



# 40 Inquisiciones Sobre Borges

*"SER HOMBRE" (Exploración) del tema  
del "OTRO" en un soneto de J.L.B.*

*G. M. GOLDBOFF*

Revista Iberoamericana  
Julio-Diciembre de 1977

Volumen XLIII

Números 100-101



## “Ser Hombre” (Exploración) del Tema del “Otro” en un Soneto de Jorge Luis Borges

*Emerson*

1. Ese alto caballero americano
2. Cierra el volumen de Montaigne y sale
3. En busca de otro goce que no vale
4. Menos, la tarde que ya exalta el llano.
5. Hacia el hondo poniente y su declive,
6. Hacia el confin que ese poniente dora,
7. Camina por los campos como ahora
8. Por la memoria de quien esto escribe.
9. Piensa: Leí los libros esenciales
10. Y otros compuse que el oscuro olvido
11. No ha de borrar. Un dios me ha concedido
12. Lo que es dado saber a los mortales.
13. Por todo el continente anda mi nombre;
14. No he vivido. Quisiera ser otro hombre. <sup>1</sup>

A diferencia de aquellos escritores para quienes su “otro” puede ser aproximada y tentativamente identificado (el *Amadís de Gaula* de Cervantes, Balzac para el primer Flaubert, Carlyle en el mismo Emerson), el “otro” literario de Jorge Luis Borges no es una entidad única sino múltiple, cambiante, acumulable a medida que nuevos descubrimientos o nuevos recuerdos agregan nombres y afinidades a su vasto registro. No podría sostenerse legítimamente que Borges, a lo largo de su vida o de buena parte de ella, haya querido “ser más” Macedonio que Lugones o “más” Lugones que Whitman, aunque tampoco podríamos negar la presencia de tales figuras, de un modo insistente, en el conjunto de su obra. Igualmente, si bien en medida menor, no falta en ella la referencia, la mención, la cita de otros escritores: Browning, Blake, Cervantes, Joyce, Keats, Milton, Poe, Quevedo. Shakespeare no agotan la larga e incompleta lista, a la que habría aún que agregar el mismo Emerson.

Esta falta de unidad del “otro”, sólo localizable entonces en la Biblioteca, y sólo caracterizable en ella, es, entre otras razones, la que tanto ha potenciado este espacio en la literatura borgeana y, más allá de su fantástica u obsesiva mención, lo ha convertido en uno de los ejes reconocibles de la obra de Borges. <sup>2</sup> Las afirmaciones que preceden, se ven confirmadas no solamente por el análisis de su obra sino también por sus propias afirmaciones. Escribía Borges en 1969, juzgando retroactivamente los intentos de 1923, en el Prólogo a *Fervor de Buenos*

*Aires*: "... me propuse demasiados fines: remedar ciertas fealdades (que me gustaban) de Miguel de Unamuno, ser un escritor español del siglo diecisiete, ser Macedonio Fernández, descubrir las metáforas que Lugones ya había descubierto..."<sup>3</sup> Más explícitas aún (y más definatorias de ese carácter plural) son aquellas otras palabras de "La flor de Coleridge": "Quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia. Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos-Asséns, fue De Quincey."<sup>4</sup>

La falta de unidad de "el otro" no quita importancia al problema de la identidad en Borges; pienso, por el contrario, que lo profundiza, justamente al convertir la búsqueda en indiferenciable y errática. Su poesía, tan acusada de frialdad y de racionalismo extremo, encontraría en esta dolorosa migración uno de los atributos de "lo humano" ya que, como él mismo escribe en "Cambridge", mientras las cosas son "monedas de una sola cara", nosotros "Somos nuestra memoria, / somos ese quimérico museo de formas inconstantes, / ese montón de espejos rotos."<sup>5</sup>

Sin entrar a analizar el motivo del espejo (cuya sola mención ocupa un considerable espacio en los 300 poemas estudiados en la obra poética), es evidente que éste abre o habilita temas de honda importancia: la circularidad que de él se deriva abriría un capítulo obvio en la literatura borgeana; la búsqueda de la identidad, otro; el tema del "doble", un tercero; y así podríamos continuar. Pero preferimos llegar a ellos por otros caminos. Un estudio detenido de su producción específicamente poética -aquella en la que con una mayor libertad el inconsciente del creador se manifiesta- nos demostrará que están presentes en casi todos los poemas, tal vez porque es en el campo de la creación poética donde más se libera el escritor de los controles diurnos, tal vez porque en todo poema "lo escrito" se impone a "lo dicho" o a lo que "quiere decirse".

Las cuestiones que venimos mencionando, aparecen algunas veces explícitamente formuladas en el plano expresivo; en otros casos, se desplazan al inconsciente de la palabra. El objetivo de este trabajo sobre el soneto "Emerson" será intentar la verificación de ese pasaje, y estudiar cómo, en un nivel más profundo que el de la creación consciente del poema, el poeta está trabajado (y se ve *trabajado por*) realidades que tienen sus propias leyes: la realidad del lenguaje, la realidad de las lenguas, la realidad de los espacios vacíos -no hablados- de un discurso.

Esos espacios se llenan de manera dificultosa y hasta clandestina; el inconsciente se vale para ello de unidades aún más pequeñas que la de la palabra. Los espacios así completados se incorporan al discurso "visible"

y pugnan por imponerse a él. El discurso poético se desarrolla entonces en dos planos; esos planos son simultáneos (espacial y temporalmente superpuestos), son competitivos, son excluyentes (ya que una lengua hablada impide otra), son complementarios (ya que una "dice" lo que la otra no puede "decir").<sup>6</sup>

En el soneto elegido -de apariencia ajena e inocente, y, por qué no creerlo, tal vez inocentemente construido desde un punto de vista consciente- se concentran diversos asuntos y motivos habituales en la obra de Borges: las menciones de escritores y filósofos, el cuestionamiento de la fama y de la gloria, la insatisfacción personal por una vida y por una obra. En otro orden las referencias a la lectura y a la escritura como actividades centrales, la oposición creada entre esas actividades y las "vitales" (esa oposición entre el leer, meditar, y el gozar, que recoge la constante oposición semántica de buena parte de su producción entre el "caminar" y el "pensar"). En planos algo más profundos, se destacarían el tema del no vivir (no sólo por la enfática declaración de que no se ha vivido, sino por una pérdida de personalidad que trataremos de revelar) y el tema del deseo de ser otro.

