidad y los papeles*, Ed. Biblioteca Cultura e Historia, Buenos Aires, 1967
- Fonderbrider, Jorge: "Treinta años de poesía argentina". *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006.
- \_\_\_\_\_ . : "Una hipótesis de trabajo sobre terreno inestable", prólogo a *Una antología de la poesía argentina 1970-2008*, LOM ediciones, Santiago de Chile, 2008.
- \_\_\_\_\_ . : *Una antología de la poesía argentina. 1970-2008*. Santiago de Chile, LOM, 2008.
- Freidenberg, Daniel. 1984. "Para una situación de la poesía argentina", dossier "10 años de poesía argentina". *La Danza del Ratón*. Buenos Aires, Año IV, N° 6, diciembre.
- . : "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman". *Historia crítica de la literatura argentina*. Noe Jitrik (director). Vol. 10. Susana Celia, directora del volumen. Buenos Aires, EMECE, 1999.
- Herrera, Ricardo: "Del maximalismo al minimalismo" en *La hora epigonal. Ensayos sobre poesía argentina contemporánea*. Grupo editor Latinoamericano, Bs. As., 1991.
- Noya, Carlos: "Ante la culminación de una etapa creadora", en *Escrituras* N° 2, Bs. As., mayo-junio 1977.
- Olea Franco, Rafael: *Fervor Crítico por Borges*, Ed. El colegio de México, México, 2006.
- Olea Franco, Rafael (editor) *In memoriae: Jorge Luis Borges*, Ed. El Colegio de México, México, 2008.
- Pacheco; José Emilio: "Nota sobre la otra vanguardia" en Revista Iberoamericana, Nums. 106-107 (1979) pp.327-334.
- Paz, Octavio: *Los hijos del limo: del romanticismo a las vanguardias*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- Piña, Cristina: *Poesía argentina de fin de siglo: Tomos I y II*, estudio preliminar Antonio Aliberti, Editorial Vinciguerra, Bs. As., 1996
- Rama, Ángel: "Las dos vanguardias latinoamericanas" en *Maldoror* n° 9 (1973) pp.58-64.
- Salden Pascoe, Muriel: *La poesía de Alberto Girri*, Ed. Sudamericana, Bs. As., 1986.

Sosnowsky, Saúl: *Lectura crítica de la literatura americana: vanguardias y toma de posesión*, ed. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1997.

Willson, Patricia: *La constelación del sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del s. XX*, Ed. Siglo XXI, Bs. As. 2004.