El soneto pertenece al libro *El otro, el mismo*<sup>7</sup>, el más dilatado de los poemarios de Borges, que recoge toda su producción poética a lo largo de casi 35 años. Su sugestivo título es de por sí, naturalmente, todo un incentivo para estudiar el tema que estamos tratando.

"Emerson" es un soneto que, como la mayoría de los de ese libro, está dibujado en una sola unidad. Son, no obstante, suficientemente diferenciables los cuartetos y los tercetos entre sí, aunque la segunda gran particularidad del poema en relación a la categoría "soneto" es que los dos versos finales riman, contradiciendo la tradición de las rimas combinadas entre los seis versos finales. Estas particularidades convertirían al poema en una composición con tres cuartetos y dos versos pareados, pero ello no impediría que algunas de las leyes de correspondencia y de contradicción entre las estrofas del soneto conserven, como se verá, toda su validez.<sup>8</sup>

Así, por ejemplo, la comparación entre lo que llamaríamos estrofas pares e impares del poema brinda algunas concordancias sintácticas, rítmicas y aún semánticas. Entre las primeras, cabe señalar que las estrofas impares contienen las frases más largas del poema: tres versos más una palabra en la primera estrofa, y dos versos y medio en la tercera; obviamente, es en las pares donde encontramos la mayor acumulación de frases. Asimismo encontraríamos cierta correspondencia entre las construcciones relativas de los versos finales de la primera estrofa con la de la tercera. La concordancia rítmica más notable es que la rima del verso 9 retoma -con el agregado del plural- la de los versos 2 y 3. Ello desde el punto de vista del ritmo acústico; desde un punto de vista visual, habría que destacar el espaciamiento que a la mirada del lector convoca el amplísimo campo presentado por los tres primeros versos de la



segunda estrofa, concordantes en ello con el verso 13, o sea, en ambos casos, versos pertenecientes a las estrofas pares. Finalmente, las concordancias semánticas son numerosas: "volumen" del verso 2 se encuentra repetido por vía del sinónimo "libros" en el verso 9; entre las estrofas pares observamos que "camina" del verso 7 se repite en "anda" del verso 13. Sin forzar demasiado las correspondencias, debe admitirse dentro de este capítulo la semejanza entre "caminar" por la memoria de otro (versos 7 y 8) y querer "ser otro" (verso 14), así como la existente entre el "declive" y la "mortalidad" ("mortales", para ser exactos). Ratifica esta última semejanza, y la carga de significado, el hecho de que con estas palabras finalizan los versos 5 y 12 respectivamente, o sea los versos iniciales de las estrofas pares. Del mismo modo, "confín" y "continente", ubicadas en las estrofas que acabamos de señalar, se hallan en el centro del segundo verso de cada una de ellas, mientras que, como se habrá advertido, tanto "confín" como la repetición de "poniente" con "continente" contribuyen a reforzar las ya marcadas concordancias acústicas de estas estrofas. Todo ello sin omitir las repeticiones preposicionales, de las que el "por" de los versos 7, 8 y 13 parece tener más interés. No consideramos interesante, en cambio, detenernos por ahora en el hecho de que "otro" (v. 3), pluralizado en el verso 10 y nuevamente repetido en el verso 14, esté presente tantas veces en un soneto, ya que, como se verá más adelante, constituye justamente uno de los ejes semánticos del mismo.

Si examinamos las relaciones entre los relativos cuartetos y tercetos, lo primero que se nota es que el locutor se transforma al finalizar el segundo cuarteto, y que a partir del verso 9 es el personaje Emerson quien cobra voz y habla en primera persona. Este solo dato nos autorizaría a establecer una neta marcación entre cuartetos y tercetos (siempre, insistamos, relativos, por el dibujo que el soneto ofrece), ya que estos últimos cuentan con una sola palabra de la locución de los primeros. El cambio es aún más matizado ya que hasta entonces nadie había asumido ciertamente la primera persona; había dos personas en tercera; si se quiere, una un tanto más cercana del hablante lírico ("esto" opuesto a "ese"), pero es indudable que nadie asumía como suya la locución. Al comenzar el verso 9, los dos puntos abren la locución del personaje; esta habilitación, donada por el que "escribe" no se cerrará sino con el poema.<sup>9</sup>

A estos datos habría que agregar que por primera vez se presentan en el poema otros tiempos verbales que el Presente del Indicativo, el que ahora aparece desplazado de una anterior unanimidad a una sola mención efectiva ("anda", v. 14) y a formas compuestas con él, la más importante de las cuales, en el verso 11, compone una interesante forma perifrástica de futuro ("ha de borrar") que acaso tenga más proyecciones que las inmediatas.

Como en el mismo poema está escrito, el presente, el "ahora", es el tiempo de la escritura. Este factor hace que asignemos especial

importancia al problema verbal, y dentro de él, al presente, en el que, a la vez que se consagra el tiempo de la escritura, se manifiesta la totalidad de una actuación del personaje. También aquí es necesario matizar: aparentemente, Emerson pertenecería al pasado (el tiempo de su "realidad" actual y además el de "su" locución en el poema); en esta situación pretérita le corresponderían las actividades de leer y de escribir (componer), no las de caminar y andar, tan claramente señaladas por el presente. Sin embargo, y siempre dentro del mismo sector del análisis, es útil destacar que el que está acá caminando es Emerson, mientras que el que está acá escribiendo es otro; no es Emerson, en ningún momento, el que asume figuradamente la actividad de la escritura. Esta comprobación nos lleva a adelantar uno de nuestros primeros interrogantes: ¿es que "quien esto escribe" ("ahora", en el presente, pero alimentado por su "memoria" que no puede ser sino *pasado*) querría "otro" presente? ¿Un presente en el que pueda ser por fin *yo*, es decir, tenga mi lugar, me recupere, signifique de una vez la persona que enuncia la presente instancia del discurso que me contiene? <sup>10</sup>

Con relación al mismo tema del presente verbal hay que señalar todavía que aquel tiempo de "realidad" actual, el pasado, está formulado en presente, mientras que el presente figurado, su locución, se caracteriza por un predominio de los pretéritos.

Es necesario destacar también que en este poema hay dos presentes: uno, ese presente simulado, dispuesto, convencional, que abarca los primeros ocho versos, y que es el presente de la ficción poética, ya que la simple lectura del título del poema nos da la pauta de que cualquier presente será, en este caso, "no real". El otro, en cambio, es el presente real de la escritura del poema; a partir de su aparición, aquel presente ficticio vuelve a ser pasado real, y ahora también ficticio: hay, por una parte, una expresa declaración de que su espacio es el de la "memoria"; por otra parte, en el inicio del verso 9, el último de los presentes de la ininterrumpida cadena es seguido de dos puntos a partir de los cuales ese presente "habla" (o "piensa"), como para marcar que es la escritura, y sólo ella, la que concede el verdadero tiempo del discurso literario. No cabe duda, pues, que este pensar sucede "ahora", en un presente que está más acá que el de los ocho primeros versos, en un presente real de escritura a partir del cual se piensa; poco importa en qué tiempo se piense: la escritura vuelve presente cualquiera de los tiempos que sucedan a partir de los dos puntos, así como ha vuelto al pasado aquel presente ficticio de los primeros ocho versos. No tenemos hasta aquí suficientes elementos como para defender la hipótesis, pero ella ya comienza a aparecer: tal vez todo lo que siga a estos ocho versos sea una forma perifrástica y sumamente complicada de decir un presente. Ya la propia formulación del verso 8 lo exhibe: ¿qué es, si no, caminar por un espacio que no es más que pasado y hacerlo en presente (o *hacerlo presente*)?



Ese verso 8 parece así contener algunos elementos particularmente significativos para la comprensión del poema. No solamente finaliza con él el segundo cuarteto y, con éste, prácticamente una locución; también es él el que divide aquellos dos mundos de que hablábamos más arriba: el mundo del caminar y el mundo del pensar, el del hacer (cerrar, salir, caminar) y el del meditar. Como para ratificar su papel, el verso 8 aleja de manera simétrica ambos verbos, cuyas posiciones se ubican en el inicio de los versos vecinos (7 y 9) y lo hacen, además, en el mismo tiempo verbal, lo que resalta la antinomia.

Para terminar con las relaciones formales, habría que destacar ciertas similitudes entre los versos que dan fin a los tercetos (v. 11 y v. 14). Observamos que ambos están contruidos con dos frases, que ambos contienen formas compuestas y negativas (aunque diferentes) de verbos, y que en esa composición incluyen los dos únicos infinitivos del poema. Entre esos dos versos se da una rima interna que a la vez rompe la esperada lexía (compleja-variable) "Un dios me ha concedido" (...la vida) con la declaración opuesta: "No he vivido".

Hemos ya mencionado diversas repeticiones gramaticales y lexicales, algunas más relevantes que otras. Queremos destacar ahora las que consideramos más significativas: la triple repetición de "otro" (v. 3, v. 10 y v. 14, aunque en plural en el segundo caso), y las agrupaciones que se observan en el verso 6, donde "ese", "hacia", "poniente", son, junto a "el" y "que", repeticiones de versos anteriores, con lo que se comprueba que ese verso 6 constituye, a nivel sintagmático, una interesante condensación o resumen de lo que el poema ha ido elaborando hasta llegar a él, ya que 5 de sus 7 palabras son conocidas. Es un elemento a tener en cuenta para cuando nos refiramos al papel que la memoria repetitiva juega en este poema.

De un superficial recuento fonemático surge que las consonantes más utilizadas son la *m* y la *n* (entre ambas suman 43), y entre las vocales la *e* (60 veces), la *o* (54 veces) y la *a* (40 veces). Este neto predominio de la *e* y de la *o* señala ya una tendencia, puesto que basta recordar el apellido del personaje que da título al poema, cuyas tres vocales se dividen entre dos *e* y una *o*. No obstante, hay algo tal vez más útil para señalar en este campo, y es la existencia de segmentos vocálicos insistentes, de secuencias fónicas sumamente semejantes, y de fragmentos paranomásticos a lo largo de todo el poema.

Si, como hemos adelantado, el verso 8 tiene una particular importancia en este soneto, y si, como esperamos, conseguimos demostrar que lo que él *dice* de la "memoria" es lo que el poema, en otro nivel, exhibe (o *escribe*), habremos encontrado una vinculación entre estos dos niveles o, lo que es también probable, que el proceso de constitución de este poema esté implícito en el verso 6 antes señalado y enunciado en este verso 8, es decir, que este último sea algo así como el modelo explícito de lo que en diferentes planos implícitos el poema

desenvuelve. En fin, que sea la "memoria", y lo que ella permite, o sea, la repetición, quien genere y construya el poema.<sup>11</sup>

Volveré a reproducir el soneto, pero no destacaré en él (de las numerosas secuencias fónicas mencionadas) sino aquéllas que muestran más notoriamente los segmentos vocálicos predominantes, es decir, los segmentos *MER* y *MEN*, los que, con *ER*, *EN*, *ME* más *ON* u *OM* se distinguen claramente. Veámoslo:

*EMERSON*

Ese alto caballERO amERicano  
 ciERRa el voluMEN de MONtaigne (MontEN) y sale  
 EN busca de otro goce que no vale  
 MENos, la tarde que ya exalta el llano.  
 Hacia el hONdo pONiENte y su declive,  
 Hacia el cONfín que ese pONiENte dora,  
 Camina por los campos cOMo ahora  
 Por la mEMoria de quiEN esto escribe.  
 PiENsa: Leí los libros esENCiales  
 Y otros cOMPuse que el oscuro olvido  
 No ha de borrar. Un dios ME ha cONcedido  
 Lo que es dado sabER a los mortales.  
 Por todo el cONTinENte anda mi nOMBRE;  
 No he vivido. QuisiERA sER otro hOMBRE.

De la observación subrayada de los segmentos repetitivos, y en rápido recuento, surge que: a) el segmento *ER* está repetido seis veces en el poema; b) los segmentos *OM* u *ON*, sumados, están repetidos once veces; c) el segmento *MEN*, como tal, está dos veces; *EN* solo está ocho veces; *EM* y *ME* están una vez cada uno. O sea que, en conjunto, *MEN-EN-EM-ME* suman doce veces a lo largo del poema. (En ningún caso se ha contado el título.) A ello habría que agregar dos *AM* (v. 7), dos *AN* (v. 4 y v. 13), y aún otro *EN* que, por ser estricto y respetar la separación, no he contabilizado. (v. 3)

Aquella discriminación y estos cálculos me permiten ir sacando algunas conclusiones que a primera vista podrían parecer solamente anagramáticas, pero que supongo pueden abrir posibilidades interpretativas en otros campos. La primera conclusión, ya un tanto obvia, es la de que el apellido del personaje elegido, Emerson, ha sido compuesto varias veces a lo largo de las repeticiones y de las combinaciones fónicas del poema. A pesar de su obviedad, es, sin embargo, justo señalarlo, ya que este hecho demuestra cómo Emerson está sostenido no sólo por el título, sino también por las numerosas oportunidades en que, por la insistencia vocálica, se vuelve a reconstruir y recordar su nombre. En este sentido, también acá podría pensarse que el poema ofrece, en un nivel de expresión un tanto soterrado, indicios para determinar el origen de su constitución como texto. Por otra parte, y antes de finalizar provisionalmente con este aspecto del análisis, conjeturo que esa insistencia en la repetición de un nombre da también



un sentido a lo que más aparentemente el poema expresa: que el personaje está atado, que no puede escapar de su nombre (y aún de su no-hombre), que su deseo de ser otro será vano. Nuestra memoria seguirá reconstruyéndolo y repitiéndolo porque para eso nos han dispuesto los diferentes tramos interiores del poema.

Antes de pasar al segundo aspecto del análisis, me parece necesario señalar algunos problemas de género en el poema. Todos los finales de verso, salvo los neutros, son masculinos (y todos ellos, salvo en dos casos, son singulares); hay un neto predominio de artículos determinantes masculinos; todos los sustantivos empleados son masculinos, a excepción de "tarde" y "memoria". Ya que la idea que preside el poema, en un nivel más notorio, es la de querer ser otro "hombre", no me parece indiferente señalar las anteriores particularidades. Más aún si tenemos en cuenta que el campo de las hipótesis que me propongo abrir ahora tiene que ver estrechamente con el marcado deseo de ser "hombre".

En efecto, pienso que el poema ha venido diciendo en el inconsciente de la palabra algo a la vez semejante y distinto a lo que manifestaba en su nivel expresivo. Así, al hecho de que en él predominen sustantivos, artículos y finales de verso en masculino; al hecho de que la palabra con que el poema termina sea "hombre", y aún el hecho de que en los segmentos arriba señalados haya una destacada presencia de la sílaba inicial de la palabra "hombre" (OM u ON), agregaremos otras comprobaciones que surgirán mucho más claras luego de un pequeño paréntesis biográfico.

Tan sólo para dar algunos elementos de juicio que hacen al caso, recordaremos que Ralph Waldo Emerson nació en Boston en 1803 y murió en Concord en 1882. Realizó estudios eclesiásticos y posteriormente llegó a ejercer como Predicador, pero a raíz de sus diferencias con la Doctrina (especialmente en lo concerniente a la Cena) se alejó de la práctica del Culto. Viajó luego a Europa donde conoció a Carlyle, quien desde ese momento fue su maestro y su guía. Emerson es el fundador de una doctrina con pretensiones universalistas, cuyo nombre es el Trascendentalismo, y cuya base ideológica es el idealismo individualista. Ella pone en el espíritu del hombre la razón de ser y el fundamento del mundo material, y propone la posibilidad de que todo hombre pueda (y aún deba) crear el mundo por su sola y libre concepción. Emerson fue también periodista y poeta. Escritores vastamente conocidos, como Whitman, Eliot y Nietzsche, lo consideraron y elogiaron. Este último expresó alguna vez: "De ningún libro me he sentido tan cerca como de los libros de Emerson; no tengo derecho a alabarlos". Entre sus libros figuran *Ensayos* (1841, y una segunda serie en 1844), *Poemas* (1846), *Misceláneas* (1849). Uno de sus libros más importantes es el publicado en 1849, *Hombres representativos*. Cien años después, en 1949, Jorge Luis Borges tradujo y prologó este libro, junto a *De los héroes*, de Thomas Carlyle, para la Colección Clásicos Jackson, de la Editorial W. M. Jackson.

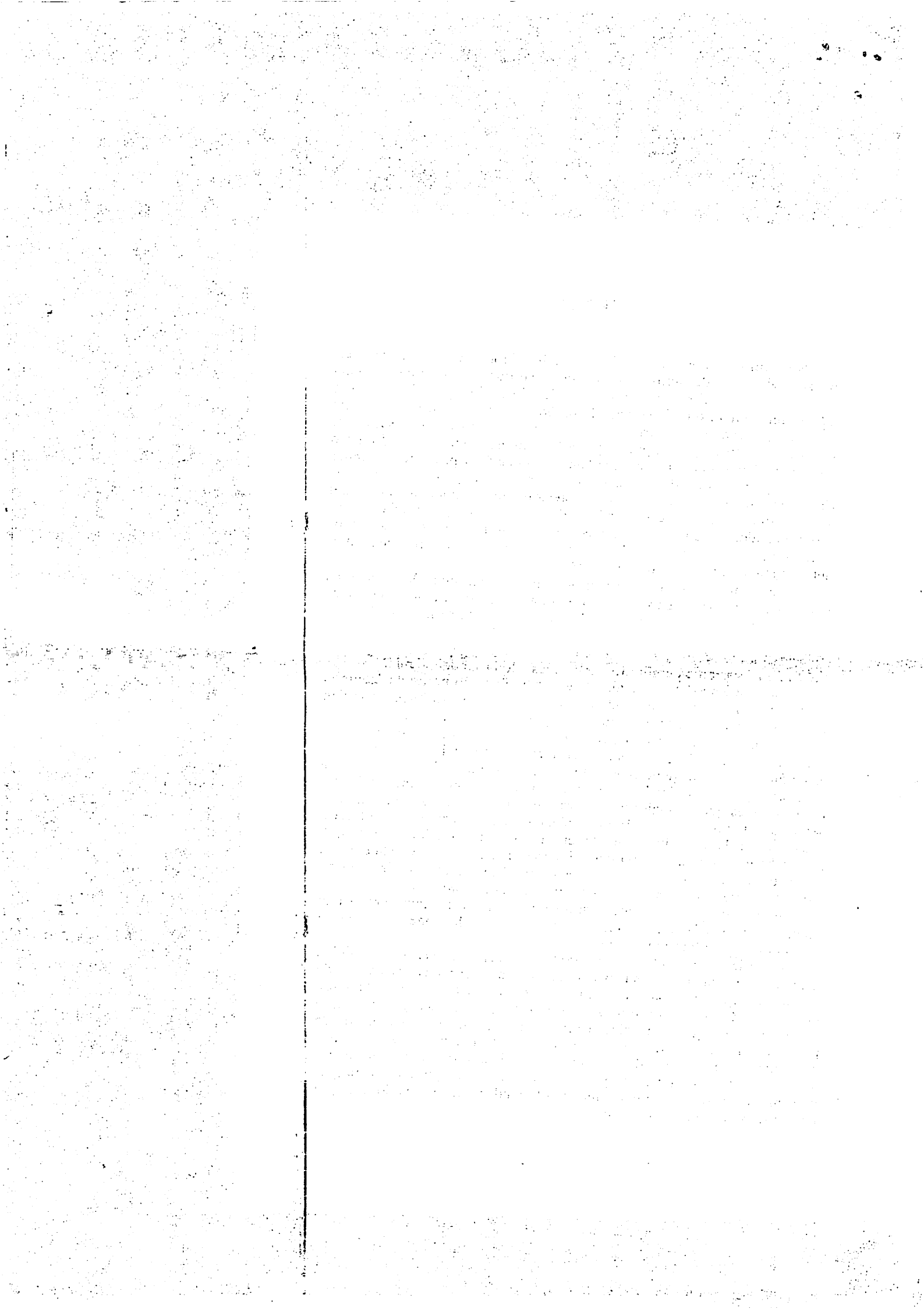
No vamos a abundar aquí en detalles biográficos de Jorge Luis Borges; sólo recordaremos un dato que tiene que ver con nuestro tema de estudio: su relación con el idioma inglés. Es sabido que ella es tanto o más antigua que la que tiene con el español; que antes leyó *Las mil y una noches* en la versión de Burton y *Los primeros hombres en la luna*, de H. G. Wells, en su lengua original, que a Cervantes, y que, como el mismo escribe en "Una oración", su boca "ha pronunciado y pronunciará, miles de veces y en los dos idiomas que me son íntimos, al padre nuestro,..."<sup>12</sup> Creo que podemos ya defender la hipótesis de que también en el caso del poema que venimos estudiando, el poeta está pronunciando (o pronunciándose), en dos idiomas que le son íntimos, dos textos simultáneos. Y que uno de ellos, el inglés, está, posiblemente, determinando el texto visible, el español.<sup>13</sup>

A los datos ya adelantados (predominio de masculinos, segmentos iniciales de hombre, palabra "hombre" final, etc.) tendríamos que sumar ahora la presencia en la "memoria" del poeta del libro más célebre del que Emerson es autor (y Borges, traductor), *Hombres representativos* (*Representative Men*), y recordar a nuestra vez que los segmentos *MEN-EN-EM-ME* suman en conjunto doce veces a lo largo del poema.

A ello debemos agregar algo que nos ha llamado particularmente la atención. Es el tipo de calificativos que Borges atribuye, también repetitivamente, a Emerson, tanto en el poema que examinamos como en el "Prólogo" a su traducción de *Hombres...*, mientras que en el "Prólogo" a *Cuaderno San Martín* lo caracteriza como "poeta intelectual".<sup>14</sup> La elección del poema, que repite la de aquel "Prólogo" ("Emerson [fue] un caballero y un clásico"),<sup>15</sup> es nuevamente la de "caballero". Lo interesante es que en inglés la palabra que corresponde es *gentleman*, es decir, gentil "hombre", con lo que volvemos a encontrar el tan reiterado vocablo, con la llamativa coincidencia de que en la versión inglesa (que tan probablemente haya manejado el inconsciente del poeta) esta palabra iría al final del primer verso. En efecto, el mismo se compondría, en mi modesta versión personal, del siguiente modo: "*That great American gentleman*", lo que nos estaría dando no un final a la rima pero sí una exacta coincidencia con el final del último verso del soneto, lo que de algún modo completaría un sistema.<sup>16</sup>

A partir de esta última comprobación, sería tal vez una facilidad deducir que aquí el poema está tendiendo a trazar una estructura de espejo, aunque no podemos omitir la importancia que toda la *Obra Poética* de Borges confiere a este motivo, lo que aparece ya claro en el mero hecho de que esta palabra sea escrita más de veinte veces en 75 poemas que componen el libro al que pertenece el soneto que examinamos. Ya hemos dicho, empero, páginas atrás, que preferíamos abordar los temas en estudio por otros caminos, aunque ello no impide que marquemos éste como una posibilidad más, no explorada por nosotros, pero sin duda presente.



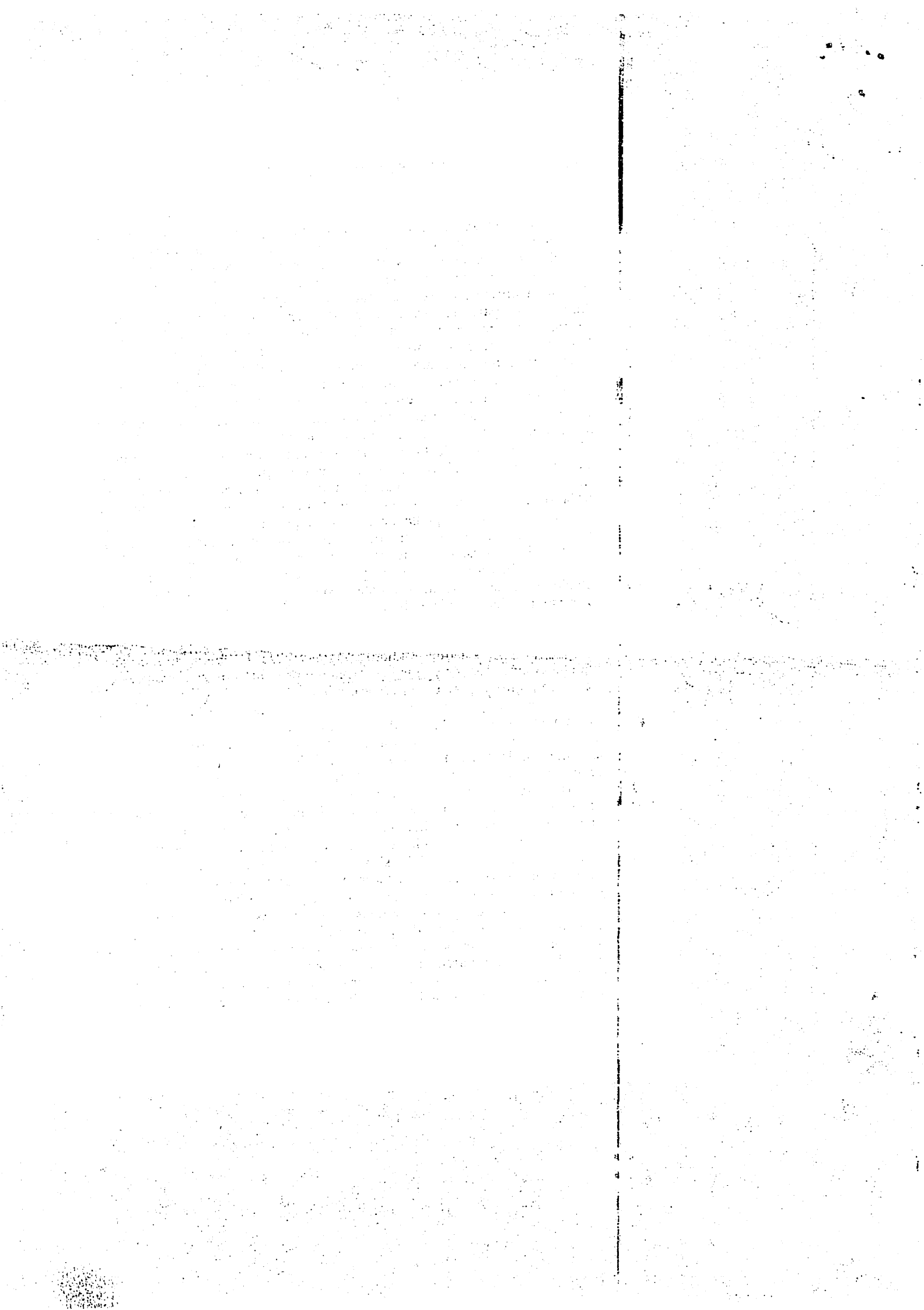


La circunstancia de que en el poema haya un verso en el que se mencione la escritura de ese mismo poema, sumada al hecho de que esa mención se efectúe en presente, y a otras circunstancias que ponían al verso 8 en el centro de interés de un aspecto de nuestros análisis, nos ha llevado a afirmar, acaso exageradamente, que se trataría de un verso "modelo" o, para ser más precisos, del verso en que de algún modo se resumiría el proceso de constitución del poema. Si es sostenible que no hay texto literario que no entregue uno o más modelos velados de su propia constitución como tal, pienso que en el caso de este soneto el paradigma que se está trazando es el de la "memoria", y ello en sus dos vertientes: repetitiva y productiva. La "memoria", como el verso expresa, es facultad fundamental para recrear la existencia del personaje invocado. Eso, en el plano expresivo, en lo que el poema elementalmente "dice". En el plano de los significantes, creo haber demostrado que la memoria (visual, auditiva) recoge las anáforas que el texto va entregando en sus múltiples niveles. Pero aquí la memoria es también productiva: por un lado, porque el recuerdo inconsciente de una lengua produce un texto en otra lengua que aquélla en la que el poema se "expresa" (o, si se quiere, trozos de un texto); por el otro, porque la "memoria" de esa lengua cubre los espacios vacantes de un discurso que no sabe que "dice" lo que el inconsciente de la palabra, en sus mínimos fragmentos relacionales, le entrega. En este aspecto, podríamos afirmar que el discurso poético va diciendo no sólo lo que *dice* sino *todo* lo que el inconsciente *escribe*.

Finalmente, la memoria constituiría el núcleo sobre el que giran los diversos presentes a que aludimos páginas atrás. La memoria facilitaría aquella complicada y perifrástica forma del presente que el poema realiza en su conjunto, justamente de manera indirecta, perifrástica, oculta. En efecto, ya no quedan dudas de que el inconsciente de la palabra pronuncia "hombre" (u "hombres") durante todo el poema, y ello en los dos idiomas que a Borges le son "íntimos". Emerson y "hombre" quedan así indisolublemente unidos a lo largo de este soneto. ¿Quién, nos preguntamos entonces, quisiera ser "otro hombre"?

Hay que notar que la aparición del poeta tiene lugar en 3era. persona, o sea que tenemos la misma distancia entre él y Emerson. No hay diferencia ni contradicciones (por lo menos lingüísticas), a menos que se tome como tal, y ello en desmedro del poeta, el hecho de que la 1era. persona sea "alejada", si se quiere "despersonalizada", en una 3era., como se sabe, la menos "personal" de las personas. No hay aquí un yo que diferencie, en un poema en el que, por otro lado, hay menciones directas o indirectas a tres personas concretas. Es legítimo suponer que así como toda la actividad del personaje Emerson se pierde al entrar a la memoria del que escribe, así se pierde él mismo o se confunde con quien, por primera vez y paradójicamente, le hace asumir la primera persona, "lo hace hablar", es decir, habla por él. Llegados a este punto, un tanto avanzado de la interpretación, vale la pena preguntarse si no es ésa, en





otros aspectos, toda la mecánica de la "repetición". Si "repetir" no es estar diciendo lo mismo de un modo diferente, de un modo-otro, estar manejando, sirviéndose de otros, para decir "lo mismo". Más lejos todavía, si hacer "lo mismo" de "lo otro", al hacer *mío* lo que no me pertenece, lo que es *mi-ajeno*, no es eliminar (¿matar?) "lo otro".

Claro está que un interrogante un tanto más banal ha quedado en el camino. Es el que se formularía más o menos así: ¿es posible que sea el poeta quien expresa, en este presente, el deseo de ser otro hombre? Dicho interrogante se podría responder con algunos ejemplos que lo confirmarían pero que, con ese procedimiento, cerrarían ricas vetas para el análisis borgeano. Simplemente, habría que recordar lo que justamente al prologar al mismo Emerson escribió Borges: "Nuestro destino es trágico porque somos, irreparablemente, individuos, cortados por el tiempo y por el espacio; nada, por consiguiente, hay más lisonjero que una fe que elimina las circunstancias y que declara que todo hombre es todos los hombres y que no hay nadie que no sea el universo. Quienes profesan tal doctrina suelen ser hombres desdichados o indiferentes, ávidos de anularse en el cosmos; Emerson era, pese a una afección pulmonar, instintivamente feliz."<sup>17</sup>

Cualquier lector de Borges puede certificar la autorreferencia del planteo transcripto, así como la constancia con que recorre la obra de Borges la avidez de anularse en el universo, de "ser nada" y "ser nadie." Pero no es tal avidez, ni tampoco su felicidad o su desdicha al proseguir una búsqueda sin identidad precisa, la que hemos pretendido examinar hasta acá, sino cómo la expresión de un deseo puede estar más allá del dominio y control del poeta, y manifestarse de un modo clandestino y hasta en cierta medida secreto. Como escribía Tinianov, "la palabra es un elemento divisible en elementos literarios mucho más pequeños".<sup>18</sup> Es en estas más pequeñas unidades donde encontramos núcleos significantes dejados por ese lenguaje que estamos leyendo, y también por otro que compite y colabora con él para formar lo que hemos caracterizado como el inconsciente de esta palabra poética. Si la "memoria" puede ocupar un sitio tan importante como el que hemos visto en páginas precedentes para tratar de explicarnos en un aspecto la constitución del poema, en otro aspecto podemos pensar que es también la "memoria", la memoria del lenguaje (no el recuerdo de uno o más lenguajes, sino los lenguajes que se recuerdan), la que llene los vacíos que ninguna palabra voluntaria puede cubrir.

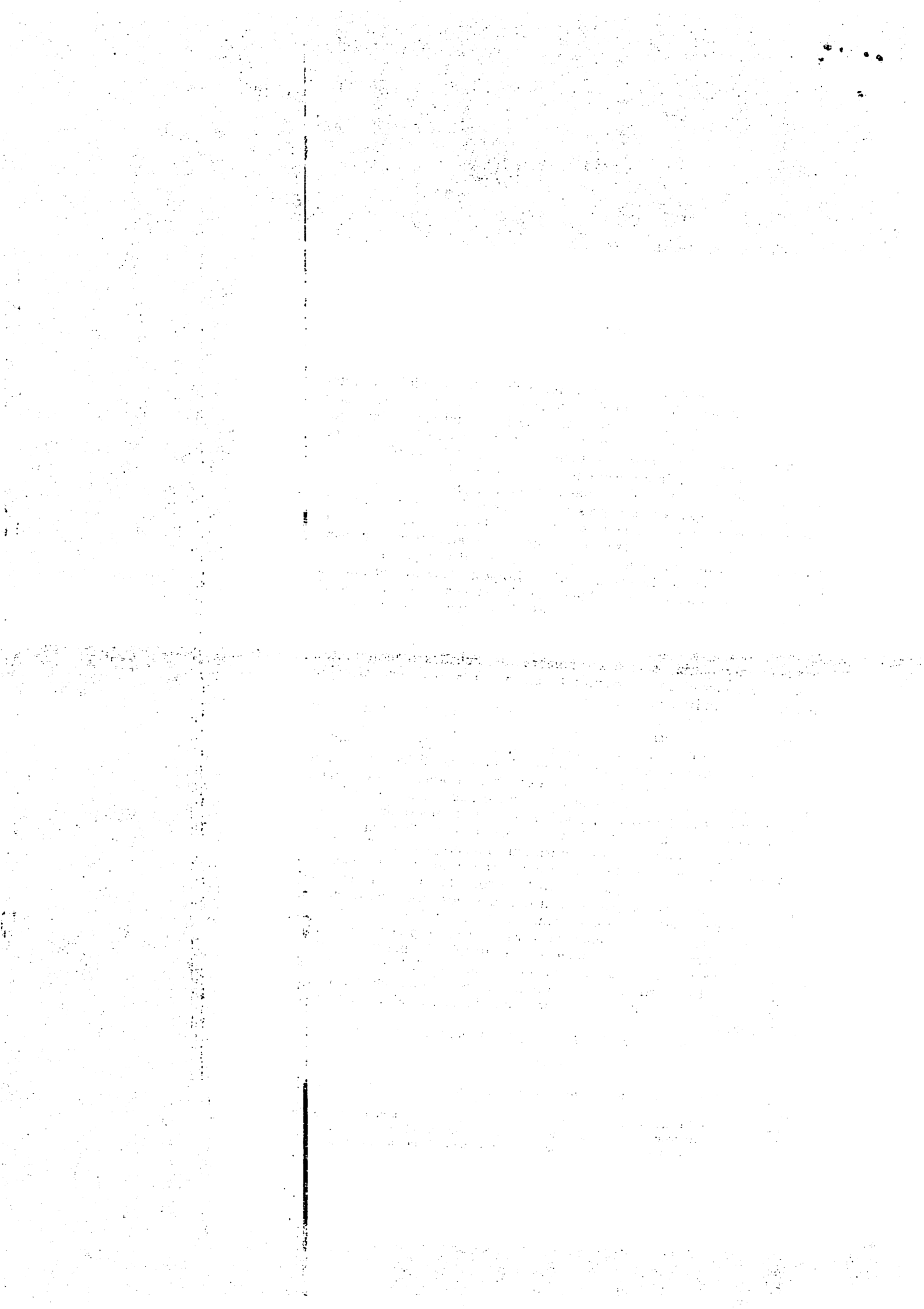
Université de Toulouse-Le Mirail

GERARDO MARIO GOLOBOFF

NOTAS

1. Jorge Luis Borges, "Emerson", *El otro, el mismo*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 911.
2. Refiriéndose a Flaubert, escribe Foucault: "...el siglo XIX ha descubierto un espacio de la imaginación cuyo poder sin duda alguna no había sido intuido por el período precedente. Este nuevo lugar de los fantasmas no es ya la noche, el sueño de la razón, el incierto vacío





abierto ante el deseo: es por el contrario la vigilia, la aplicación infatigable, el celo erudito, la atención acechante. Lo fantástico puede nacer de la superficie negra y blanca de los signos impresos, del volumen cerrado y polvoriento que se abre con un revuelo de palabras olvidadas; se despliega cuidadosamente en la biblioteca enmudecida, con sus columnas de libros, sus títulos alineados y sus estantes que la limitan por todas partes pero que se abren, por el otro lado, sobre mundos imposibles. Lo imaginario se aloja entre el libro y la lámpara." (Prólogo a *La tentación de San Antonio*, París, Gallimard, 1967; reproducido en *ECO*, Bogotá, Setiembre 1974, no. 167, p. 492). \*En el siglo XX, pocas obras como la de Borges se desarrollan en tan estrecha vinculación con los libros y con ese espacio que los reúne y sacraliza, la Biblioteca. Las meditaciones de Foucault ayudan a entender esa vinculación; nosotros tratamos, además, de darle una explicación específica, en la que confluya la problemática de una época con la problemática personal del escritor estudiado.

- \*La publicación de *ECO*: Michel Foucault, "La biblioteca fantástica".
3. Jorge Luis Borges, "Prólogo", en *Fervor de Buenos Aires*, en *ob. cit.*, p. 13.
  4. Jorge Luis Borges, "La flor de Coleridge", en *Otras Inquisiciones*, en *ob. cit.*, p. 641.
  5. Jorge Luis Borges, "Cambridge", en *Elogio de la sombra*, en *ob. cit.*, p. 981.
  6. No sólo metafóricamente podemos asimilar aquí lo que Laplanche y Leclair recuerdan de Freud explicando la presencia del inconsciente en la experiencia psicoanalítica: "les données de la conscience sont 'lacunaires' ('lückenhaft'); l'inconscient est ce qui permet de rétablir une suite cohérente, une relation intelligible 'lorsque nous interpolons des actes inconscients auxquels nous avons conclu'" (Jean Laplanche et Serge Leclair, "L'inconscient", en *Les temps modernes*, París, Julio 1961, no. 183, p. 88).
  7. En *ob. cit.*, pp. 855-949.
  8. Cf. Roman Jakobson, "Vocabulorum constructio dans le sonnet de Dante 'Se vedi li occhi miei'", en *Questions de poétique*, París, Du Seuil, 1973, pp. 299-318.
  9. Mucho habría para decir acá si hablásemos en término de narración. Lo mínimo que no podemos omitir es que el "narrador" omnisciente (tanto que puede contarnos lo que su personaje "piensa") desaparece, es plenamente *sustituído* por su personaje. La falta de comillas agrega un detalle sugestivo a la figura.  
Pero habría más: así como se hace decir en 1era. persona lo que a nivel expresivo no puede ser más que una 3era. ("piensa"), así también podría ser que lo que se está diciendo en 3era. ("ese") no sea más que un ocultamiento bajo el demostrativo de una 1era. La pista, casualmente, nos la podría brindar el varias veces mencionado verso 8 ("esto escribe"). La ausencia de pronombres, la doble locución, el hecho de que se hace "propia" la palabra del otro, agregarían material para el análisis.
  10. Cf. Emile Benveniste, "La nature des pronoms", en *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966, pp. 251-257. (Tomo I).
  11. Con las limitaciones que la advertencia de Macherey nos señala: "Connaitre les conditions d'une production, ce n'est pas ramener le processus de cette production à n'être que le déploiement d'une germe en lequel tout le mouvement du possible serait une fois pour toutes anticipé, dans une genèse qui n'est que l'image renversée d'une analyse. C'est au contraire mettre en évidence le processus réel de sa constitution: montrer comment une diversité réelle d'éléments compose l'oeuvre, et lui donne sa consistance." Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspero, 1971, p. 62.
  12. Jorge Luis Borges, "Una oración", en *Elogio de la sombra*, en *ob. cit.*, p. 1014.
  13. Si, como pensamos, el bilingüismo de Borges se acomoda a lo que Ervin y Osgood denominan "sistema lingüístico coordinado", le es aplicable al presente análisis esta consideración: "...el conjunto de signos lingüísticos y respuestas apropiados para una lengua se asocian con un conjunto de procesos representacionales mediadores (...) pero el conjunto de signos lingüísticos y respuestas apropiados para la otra lengua se asocian con un conjunto de procesos representacionales *algo distinto*..." (Susan M. Ervin y Charles E. Osgood, "Aprendizaje de una segunda lengua y bilingüismo", en: Osgood, Sebeok y Diebold, *Psicolingüística* Barcelona, Editorial Planeta, 1974, pp. 197-198).
  14. Jorge Luis Borges, "Prólogo", en *Cuaderno San Martín*, en *ob. cit.*, p. 79.
  15. Jorge Luis Borges, *Prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975, p. 38.

16. Afirma Greimas refiriéndose a los fenómenos de adecuación estructural de "la expresión" y "el contenido": "Lo que todos estos fenómenos tienen en común es la reducción de la distancia entre el significante y el significado: diríase que el lenguaje poético, aunque sin dejar de ser lenguaje, trata de recuperar el grito original y se sitúa a mitad de camino entre la articulación simple y la articulación lingüística doble. El resultado es un 'efecto de sentido', común a los diferentes ejemplos citados, que es el de una 'verdad redescubierta', originaria u original, según los casos. En esta significaión ilusoria de 'sentido profundo', oculto e inherente al plano de las expresiones, es donde podría situarse, particularmente, el problema de los anagramas". A. J. Greimas, "Las relaciones entre la lingüística estructural y la poética", en: A. J. Greimas y otros, *Lingüística y comunicación*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1971, p. 17.

Este trabajo fue leído en una de las sesiones del S.I.L. (Seminario de Investigación Literaria) de la *Section d'Espagnol* de la Université de Toulouse-Le Mirail, en el que el suscripto viene actuando como Coordinador desde al año 1974. En oportunidad de la discusión que se suscitó alrededor del mismo, surgieron aportes y sugerencias que he tenido en cuenta para la elaboración final del presente. Se barajaron también distintas posibilidades anagramáticas en torno a otras lenguas, hasta descubrirse (de un modo para mí algo alucinante, ya que el título del trabajo era anterior a esa lectura) que las letras de Emerson formaban en latín las del título de mi propio trabajo: SER OMNE.

17. Jorge Luis Borges, *Prólogos*, ed. cit., p. 38.

18. Iuri Tinianov, "El ritmo como factor constructivo del verso", en *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 1972, p. 36.



